

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA**

**STIMMUNG, TEHILLIM E SOUND: REFLEXÕES A RESPEITO DA VOZ NA  
MÚSICA DE CONCERTO CONTEMPORÂNEA**

**DIOGO REBEL**

**RIO DE JANEIRO, 2015**

STIMMUNG, TEHILLIM E SOUND: REFLEXÕES A RESPEITO DA VOZ NA MÚSICA  
DE CONCERTO CONTEMPORÂNEA

por

DIOGO REBEL

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Carole Gubernikoff.

Rio de Janeiro, 2015

R289 Rebel, Diogo.  
Stimmung, Tehillim e Sound: reflexões a respeito da voz na música de concerto contemporânea / Diogo Rebel, 2015.  
221 f. ; 30 cm

Orientadora: Carole Gubernikoff.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Música vocal. 2. Voz. 3. Música – Análise, apreciação.  
I. Gubernikoff, Carole. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de mestrado em Música.  
III. Título.

CDD –782



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

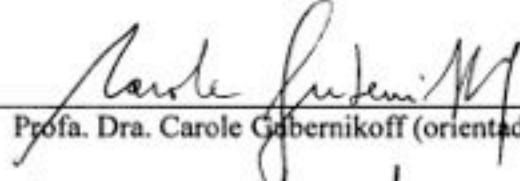
“STIMMUNG, TEHILLIM E SOUND: REFLEXÕES A RESPEITO DA VOZ NA  
MÚSICA DE CONCERTO CONTEMPORÂNEA”

por

Diogo Rebel e Carvalho

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Carole Gubernikoff (orientadora)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Rodrigo Cicchelli Velloso

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima

Conceito: Aprovado

SETEMBRO 2015

Av. Pasteur, 436 - Urca - RJ Cep: 22290-240  
Tel.: (0xx21) 2542-2554  
<http://www.unirio.br/ppgm> [cla.ppgm@unirio.br](mailto:cla.ppgm@unirio.br)

## AGRADECIMENTOS

A Andreza, Francisco, Cecília e Helena, pelo companheirismo, amor, paciência e intensa dedicação.

A meus pais, por seu envolvimento, apoio incondicional e incansável empenho em me ajudar desde sempre.

A Luiz Carlos Csekö, co-responsável pelo meu envolvimento com a música de concerto contemporânea, por me “ensinar a ouvir”.

A Carlos Alberto Figueiredo, pelos ensinamentos, incentivo inicial e inspiração.

A Marcos Lucas, por preciosas indicações bibliográficas e discussões a respeito da voz contemporânea.

A Dimitri Cervo, Sara Cohen e Leonardo Fuks, que muito me auxiliaram no levantamento e esclarecimento de diversas questões.

A Marcelo Carneiro e Rodrigo Cicchelli Velloso, pela generosidade, sinceridade e profissionalismo.

À Universidade Candido Mendes - Nova Friburgo, meus alunos e colegas docentes.

A todos os intérpretes, cantores e instrumentistas, com quem trabalharei durante a realização desse mestrado.

Finalmente, a Carole Gubernikoff, paciente e exigente orientadora, pela atenção, competência e tranquilidade na condução deste trabalho.

Muito obrigado.

REBEL, Diogo. *Stimmung, Tehillim e Sound: Reflexões a respeito da voz na música de concerto contemporânea*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Após a estreia do monodrama *Pierrot Lunaire*, escrito por Arnold Schoenberg em 1912, a música vocal de concerto não seria mais a mesma. Afastando-se cada vez mais da consagrada prática do *bel canto*, compositores e intérpretes passariam a explorar, de forma veemente, novas sonoridades, e as diversas pesquisas realizadas nos campos da fonética e da fisiologia da voz contribuiriam de forma significativa para que a música composta a partir da segunda metade do século XX elevasse a voz humana a um nível de maior destaque e importância. O presente trabalho investiga a flexibilidade da voz na música de concerto contemporânea objetivando uma reflexão sobre a multiplicidade de estilos e tendências a partir da análise das obras *Stimmung*, do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, *Tehillim*, do norte-americano Steve Reich, e *Sound*, do brasileiro Luiz Carlos Csekö.

Palavras-chave: Voz contemporânea. Flexibilidade vocal. Análise Musical.

REBEL, Diogo. *Stimmung, Tehillim e Sound: Reflections on the voice in contemporary concert music*. 2015. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

### ABSTRACT

After the premiere of the Arnold Schoenberg's monodrama *Pierrot Lunaire*, written in 1912, the classical vocal music would never be the same. Increasingly away from the established practice of *bel canto*, composers and performers would explore, vehemently, new sounds, and several studies conducted in the fields of phonetics and physiology of the voice would contribute significantly to the composed music from the second half of the twentieth century elevate the human voice to a level of greater prominence and importance. This study investigates the flexibility of voice in contemporary concert music aiming a reflection on the multiplicity of styles and trends from the analysis of *Stimmung*, composed by Karlheinz Stockhausen, *Tehillim*, Steve Reich, and *Sound*, by Luiz Carlos Csekö.

Keywords: Contemporary Voice. Vocal Flexibility. Music Analysis.

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 - A VOZ NA MÚSICA ERUDITA DOS SÉCULOS XX E XXI .....	5
CAPÍTULO 2 - STIMMUNG .....	11
2.1 Karlheinz Stockhausen .....	11
2.2 O compositor .....	15
2.3 Stimmung .....	17
2.4 Ritmo .....	19
2.5 Alturas/harmonia .....	19
2.6 Texto .....	22
2.7 Descrição da obra .....	24
2.8 Considerações .....	25
CAPÍTULO 3 - TEHILLIM .....	27
3.1 Steve Reich .....	27
3.2 O Minimalismo musical .....	28
3.3 Tehillim .....	32
3.4 Judaísmo .....	33
3.5 Texto / melodia .....	35
3.6 Ritmo .....	39
3.7 Harmonia .....	40
3.8 Descrição da obra .....	43
3.9 Considerações .....	51
CAPÍTULO 4 - SOUND .....	52
4.1 Luis Carlos Csekö .....	52
4.2 O compositor .....	60
4.3 Obras vocais .....	64
4.4 Sound .....	69
4.5 Texto .....	71
4.6 Melodia e Harmonia .....	72
4.7 Ritmo .....	73
4.8 Descrição da obra .....	75
4.7 Considerações .....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	80
REFERÊNCIAS .....	85
ANEXOS.....	93



## LISTA DE FIGURAS

	Página
FIGURA 1 (Parciais harmônicos da fundamental si bemol - <i>Stimmung</i> ).....	20
FIGURA 2 (Esquema - harmônicos - <i>Stimmung</i> ).....	20
FIGURA 3 (Três poemas eróticos escritos por Stockhausen em 1967).....	23
FIGURA 4 (Salmo 19:2-5; escolhido para compor o texto da primeira parte de <i>Tehillim</i> )....	37
FIGURA 5 (Escala <i>dórica</i> em sol e <i>eólia</i> em ré) .....	41
FIGURA 6 (Acordes realizados por violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo, sob a exposição do primeiro, segundo, terceiro e quarto verso - <i>Tehillim</i> ) .....	42
FIGURA 7 (Acordes formados sobre uma armadura de clave contendo o <i>si bemol</i> e a outra contendo o <i>si natural</i> e o <i>fá sustenido</i> - <i>Tehillim</i> ) .....	42
FIGURA 8 (Bula - <i>Sound</i> - Cópia do autor, 1982) .....	71
FIGURA 9 (Esquema apresentando as principais diferenças e semelhanças entre <i>Stimmung</i> , <i>Tehillim</i> e <i>Sound</i> ) .....	83

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Página
EXEMPLO 1 (Stockhausen: <i>Stimmung - Formschema</i> ).....	21
EXEMPLO 2 (Stockhausen: <i>Stimmung - N</i> ).....	22
EXEMPLO 3 (Reich: <i>Tehillim</i> , mm. 1-7. Frase 1).....	38
EXEMPLO 4 (Reich: <i>Tehillim</i> , mm. 8-16. Frase 2).....	38
EXEMPLO 5 (Reich: <i>Tehillim</i> , mm. 17-23. Frase 3).....	38
EXEMPLO 6 (Reich: <i>Tehillim</i> , mm. 24-29. Frase 4).....	39
EXEMPLO 7 (Reich: <i>Tehillim - C</i> ).....	44
EXEMPLO 8 (Reich: <i>Tehillim - F</i> ).....	45
EXEMPLO 9 (Reich: <i>Tehillim - BB</i> ).....	46
EXEMPLO 10 (Reich: <i>Tehillim - CC III</i> ).....	48
EXEMPLO 11 (Reich: <i>Tehillim - DD</i> ) .....	49
EXEMPLO 12 (Reich: <i>Tehillim - DD III</i> ) .....	50
EXEMPLO 13 (L. C. Csekö: <i>Azul escuro</i> , pág. 8) .....	58
EXEMPLO 14 (L. C. Csekö: <i>Der Epilog</i> , pág. 1) .....	65
EXEMPLO 15 (L. C. Csekö: <i>Divisor de Águas</i> , pág. 2).....	67
EXEMPLO 16 (L. C. Csekö: <i>Noite do Catete 2</i> , pág. 6) .....	69
EXEMPLO 17 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 5) .....	72
EXEMPLO 18 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 4) .....	73
EXEMPLO 19 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 2) .....	74
EXEMPLO 20 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 1) .....	75
EXEMPLO 21 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 2) .....	76
EXEMPLO 22 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 6) .....	77
EXEMPLO 23 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 8) .....	79
EXEMPLO 24 (L. C. Csekö: <i>Sound</i> , pág. 5) .....	72

## Introdução

Podemos considerar nosso entusiasmo — e deslumbre — ao ouvir pela primeira vez, nos idos da década de 1990, uma gravação do monodrama *Pierrot Lunaire*, composta, na época, há quase oitenta anos pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg, como o impulso que precisávamos para imergir no universo da música erudita moderna. Tamanho fascínio nos levou, nos anos subsequentes, a desenvolver, particularmente, o gosto pela música vocal composta a partir da segunda metade do século XX, seja ela *a cappella* ou como parte de um conjunto instrumental. A busca incessante por compositores modernos, de nacionalidades e feições estéticas e estilísticas bastante díspares, e que dedicaram parte de sua obra a este instrumento de forma tão peculiar, se tornaria um hábito em nosso dia-a-dia de trabalho, tanto como compositor e arranjador quanto como professor de música. A análise de diversas partituras adquiridas — disponíveis em *sites* ou mesmo compradas em lojas especializadas — e a prática da audição sistemática de diferentes gravações e interpretações da mesma peça passaram a ser, então, uma atividade regular, e as demoradas discussões, no âmbito estético, realizadas em salas de aula se tornariam, cada vez mais, uma prática recorrente em nosso trabalho, já na universidade<sup>1</sup>.

A curiosidade a respeito das diferentes obras vocais compostas entre os séculos XX e XXI nos estimularam a realizar a presente pesquisa, onde a voz na música de concerto contemporânea é tratada de maneira não convencional, mas de forma expandida, resultando em novas sonoridades, efeitos e timbres nunca antes explorados — ou, ao menos, registrados — na música do ocidente.

---

<sup>1</sup> As discussões aconteciam — e ainda acontecem — com frequência durante as aulas de “Instrumentação e Arranjo” ministradas no curso de Licenciatura em Música da Universidade Candido Mendes, no *campus* Nova Friburgo/RJ.

A respeito da sonoridade e textura na música erudita moderna o compositor francês Edgard Varèse conjectura:

O papel da cor, o timbre, tornar-se-á completamente diverso do que é atualmente: acidental, anedótico, sensual ou pitoresco; tornar-se-á, isto sim, um elemento caracterizante, assim como as cores que, sobre um mapa geográfico, separam distintas áreas; tornar-se-á, pois, parte integrante da forma. (VARESE apud SIMMS, 1995, p.114-115)

Devido à extensa gama de associações, riqueza de suas possibilidades e a capacidade de produzir um amplo espectro de cores e sons, a voz é um dos instrumentos musicais mais receptivos às novas técnicas e processos de composição em diversas obras escritas entre os séculos XX e XXI. Todo o discurso vocal que outrora relacionava-se quase que essencialmente à emissão de sons no espectro *cantabile* da voz incorpora, agora, uma gama de possibilidades e de materiais sonoros particulares. Na música vocal contemporânea, portanto, textos podem ser traduzidos em texturas, ou seja, suas possibilidades fonéticas passam a ser mais importantes do que o seu significado, não mais se tratando de *musicalizar* a palavra, tão somente, mas de extrair dela o conteúdo musical desejado. Tal prática sofreu — e ainda sofre — influências temporais, geográficas e próprias da individualidade dos compositores. Thurston Dart, em seu livro *A interpretação da Música* (2000, p.27), diz que “um compositor do passado concebia suas obras em termos de sonoridades musicais da sua época, como faz um compositor do século XX”, portanto, podemos afirmar que, conforme a prática da sua época, um compositor pode incluir ou omitir em sua grafia musical informações inerentes ao senso comum do período em que a música foi escrita, e considerando a partitura musical uma transcrição da imagem sonora criada ou percebida pelo compositor, a prática comum contemporânea faz com que este indique com clareza elementos para a reflexão e execução fiel de sua ideia original, da instância da sua criação, ou da *poiesis*<sup>2</sup> musical.

O filósofo alemão, nascido no início do século XX, Hans-Georg Gadamer afirma (apud ABDO, 2000, p.18), entretanto, que “o significado do autor e seu tempo é apenas *um* dentre os vários que a obra recebe ao longo de sua trajetória histórica, sendo todos igualmente legítimos”, e é a partir de tal afirmação que concordamos com a importância do trabalho

---

<sup>2</sup> Termo amplamente empregado na semiologia musical a partir da análise tripartite proposta por Molino na década de 1970. A análise poética abrange os processos de criação da produção musical. (NATTIEZ, 2002, p. 7-39)

colaborativo, e não menos importante, do intérprete para a realização e a trajetória de uma obra musical.

É certo que cada intérprete enxergará de modo pessoal e único as informações contidas — e grafadas — em uma partitura musical, e nos parece óbvio que a análise das diferentes formas de notação, visando uma execução clara e consciente das técnicas expandidas utilizadas nas obras vocais contemporâneas, além da percepção que têm os intérpretes das obras compostas durante tal período da história da música ocidental, nos aproximará de forma minuciosa e substancial de cada um dos três compositores escolhidos para o presente estudo.

O objetivo principal da nossa pesquisa consiste em investigar o processo de criação de três diferentes compositores a partir de três obras — uma de cada compositor — específicas para vozes amplificadas. Para tal foram escolhidas *Stimmung*, do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, *Tehillim*, do norte-americano Steve Reich, e *Sound*, do brasileiro Luiz Carlos Csekö. É importante assinalar que não existe, aqui, a intenção de buscar qualquer tipo de unificação, ou um padrão no campo da composição para voz na música do século XX e XXI, até porque os processos de criação dos compositores supracitados trafegam pela via da diversidade — e, propositadamente, foram escolhidos por esta razão. Não se pretende, também, esgotar o conceito de *técnicas expandidas* para voz apenas com as análises das referidas obras e as discussões engendradas pela bibliografia, mas um panorama razoável será oferecido ao leitor. Cabe informar, também, que, devido à escassez de textos e materiais de pesquisa sobre a vida e a obra do compositor brasileiro Luiz Carlos Csekö achamos oportuno registrar, em nossa dissertação, uma despreziosa, porém pitoresca e estimulante, biografia deste compositor; as experiências vividas durante sua infância e juventude em Salvador, a influência da literatura, música, dança, teatro e cinema, sua formação musical em Brasília, o aperfeiçoamento nos Estados Unidos e o retorno ao Brasil.

Antes, porém, de nos atermos aos compositores e suas obras iremos expor a fundamentação teórica da presente pesquisa. No capítulo 1, “A voz na música erudita dos séculos XX e XXI”, aspectos inerentes às técnicas contemporâneas para voz e a relação intérprete-compositor são investigados. O capítulo 2 explora a primeira obra vocal do ocidente inteiramente baseada na produção de harmônicos: *Stimmung*, de 1968, escrita pelo compositor nascido em Mödrath, na Alemanha, Karlheinz Stockhausen, para seis vozes

solistas amplificadas. O capítulo 3 é dedicado à trajetória do compositor nova-iorquino Steve Reich, ao conceito de *Minimalismo Musical* e *Pós-Minimalismo* e à sua obra *Tehillim*, composta em 1981 para quatro vozes femininas e pequena orquestra, onde, pela primeira vez, este compositor produz uma obra musical a partir de um texto literário: os *Salmos*. No capítulo 4 apresentamos um panorama sobre a vida do compositor baiano Luiz Carlos Csekö, sua trajetória enquanto estudante de trompete na Universidade Federal da Bahia e seu envolvimento político com o Partido Comunista, a mudança para Brasília, onde iniciou seus estudos de composição e em seguida sua passagem pelos Estados Unidos e o retorno ao Brasil no início da década de 1980. Serão objetos de estudo e análise quatro de suas peças escritas para voz, em especial *Sound*, para quatro vozes femininas e o que o compositor costuma chamar de *amalgama eletroacústico*. Por fim, no capítulo de conclusão, revisitamos os pontos mais marcantes da pesquisa, apontando aspectos que podem vir a ser trabalhados em futuras investigações.

Ao leitor será apresentado, no início dos capítulos 2, 3 e 4, um breve histórico de cada um dos compositores estudados, bem como uma abordagem teórica quanto às questões que circundam sua produção musical desde os tempos de sua formação, enquanto compositores, até o presente momento. Em seguida passaremos à análise e discussão das obras específicas pelo viés da harmonia gerada a partir de intrincadas melodias, dos ritmos e da escrita vocal individual e característica destes compositores, seguida de uma reflexão acerca da prática interpretativa das obras em questão.

As partituras das referidas obras, em versões integrais<sup>3</sup>, se encontram nos anexos, a partir da pág. 93, onde poderão ser consultadas. Acompanha, também, esse trabalho um DVD contendo as gravações das obras *Stimmung*, *Tehillim* e *Sound*.

---

<sup>3</sup> Com excessão da obra *Tehillim*, de Steve Reich, com quatro movimentos, onde apenas o primeiro será analisado, e por isso, parte integrante dos anexos desta pesquisa.

## Capítulo 1 — A voz na música erudita dos séculos XX e XXI

Em 1912 Arnold Schoenberg apresentava ao mundo o que seria a primeira obra de concerto ocidental a utilizar a voz humana de maneira não convencional. Em *Pierrot Lunaire*, baseada nos poemas do belga Albert Giraud traduzidos para o alemão por Otto Erich Hartleben, a solista, mezzo-soprano, deve recorrer ao *sprechgesang*, um tipo de vocalização entre o canto e a fala, nem cantada nem recitada. No prefácio da partitura de *Pierrot* o compositor fornece ao intérprete algumas orientações e define o *sprechgesang* como “uma voz-falada que, conforme a variação das alturas notadas na partitura, pode virar uma melodia-falada, mas jamais uma fala-cantada ao modo realista dos recitativos”<sup>4</sup>. Desta forma, Schoenberg apresenta um enigma para o intérprete, criando um espaço de tensão entre a obra e sua execução. O canto-falado, assim, rompia com a tradição operística e exigia do intérprete uma encenação estilizada, própria do teatro bufo e da recitação.

*Pierrot Lunaire* não fora escrita para uma cantora, mas para uma atriz, e não se destina nem ao teatro nem à sala de concerto, transitando entre a música erudita e a de cabaré (Griffiths, 1998 p.34). Ao lado da voz feminina um pequeno conjunto instrumental, formado por flauta/flautim, clarinete/clarone, violino/viola, violoncelo e piano, completa a instrumentação da obra. A fim de transformar a poesia expressionista de Giraud em som, recorrendo às imagens que vislumbrava a partir dela, em *Pierrot* Schoenberg trabalha com quintetos, quartetos, trios e até duos, onde a voz é o único instrumento sempre presente, seja qual for a formação.

O início da década de 1940, cerca de trinta anos após a estreia de *Pierrot Lunaire*, marca, no âmbito da música composta para voz, o período da história da música ocidental onde novas sonoridades seriam exploradas, tanto pelos compositores quanto pelos intérpretes,

---

<sup>4</sup> In: BOULEZ 1995, p.235-236

e é durante as pesquisas realizadas nos campos da fonética e da fisiologia da voz que compositores europeus e norte-americanos elevarão a voz a um nível de maior importância dentro da composição musical moderna.

Na década de 1950, o compositor alemão Karlheinz Stockhausen, durante o período em que assistiu às aulas de acústica, fonética e teoria da informação ministradas por Werner Meyer-Eppeler na universidade de Bonn, Alemanha<sup>5</sup> — onde, junto com seus colegas de classe, como proposta de exercício, dividia palavras em seus componentes fonéticos elementares e estudava de forma intensa as propriedades acústicas que diferenciavam vogais e consoantes — compôs sua primeira obra resultante da síntese entre sons vocais e eletrônicos. *Gesang Der Jünglinge* originalmente fora composta para fazer parte de uma missa para sons eletrônicos, e Stockhausen pretendia estreá-la na Catedral de Colônia, na Alemanha. No entanto, as autoridades desta igreja consideraram o uso de auto-falantes inapropriado para o ambiente, forçando o compositor a dar outro fim à obra, que se transformou em uma peça religiosa mas não litúrgica. De acordo com Smalley (2000, p.1), em *Gesang Der Jünglinge* (algo como “*Canto dos Jovens*”) Stockhausen pretendia fundir o som da voz humana aos sons gerados eletronicamente, e foi no *West German Radio's Studio for Electronic Music* que o compositor, analisando textos, versos e palavras, seus elementos e componentes fonéticos, experimentou incorporá-los a uma espécie de timbre *continuum* que variava de sons puros para o ruído branco. Através de seus estudos de fonética e análise espectral Stockhausen percebeu que os harmônicos produzidos a partir da emissão das vogais mais se assemelhavam aos sons puros, enquanto as consoantes oclusivas, ou plosivas (como b, p, t, d, k, e g), aos ruídos. Para manter o controle máximo sobre os timbres vocais, em *Gesang*, Stockhausen usou apenas uma única voz, a de um menino de doze anos de idade.

Durante a década de 1950, a partir da associação dos compositores eletroacústicos a poetas e escritores de vanguarda, através de gravações e manipulação dos sons vocais extraídos de textos autorais, a poesia oral tradicional experimentaria efeitos sonoros nunca antes ouvidos. Poetas como Henri Chopin, Bernard Heidsieck e Maguy Lovano liderariam, na França, o movimento que passou a ser conhecido como Poesia Sonora, a “poesia que evita usar a palavra como mero veículo de significado, e [onde] a composição do poema ou texto fonético está estruturada em sons que requerem uma realização acústica.” (BECKER 2008, p.

---

<sup>5</sup> De acordo com o musicólogo inglês Paul Griffiths Stockhausen estudou com Werner Meyer-Eppeler entre 1954 e 1956 (GRIFFITHS, 1995, p.85)



63). De acordo com Giuliano Tosin (2004, p.3), “a matéria-prima básica para sua realização é a voz humana, uma propriedade física anterior à fala e ao universo verbal; o som que sai pela boca sem ser necessariamente modulado, sem ser uma palavra pronunciada.” O termo Poesia Sonora foi difundido pelo artista plástico Jacques Villeglé em meados dos anos 1950, e em abril de 1958 a revista francesa *Cinquième Saison*, passou a publicar textos que tratavam dessa nova forma de poesia.

Em suas obras Henri Chopin utilizava manipulações eletroacústicas com variações de velocidade de rotação, ecos e reverberações e, ainda, trabalhava com microfones muito próximos — e até mesmo dentro da boca — para obter sons oriundos de regiões distintas do aparelho fonador. Tosin (p.9) afirma ainda que “no início de sua produção, Chopin conservava a palavra como ponto de partida para sua criação poética, [porém], pouco a pouco, a palavra começava a perder importância para o autor”. Outros autores que, em seu trabalho, seguiriam os passos de Chopin e Heidsieck foram Brion Gysin, escritor e pintor ligado ao surrealismo, Gertrude Stein, que, em suas obras, se utilizava da técnica da permutação, que consiste em alterar a ordem das palavras de um curto enunciado até alcançar todas as combinações possíveis, Arthur Pétronic, autor do *Manifesto Verbofônico*, onde conduzia o elemento verbal em direção à sua musicalidade, e Paul de Vree, que desenvolveu poemas para o rádio no meio caminho entre o poema oral e o poema agregado à música.

Além, dos experimentos realizados pelos poetas sonoros em estúdios eletroacústicos o teatro contemporâneo foi também um movimento bastante importante para o desenvolvimento das pesquisas com a voz. O poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948) foi o pioneiro a propor uma nova forma de fazer teatro onde o ator e a platéia deveriam ser parte do mesmo processo de atuação, ao mesmo tempo. De acordo com Becker (2008, p.48-49) “Artaud buscava um teatro com dança, gritos, sombras, iluminação, pouco diálogo e muita expressão corporal, indo na contramão do teatro naturalista francês, muito retórico e completamente subordinado ao texto”. Suas experiências com a voz, a respiração e a linguagem, relacionando palavras a movimentos corporais o levaram a defender a ideia de que as palavras não deveriam ter seu significado atrelado apenas ao que dizem gramaticalmente mas, sob seu ângulo sonoro, ser percebidas como movimentos e formas físicas de expressão. Nas palavras do dramaturgo:

Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, [...] Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação, no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto. (ARTAUD apud BECKER 2008, p. 49-50).

Para Artaud, a voz do ator-cantor deveria repercutir sobre a sensibilidade do público através de sons não habituais, de maneira a não suprimir, integralmente, o texto e seu significado mas utilizando a palavra num sentido concreto e especial, exprimindo em som o que de hábito não se fazia, preferindo sua sonoridade ao seu sentido lógico. Suas experiências ao fundir o som e a palavra dariam, portanto, uma amplitude ainda maior à voz no teatro moderno, valorizando a diversidade de timbres, vibrações, modulações e qualquer outro tipo de efeito *incomum* que a voz poderia produzir, e, a partir das leituras que realizava publicamente de seus próprios textos, acompanhadas de gritos, ruídos e sussurros, influenciaria diversos compositores — como os franceses Edgard Varèse e Pierre Boulez. Do mesmo modo o compositor italiano Luciano Berio também seria influenciado pelos ideais estéticos, filosóficos e revolucionários de Antonin Artaud e, após suas experiências com *Omaggio a Joyce* (1958), *Circles* (1960) e *Visage* (1961), em 1965 marcaria a história da composição para voz ao escrever sua *Sequenza III*.

No *Studio di Fonologia di Milano*<sup>6</sup> Berio e o também compositor italiano Bruno Maderna aprofundariam sua compreensão dos aspectos fonológicos da língua por meio de análises eletroacústicas e do contato com pesquisadores da fonoaudiologia. Ali Berio trabalharia com instrumentos eletrônicos capazes de modular a amplitude dos diversos timbres vocais provenientes de uma só voz, podendo dividir palavras e sílabas, reordenando o material vocal resultante de forma livre, aleatória. Ao perceber que a dimensão onomatopáica de algumas palavras se assemelhava a ornamentos musicais tradicionais — tais como *trinado*, *apogiatura*, *portamento*, *glissando* e *vibrato*, entre outros — o compositor passa então a utilizar os recursos estilísticos da onomatopéia de forma acústica.

Em *Sequenza III* Luciano Berio pôde realizar, através do som da voz natural, sem intervenções eletroacústicas, os mesmos processos sonoros que tinha obtido anteriormente em

---

<sup>6</sup> O *Studio di Fonologia Musicale di Milano* foi fundada 1955 em Milão a partir de uma iniciativa conjunta dos compositores Luciano Berio e Bruno Maderna, e tinha como objetivo criar um novo polo para as pesquisas em música erudita contemporânea eletrônico-experimental. Os outros já reconhecidos centros de pesquisa eram o *Studio für elektronische Musik des WDR*, em Colônia e o *Groupe de Recherches Musicales*, em Paris. (In: <http://fonologia.lim.di.unimi.it>)

*Omaggio a Joyce*, com modulações eletrônicas da voz, ou em *Visage*, com sons de síntese, e ainda em *Circles*, onde inseria sons de instrumentos de percussão. Como materiais fonéticos para sua *Sequenza III*, Berio utilizou palavras, fragmentos de palavras, sílabas, consoantes e vogais tiradas de um pequeno texto, substituindo as tradicionais indicações de intensidade por sugestões emocionais como “tenso”, “sereno”, “frenético”, “tímido”, “alegre” etc. Seu trabalho, indiscutivelmente, influenciou de forma singular as obras vocais de diversos compositores contemporâneos, ampliando as dimensões físicas do som e propondo uma nova forma de emissão e virtuosismo vocal na música dos séculos XX e XXI.

A música vocal contemporânea, concebida particularmente após a segunda metade do século XX, se desenvolve a partir das inúmeras vertentes estéticas, das novas possibilidades de expressão, flexibilidade timbrística e maestria em produzir efeitos. Heloísa Valente, em seu livro *Os cantos da voz* (1999, p.132) afirma que “a voz do século XX rompeu com o *legato*, o som redondo, valores inalienáveis do *bel canto*. Em contrapartida, incorporou sons vocálicos outrora banidos do universo da arte [...] ou, dito de outro modo, agregou o ruído.” A associação da linguagem vocal contemporânea com o ruído abriu, portanto, o caminho para a exploração de todas as suas possibilidades sônicas, criando assim uma infinidade de novas técnicas de emissão vocal.

No tocante aos diversos procedimentos vocais inerentes às obras compostas a partir da década de 1960, julgamos oportuno transcrever a seguir alguns apontamentos colocados de forma resumida por Heloísa Valente. Para a autora as principais transformações sofridas pela voz na música contemporânea foram:

A introdução do ruído, aqui representado pelos sons anteriormente banidos do universo da arte [...] e pela voz mal colocada, isto é, sem a impostação tradicional do *bel canto*; a utilização dos recursos da eletroacústica, que permite decompor os sons vocais em seus harmônicos, reorganizá-los, submetê-los ainda à sobreposição, aceleração ou retardo, repetição, fragmentação, retrocesso, etc [...]; o rompimento da integridade do texto linguístico, muitas vezes fragmentado, com vistas a uma utilização meramente dos elementos fonéticos [...]; eliminação da fronteira entre som vocal e signo linguístico, portador de significação precisa, permitindo à música engendrar gestos (também vocais) como expressão de afetos, subjacentes à expressão verbal; a voz extraída de seu uso cotidiano, banal, sendo submetida a um tratamento musical bem mais complexo, exigindo virtuosidade por parte do executante; a inclusão, na música, de expressões vocais não-linguísticas (gritos, susurros, choro, riso, etc) despojadas de seus valores afetivos e encaradas como

elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos; também o inverso: expressões emotivas transportadas diretamente para a linguagem musical. (VALENTE 1999, p.164-165)

Além das pesquisas e experiências com a voz realizadas por compositores, o desenvolvimento da escrita específica para esta deve-se, também, ao amadurecimento técnico e expressivo dos intérpretes-cantores, que, cada vez mais, têm caminhado lado a lado como os instrumentistas em sua difícil tarefa de executar obras de tamanha complexidade. Luciano Berio, por exemplo, dedicou a maioria de suas obras vocais à soprano norte-americana, filha de pais armênios, Cathy Berberian, com quem foi casado durante cerca de quatorze anos (Meehan, 2011 p. 171). Apesar de seu casamento ter terminado em 1964 sua relação profissional floresceu durante a década de 1960, marcada por uma sucessão de trabalhos inovadores no campo da voz que permanecem, até hoje, como obras essenciais para o repertório vocal contemporâneo (*In: <http://cathyberberian.com/biography/>*). Entre elas as já citadas *Circles*, de 1960, para voz, harpa e percussão e *Visage*, obra eletroacústica de 1961 criada a partir de improvisações vocais de Cathy, além de *Epifanie* composta entre 1959 e 1961 e revisada pelo compositor em 1965, para voz e orquestra, *Folk Songs*, escrita em 1964 para voz e grupo de câmara, e finalmente *Sequenza III* para voz solo, composta entre 1965 e 1966.

Enfim, muitas são as obras deste período da história da música ocidental onde a escrita vocal e o grau de expressividade e virtuosismo exigido em nada fica atrás das instrumentais. Segundo o compositor brasileiro Marcos Vieira Lucas, autor das óperas contemporâneas *O Pescador e sua Alma* e *Stefan and Lotte in Paradise*, “os cantores de hoje são requisitados a cantar passagens de grande dificuldade, seja em contexto atonal ou microtonal” (2011, p.2), e é evidente que os intérpretes-cantores contemporâneos precisam, em sua trajetória profissional, desenvolver habilidades técnicas e musicais que se equiparem às de qualquer instrumentista.

A relação, cada vez mais íntima e, podemos afirmar, necessária, entre compositor e intérprete tem resultado na produção e realização de diversas novas obras vocais e, numa velocidade surpreendente, ampliado significativamente a literatura musical contemporânea. Nos próximos capítulos iremos analisar três obras vocais distintas. São elas *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen, *Tehillim*, de Steve Reich e *Sound*, de Luiz Carlos Csekö.

## Capítulo 2 — Stimmung

### Karlheinz Stockhausen

O compositor Karlheinz Stockhausen nasceu no dia 22 de agosto de 1928 em Mödrath, um vilarejo próximo a Colônia, na Alemanha. Seu contato com a música e o som se deu quando ainda era muito jovem, e, em seu livro *Em busca do Som: a música de Karlheinz Stockhausen*, Gustavo Oliveira Alfaix Assis afirma que o compositor herdaria de sua mãe, Gertrud Stup, pianista amadora, o talento musical (ASSIS, 2011, p.35-36). Além das horas que passava ouvindo sua mãe dedilhar canções populares ao velho piano de sua casa, Karlheinz costumava assistir às peças teatrais que eram encenadas durante as festividades realizadas na comunidade local, ensaiadas e montadas por Simon Stockhausen, seu pai, violinista e também pianista amador, ex-combatente durante a Primeira Guerra Mundial e então professor de escola primária.

Com quatro anos de idade Karlheinz viu sua mãe ser levada embora de casa para um hospital destinado a pessoas mentalmente deprimidas. O compositor atribui esse fato a um colapso nervoso que sua mãe teria tido após dar à luz três crianças em três anos de pobreza (STOCKHAUSEN apud MACONIE 2009, p.34). Seu pai, vindo de uma família de agricultores, havia sido o primeiro homem em sua casa a estudar e trabalhar fora do campo. Stockhausen lembra que, quando jovem, se impressionava ao ouvir histórias de como ele “tinha que andar até a estação por mais de uma hora, colocar seus sapatos sujos atrás de uma árvore, trocar suas calças rapidamente e pentear seu cabelo, depois pular no trem e ir para a escola.” (STOCKHAUSEN apud MACONIE 2009, p.33). Simon Stockhausen trabalhava muito e Karlheinz e suas duas irmãs passavam muito tempo sozinhos. Seis anos após a internação de sua esposa Simon decidiu que se casaria novamente, agora com a última das

jovens camponesas que contratara naquele ano de 1938, uma após a outra, a fim de trabalhar como dona de casa, cozinhando e cuidando de Karlheinz e de suas irmãs. Em 1942 Simon e seus filhos receberiam a notícia de que sua primeira mulher, a mãe de Karlheinz, havia sido oficialmente executada<sup>7</sup>.

Em janeiro do mesmo ano de 1942, com 13 anos de idade, Karlheinz Stockhausen foi colocado em uma escola para treinamento de professores. A academia era militar e completamente isolada, e os que ali estudavam poderiam se ausentar durante duas horas por semana, apenas, a fim de irem à cidade e ao encontro de suas famílias. A escola obrigava os alunos a praticarem todo tipo de esporte, além da participação em uma das três orquestras disponíveis — uma banda de jazz, uma orquestra de salão e uma orquestra sinfônica. Lá Stockhausen pôde experimentar diversos outros instrumentos, diferentes dos quais costumava tocar em sua casa: o piano de sua mãe e o violino de seu pai. O compositor comenta os anos que passara em tal academia:

O treinamento era muito duro. Acordava com o chamado do clarim às seis e ia para a cama com o clarim exatamente às dez todas as noites. O dia todo era completamente organizado; não havia uma única hora negligenciada na agenda coletiva. Após levantar, fazia-se a corrida matinal, então havia encontros em que nos reuníamos na praça para ouvir o currículo do dia e as notícias da guerra, tudo com um colorido ideológico. Depois disso, café da manhã; toda terceira semana seria seu turno de servir café da manhã e refeições na mesa por três dias para seu grupo, em rotação. No primeiro ano foram 25 em uma classe, no segundo 16, no terceiro de 6 a 8, e no quarto apenas 3 ou 4. E tudo era organizado; você era sempre controlado. Cada dente, cada unha era controlada: não havia privacidade, e nunca se estava sozinho. (STOCKHAUSEN apud MACONIE 2009, p.34)

Com 16 anos de idade Karlheinz, como todos os de sua classe, seria convocado para o serviço militar. Como já havia estado na escola secundária, aprendido latim, inglês e matemática, ele, o menor e mais novo de seu pelotão, comporia um dos grupos com vinte e cinco jovens dois ou três anos mais velhos, e quando seu pelotão foi chamado ao campo de batalha Karlheinz foi enviado para uma organização juvenil, com a missão de construir o muro ocidental contra os exércitos ingleses e americanos que se aproximavam da Alemanha. Depois disso o jovem Stockhausen fora convocado a servir seu país num hospital de guerra por cerca de sete meses, cuidando dos feridos advindos do *front* de batalha. Sua experiência

---

<sup>7</sup> Durante a guerra havia uma lei que determinava que pessoas em hospitais psiquiátricos poderiam ser mortas por serem simplesmente inúteis, e porque sua comida era necessária para alimentar pessoas sãs. (Ibidem. p.36)

com milhares de pessoas feridas — algumas à beira da morte — a vivência política ao observar as diferentes ideologias usadas ali para motivar um povo contra outro e a sua dignidade ao tocar ao piano músicas de todos os tipos para os soldados que se encontravam deprimidos e moribundos contribuiriam de forma especial para a formação do compositor que Karlheinz Stockhausen se tornaria anos mais tarde<sup>8</sup>.

Após a Segunda Guerra Mundial em “nenhum país se fez sentir com tanta intensidade” o anseio pelo recomeço como na Alemanha (GRIFFITHS 1998, p.132) e, no campo da música, a renovação da técnica serial, iniciada em 1921 por Arnold Schoenberg e adotada posteriormente por Alban Berg e Anton von Webern, parecia ser a única alternativa para tal desenvolvimento. Em 1945 tanto Berg quanto Webern já haviam morrido, restando apenas seu mentor, Arnold Schoenberg, que, fugindo do nazismo, exilara-se nos Estados Unidos, país onde viveu até sua morte em 1951.

Quatro anos após o fim da guerra, em 1949, durante o Festival de Darmstadt o compositor francês Olivier Messiaen apresentou ao mundo seus *Modes de valeurs et d'intensité*, o segundo de seus *Quatre études de rythme* para piano. De acordo com Gustavo Alfaix Assis a obra é considerada pela nova geração que emergia no início da década de 1950 como a primeira tentativa de controle no tratamento dos parâmetros de definição do som para a composição musical, pioneira, portanto, do que seria conhecido como Serialismo (Assis 2011, p.91).

Em *Mode de valeurs*, ao estabelecer escalas não só de altura, mas de duração, intensidade e ataque, Messiaen utiliza a técnica serial de forma diferente a de como Schoenberg a havia concebido, alargando-a para todos os parâmetros do som, e dando igual importância, na estrutura musical, à extensão dos silêncios e às durações medidas dos sons. Stockhausen conta que Messiaen, ao trabalhar em diversas peças para piano, sintetizaria as

---

<sup>8</sup> Stockhausen lembra que foi durante seu trabalho no hospital de guerra que, pela primeira vez em sua vida, teve a chance de conversar com ingleses e americanos. Esses soldados, feridos e apavorados, após a lavagem cerebral a qual eram submetidos, achavam que seriam torturados até a morte se caíssem nas mãos dos alemães. O compositor conta ainda que esses soldados, com cerca de 20 anos de idade, *tremiam*, mas confiavam nele, pois era mais novo do que eles e o único no hospital alemão que falava inglês fluentemente, acalmando-os e atendendo às suas súplicas e necessidades. “Quando tudo o mais havia passado, a música parecia ser de valor. Havia sempre comida disponível, não tinham falta disso. Mas era quando sentiam que suas vidas não tinham mais qualquer significado que gostavam que eu tocasse para eles.” (In: MACONIE 2009, p.37).

diferentes influências que havia incorporado em sua música — principalmente as dos compositores vienenses e das técnicas de *raga* e *tala* indianas — a pedido de seus alunos, estudantes do Conservatório de Paris durante a década de 1940 e 1950, Pierre Boulez, Jean Barraqué, Michel Fano, Michel Philippot, Yvette Grimaud e Yvonne Loriod, com quem esteve casado de 1961 até sua morte, em 1992 (*In: MACONIE 2009, p.46*)

Stockhausen conta ainda que em 1951 fora informado pelo compositor belga, seu amigo, Karel Goeyvaertz<sup>9</sup> sobre a nova obra de Messiaen — *Modes de valeurs* — durante uma palestra, organizada e oferecida pelo crítico musical francês Antoine Goléa, quando pôde ouvi-la, por meio de uma gravação, pela primeira vez (*In: MACONIE 2009, p.46*). Em dezembro do mesmo ano o compositor alemão viajaria a Paris a fim de estudar composição e análise musical com compositor de *Mode de valeurs*. Assis expõe as impressões de Stockhausen sobre as aulas ministradas por Messiaen no *Conservatoire National Supérieur de Paris*, em 1952:

Em 10 de janeiro de 1952, fui a Paris e lá passei um ano assistindo, duas vezes por semana, aos ‘Cursos de Estética e Análise de Messiaen: análises rítmicas de todos os concertos para piano de Mozart, as rítmicas gregoriana e indiana, análises de peças de Debussy, Webern e Stravinsky, além de obras do próprio Messiaen (que eram analisadas dos primeiros esboços à partitura final). Aprendi muito durante os meus estudos superiores em Colônia. Mas a maior parte do que aprendi simplesmente não me tocava, era como algo morto. Messiaen despertou esse conhecimento morto para a vida. [...] Eu conheci muita música velha e nova, estudava partituras, ouvia tudo com uma curiosidade incansável (Messiaen é um extraordinário conhecedor de música, e toca quase tudo no piano). Mas eu procurava conhecer toda essa música para fazer algo completamente diferente. Eu ouvia o que já foi feito, o que já foi vivido. Ouvia sempre mais dentro de mim que fora. Interessa-me não o arranjo e a modificação do que já existe, mas a invenção de coisas novas. “O ser humano é apenas um recipiente”, dizia Webern. Invenção e fascinação perante o inaudível: do som singular até a forma. Deslumbramento. Comunicação. Ele não dava aulas de composição, simplesmente mostrava como ele próprio trabalhava, e apresentava a sua compreensão da música feita por outros compositores. [...] Eu nunca o ouvi dizer mal de outros ou do trabalho de outrem (e ele sabe que muitos falam mal dele). Ele é sempre amigável, ainda que sua inclinação pessoal seja bastante dura. (ASSIS 2011, p.131-132)

Com os compositores Luciano Berio, Luigi Nono e Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen faria suas primeiras experiências contribuindo para o desenvolvimento da

---

<sup>9</sup> Entre as amizades feitas durante os festivais de Darmstadt, Stockhausen teve particular afinidade com o compositor belga Karel Goeyvaerts. Sua relação baseava-se, inicialmente no forte sentimento de religiosidade compartilhado por ambos, porém, a busca por uma forma de intermediar uma transposição de suas convicções do plano religioso para suas concepções musicais, fez com que o compositor alemão despertasse para muitas coisas que, durante a sua formação musical em Colônia, não havia percebido. Foi com Goeyvaerts que Stockhausen pôde, logo no início de sua trajetória artística, debater suas ideias e realizações.



música de caráter serial, e ao lado do compositor e fundador do primeiro estúdio de música eletrônica, junto a NWDR, em Colônia, Herbert Eimert, ao publicar entre os anos de 1955 e 1962 os oito volumes da importante revista de vanguarda intitulada *die Reihe* (ou *A série*), viria a ser um dos principais responsáveis pela divulgação e promoção da nova geração de compositores que ali surgiam (ASSIS, 2011 p.22). *Die Reihe* fora um fenômeno entre compositores e artistas em geral e seus autores, em sua maioria jovens, escreviam para um público também jovem que dava seus primeiros passos na produção artística de vanguarda encorajado pelos diversos festivais de música que surgiam principalmente em Donaueschingen e Darmstadt. Durante a década de 1950 os *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt* logo se consagrariam como o mais importante polo de desenvolvimento da música nova (ASSIS, 2011 p.22) .

A urgência do *novo* era um sentimento amplamente difundido e desejado pelos jovens compositores e artistas em geral que, desde as primeiras décadas do século XX, procuravam responder, por meio da atividade de criação de objetos estéticos, às perguntas propostas pelo espírito de seu tempo. Assim, os rumos da nova música, juntamente com a nova sociedade europeia, foram rapidamente estabelecidos.

### **O compositor**

O conjunto de ideias e princípios que definem uma abordagem específica em vista do ato criativo na obra de Karlheinz Stockhausen — e que delineiam a maior parte de sua produção artística — é baseado em seus cinco *conceitos composicionais*. Em forma cronológica, são eles: *Punktuelle Musik* (música pontilhista), *Gruppenkomposition* (composição por grupos), *Momentform* (forma-momento), *Prozesskomposition* (composição por processo) e *Formelkomposition* (composição por fórmula). Baseados em Assis (2001, p. 23-31) citaremos algumas obras e onde cada uma delas se encaixa dentro de cada um dos cinco *conceitos composicionais* de Stockhausen.

A *Punktuelle Musik* teve origem no ano de 1951 com a composição da peça *Kreuzspiel*, para oboé, clarinete baixo, piano e três percussionistas, a qual se seguiram

*Konkrete Etude* e *Kontra-Punkte*. Como o experimento inicial da *Gruppenkomposition* podemos citar o ciclo de peças para piano *Klavierstücke I-IV*, composto em 1952. Encerrando a etapa fundamental do desenvolvimento teórico do compositor, *Klavierstück XI*, de 1956, e *Kontakte*, para sons eletrônicos, piano e percussão, composta entre 1958 e 1960, são exemplos de *Momentform*. Assis afirma ainda que,

com essas três abordagens — *Punktuelle Musik*, *Gruppenkomposition*, *Momentform* —, que representam diferentes grandezas de aproximação a um mesmo objeto, Stockhausen criou uma espécie de escala que lhe permitiu operar precisa e, muitas vezes, simultaneamente em diversas dimensões do fenômeno sonoro, respectivamente o som enquanto timbre, o som enquanto figura e o som enquanto forma. (ASSIS 2001, p. 25)

A obra *Mantra*, composta em 1970 para dois pianos, *wood blocks* e *antique cymbales*, sintetiza o conceito de *Formelkomposition*, técnica que acompanhou o compositor até o final de sua vida, em dezembro de 2007.

Dos cinco principais conceitos composicionais elaborados por Karlheinz Stockhausen, iremos, na presente pesquisa, nos ater ao de número quatro, de acordo com o compositor, *Prozesskomposition*, ou composição por processo. A música de Stockhausen passará, agora, a ser construída com base na coordenação de processos musicais e, para tal, o compositor, pouco a pouco, abandonará a escrita musical tradicional em busca de novas maneiras de notar o som.

Assis (2001, p. 25) diz que foi a busca por uma complexidade sonora suscitada por proposições de caráter mais indeterminado que fez com que Stockhausen subvertesse sua técnica serial determinística, o que resultou na composição de obras onde o controle minucioso da formação dos pontos, como ocorre em suas obras pontilhísticas, a direcionalidade dos grupos ou os alicerces das formas deixa de existir, dando ênfase, agora, à execução das mesmas de maneira mais livre, uma execução vinculada completamente à sensibilidade dos intérpretes, onde, a eles, seriam confiadas responsabilidades que interfeririam diretamente no resultado sonoro. A obra *Plus-Minus*, escrita em 1963, inaugura o quarto conceito composicional de Stockhausen, e suas descobertas no âmbito da música experimental, compondo por orientação e coordenação de processos musicais, o acompanhará em suas investidas artísticas até os últimos anos da década de 1960.

## Stimmung

Composta durante o inverno de 1968, em Long Island, em Madison, Connecticut, *Stimmung* foi encomendada pelo grupo vocal *Collegium Vocale Köln*, da cidade de Colônia, e foi concebida após suas viagens ao México, onde passara cerca de um mês explorando as ruínas dos templos Maias, Toltecas, Zatopecas e Astecas, em Oaxaca, Merida, e Chichenitza. Jonathan Cott (1974, p.163) conta que Stockhausen tinha o conhecido hábito de, em suas viagens a trabalho, visitar templos religiosos antigos, sempre disposto a novas experiências religiosas, e antes de escrever *Stimmung* vivenciou experiências do tipo no Camboja, Índia, Tailândia, Turquia, Grécia, Síria, Líbano, Tunísia, Marrocos, na Pérsia e em Israel. Em *Stimmung* Stockhausen menciona alguns nomes de deuses antigos (que ele chama de *nomes mágicos*), e, de acordo com Cott (1974, p.163), o compositor lembra ter revivido, no México, sentado por horas numa mesma pedra observando os templos Maias, antigas e cruéis cerimônias religiosas que aconteceram ali. Em *Stimmung*, porém, tal crueldade não se faz presente, mas apenas os sons e a energia, ora tranquila, ora violenta, das planícies mexicanas.

Escrita para seis vozes solistas amplificadas por seis microfones, sendo dois sopranos, dois tenores, um contralto e um baixo, o título da peça remete à palavra alemã que significa *afinação* e, de acordo com o compositor, pode se referir aos estados mentais de *afinação* psicológica, um estado de espírito, a *sintonia da alma*. *Stimmung* está, ainda, intimamente ligada à palavra *Stimme*, ou voz, em alemão. Como afirma Stockhausen,

existe na palavra alemã “*Stimmung*” a conotação de “atmosfera”, “ethos”<sup>10</sup> e “harmonia espiritual”. Também pode ser traduzida como um estado de humor em frases, como “bom humor” ou “mau humor”, referindo-se a energia das vibrações do homem no meio ambiente. STOCKHAUSEN apud WÖRNER 1973, p. 65)

---

<sup>10</sup> Palavra de origem grega usada para definir o caráter moral, ético ou o modo de ser de uma pessoa ou sociedade.

Em carta<sup>11</sup> enviada ao diretor do grupo vocal *Singcircle*<sup>12</sup> Stockhausen conta que começou a compor *Stimmung* trabalhando com diversas melodias, cantando cada uma delas sempre em voz alta. Com dois filhos pequenos em casa, a pedido de sua esposa, a artista plástica Mary Bauermeister, Stockhausen passaria a trabalhar apenas à noite, sussurrando enquanto escrevia sua nova peça. É esta prática que faz com que o compositor comece a perceber os sons advindos da vibração do seu próprio crânio, e, a partir de tal experiência, decida não trabalhar mais, em *Stimmung*, com melodias escritas de forma tradicional. Ele estabelece então uma nota apenas — um si bemol grave — como base para toda a peça. O trabalho de *reescrever* *Stimmung* se inicia quando o compositor, sozinho, passa a experimentar o seu próprio som ao sussurrar melodias em harmônicos; em suas palavras, “nada oriental, nada filosófico, apenas os dois bebês, uma pequena casa, o silêncio, a solidão, a noite, neve, gelo: puro milagre!”<sup>13</sup>

A tranquilidade do ambiente noturno e a *imposição* do silêncio devido a presença dos filhos pequenos levaram Stockhausen a desenvolver um método de composição a partir de novos timbres, abandonando a sua idéia original para a peça, ao trabalhar com os parciais harmônicos de uma única nota fundamental. *Stimmung* lembra a tradição dos ritos xamânicos, os ritos de purificação ou as cerimônia de iniciação, e os harmônicos produzidos pelos cantores remetem à música tradicional da Mongólia, do Tibete e de Tuva, na Rússia. Reconhecidamente a primeira obra vocal do ocidente inteiramente baseada na produção de harmônicos vocais, *Stimmung*, escrita por um compositor alemão, nos parece uma peça hipnótica, de cunho meditativo.

## Ritmo

<sup>11</sup> A carta data de 24 julho de 1982 e sua transcrição encontra-se nas notas de Gregory Rose e Helen Ireland presentes no encarte do CD *STIMMUNG* por *Singcircle*.

<sup>12</sup> O grupo dirigido por Gregory Rose interpretou, pela primeira vez, *Stimmung* em meados dos anos 1970, realizando uma gravação comercial da obra em 1983, na Inglaterra, contando com a contribuição do compositor.

<sup>13</sup> “*Nothing oriental, nothing philosophical: just the two babies, a small house, silence, loneliness, night, snow, ice: pure miracle!*” (Encarte do CD *STIMMUNG* por *Singcircle*. Notas de Gregory Rose e Helen Ireland).

A partitura de *Stimmung* é composta por quatro elementos. São eles: 1) um *esquema formal* (*formschema*), 2) seis páginas de modelos silábicos (*modelle*), 3) seis páginas com nomes de deuses/mágicos (*magische namen*), e 4) uma página de poesia.

*Stimmung* é um música meditativa, portanto, é uma peça que mantém o tempo, as durações e as mudanças em constante suspensão. A estrutura rítmica interna dos modelos silábicos é indicada usando a notação rítmica tradicional, e a medida em que se introduz cada modelo — e o mesmo é repetido — uma superposição temporal com os modelos anteriores é produzida. Uma vez estabelecida a identidade do novo modelo, a voz *lead*, que está no comando, passa a tarefa para outro cantor, e assim sucessivamente.

Rory Bradell compara *Stimmung* às obras minimalistas norte-americanas quando afirma que, ao trabalhar com diversos modelos silábicos em longas repetições de curtas frases musicais, Stockhausen se utiliza da técnica de sobreposição temporal em defasagem<sup>14</sup>. Esses modelos silábicos, associados aos *nomes mágicos* (*magische namen*), são cantados e recitados por toda a peça de forma vigorosa causando um efeito hipnótico semelhante à música minimalista. Bradell afirma ainda que, mesmo tendo um caráter completamente diferente, pode-se apontar na peça do compositor alemão algumas semelhanças com as obras compostas na mesma década, porém, por compositores experimentais norte-americanos. No tocante à harmonia, por exemplo, a peça de Stockhausen poderá ser associada a obra *In C*, de Terry Riley, já que o compositor alemão, como o norte-americano, trabalha com um *acorde*, apenas, durante toda a partitura.

### **Alturas / harmonia**

Ao tomar como material composicional os parciais harmônicos da fundamental si bemol — *si bemol, fá, si bemol, ré, lá bemol e dó* (FIGURA 1) — Stockhausen cria um vocabulário de harmônicos ainda maior tendo em suas mãos uma grande palheta de timbres. Em conversa com Jonathan Cott o compositor afirma:

---

<sup>14</sup> Técnica amplamente utilizada durante a década de 1960, principalmente pelos compositores minimalistas La Monte Young, Terry Riley e Steve Reich.

Minha peça *Stimmung* não é nada mais do que um acorde de 75 minutos — que nunca muda — com os parciais dos harmônicos naturais de uma fundamental que não aparece, mas apenas o segundo, o terceiro, o quarto, o quinto, o sétimo e o nono harmônico. [...] Os timbres são anotados precisamente utilizando o Alfabeto Fonético Internacional, portanto, quando se canta uma única nota com muitas inflexões pode-se ouvir cada parcial harmônico com bastante precisão. (COTT 1974, p.38)

FIGURA 1



Podemos fazer uma analogia entre esse tipo de modulação e o processo de filtragem que ocorre na música eletrônica. Stockhausen, em *Stimmung*, utiliza o *acorde* sustentado como sua única fonte sonora e o que se ouve é uma mudança constante dos timbres filtrados pelas vozes. Os parciais harmônicos circulam entre as seis vozes, ou seja, nem sempre à mesma voz é destinado o mesmo parcial, e durante a execução da peça um si bemol grave (e seus harmônicos) é reproduzido em baixo volume por um gravador, de modo que os cantores possam afinar suas vozes a qualquer momento da performance.

A peça é dividida em cinquenta e uma seções, e cada uma delas polariza um dos harmônicos, que, naquele momento, passa a ser uma fundamental temporária, com seus respectivos harmônicos. É o que expomos através do esquema representado pela figura 2.

FIGURA 2



Cada uma das cinquenta e uma seções é introduzida por um modelo que é repetido de forma periódica até que todos os cantores o tenham assimilado. São oito modelos realizados por soprano I, soprano II e contralto, e nove por tenor I, tenor II e baixo. Tais modelos são esquemas de sílabas sem significado (em alguns momentos palavras comuns como “sábado” e “aleluia” são utilizadas) e são anotados com símbolos fonéticos internacionais e os números que especificam os harmônicos, determinando as características tímbricas dos modelos.

A harmonia, em *Stimmung*, se dá através dos parciais harmônicos de cada uma das notas presentes no único acorde com a fundamental si bemol. No esquema formal (*Formschema*), uma altura seguida de uma linha de continuidade fina pode ser interpretada de formas diferentes conforme é apresentada. Se tal nota ocorre depois de uma pausa ou de uma barra dupla ela é identificada como um novo modelo. Se é notada sem barra de compasso, não há mudança de modelo, e continua como antes. Se ocorre depois de uma barra de compasso, o tempo, o ritmo e o timbre se transformam em um novo modelo. Tais mudanças são marcadas pela letra *T*, indicando as transformações de um modelo para outro.

EXEMPLO 1. STOCKHAUSEN: *Stimmung*. (*Formschema*) Copyright 2000 by Universal Edition.

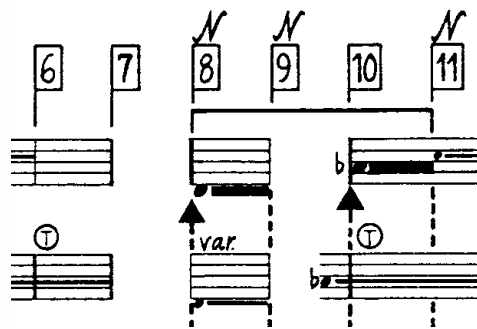
Stimmung FORMSCHEMA Karlheinz Stockhausen

The image displays the musical score for 'Stimmung' by Karlheinz Stockhausen, specifically the 'Formschema' section. It is organized into two systems of staves, each containing six parts: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The first system covers measures 1 to 26, and the second system covers measures 27 to 51. Above the staves, a series of boxes numbered 1 through 51 represent the 'Formschema' models. Vertical dashed lines connect these boxes to the corresponding musical staves, indicating the start of each model. The notation includes various symbols such as 'N' (for notes), 'var' (for variations), and 'T' (for transformations). The staves show complex rhythmic patterns and pitch contours for each voice part.

## Texto

O texto utilizado por Stockhausen em *Stimmung* resume-se a algumas palavras aleatórias, sem sentido, e *nomes mágicos*. Como apresentamos no exemplo 2, na partitura, a letra *N* sobre um número indica ao cantor quando este deve introduzir na música um *magische namen*, e isso ocorre logo que a identidade de um modelo for alcançada.

EXEMPLO 2. STOCKHAUSEN: *Stimmung*. (*Formschema*) Copyright 2000 by Universal Edition.



Os nomes dos deuses, provenientes de diferentes culturas, foram coletados graças a contribuição de uma amiga do compositor, a antropóloga norte-americana Nancy Wyle, e são pronunciados em vinte e nove das cinquenta e uma seções que compõem a peça. Cada cantor é responsável pela emissão de onze nomes — somando, no total, sessenta e seis nomes diferentes — e nas seções marcadas com a letra *N* ao menos um nome deverá ser pronunciado por uma voz, podendo ser agregados por outras vozes até seis nomes. Numa performance nem todos os nomes precisam ser usados, ficando a escolha dos mesmos a cargo dos intérpretes. Cada uma das seções é caracterizada por um esquema de sílabas repetidas em um *modelle* diferente, e os nomes são repetidos periodicamente na mesma altura, tempo e articulação do referido modelo.

Além dos modelos silábicos e dos *nomes mágicos* quatro poemas são utilizados por Stockhausen em sua *Stimmung*. Três deles (FIGURA 3) são poemas eróticos escritos pelo próprio compositor um ano antes da composição da peça, em 1967, durante o período chamado por ele de “tempos de amor ardente”, em que esteve na cidade de Sausalito e em Carmel, ambas próximas a San Francisco, Califórnia. Em *Stimmung* tais poemas são falados, e não cantados. O quarto é um curto poema a respeito do vôo de um pássaro, que Stockhausen



modifica ao utilizar de forma sistemática os fonemas presentes em cada uma das palavras repetidamente, e os inclui nos modelos silábicos.

FIGURA 3. Três poemas eróticos escritos por Stockhausen em 1967. STOCKHAUSEN: *Stimmung*. Copyright 2000 by Universal Edition.

**Stockhausen**  
**STIMMUNG**

**Textblatt**

mit dem Gefühl eines grossen, langsam fliegenden Vogels, pro Takte ein Flügelschlag

stimmlos adman mit Lippenströmung färben  
deutsche Aussprache die Taktstrichen bedeuten T im Tempo T=162

Langsamem  
"Mein Hals ist meine Seele,  
wenn ich dich veranke.  
Ganz vorne in der Spitze  
siehe ich (ich meine wirklich, wenn ich sage 'ich', mein grosser 204)  
in meinem Ein-Mann-Torpedo-Bug.  
Ich weiss nichts anderes mehr,  
als daß ich in das blaue Knie bin,  
mein Auge hat da oben  
-ich Vogel- im Spiegel Deiner Augen  
auch die feinste Regung abliest.  
Und ich steure - Himmelstaktkommando -  
durch Dein Silberwasser.  
  
Der weise Gott, aus dem Spucke alten wächst,  
steigt Puls auf Pulsschlag höher in mir auf  
bis ich ansetze  
und dich langsam lang (langsamem langs  
verlangs verlangs versuk versink, versunke -sunke - sank.  
(lange Senenstamme) Diese Hilfe.  
(lange Pause, dann wie ich rasch) Aber immer noch nur noch  
wie Dein Spiegel blind ging und sich langsam schloss."

\*Meine Hände sind zwei Glocken bringe bring  
auf Deinen Brüsten bringe bringe bring bring bring;  
selbst gesteckt nach spüren sie die Rundung  
und die Knötchen innen drinnen dringe dring.  
AVOCADOS BIRNORANGPRIKOSEN -  
ach nein: Deine Brüste sind wie Deine nur wie Deine.

Wenn ich Wasser trinke aus der hohlen Hand  
werden meine Backen Deine Brust  
die Lippen (rosa braun) ein Zitterring  
und kicken tu ich durch das runde U  
das Deine Spitzchen küsse nähe lang.

Jeder Apfel, den ich scheinbar karmesol greife,  
ist schnepp - dreh dich - und schnepp Dein ringse rang,  
rangse ringse prenel busel busel pipsel busel piitisch! (die andere)

Dein Ton - in meinen Bronzeschalen zypressen  
(lange Pause) zipp zipp."  
(hoch ↑ ↓)

**Descrição da obra**

Foi a ideia de uma unidade imutável — em suas qualidades de altura, duração, ataque, dinâmica e tessitura — lançada pela estrutura dos *Mode de valeurs* de Olivier Messiaen que inspiraria a inventividade de Karlheinz Stockhausen, levando-o a conceber uma metodologia composicional inteiramente baseada no que passou a chamar de *formschemata*, ou esquemas formais.

O esquema formal de *Stimmung* mapea as cinquenta e uma seções que compõem a obra, seções estas onde as durações são não fixas, e que especificam quais os harmônicos do si bemol grave deverão ser cantados. O *esquema* indica também qual das seis vozes é a voz *lead* de cada uma das seções, além de indicar, ainda, quais são as seções que apresentam os *nomes mágicos* (representados pela letra *N* sobre cada número). Em cada seção existe uma nota/altura marcada com uma linha grossa, indicando ao cantor a introdução de um novo modelo. O que a partitura não indica é que modelos deverão ser utilizados em cada uma das seções, deixando tal escolha a cargo dos intérpretes.

Para a *performance* de *Stimmung* os cantores têm em mãos o *esquema formal*, uma página com os *modelos silábicos* e uma página com os *nomes mágicos*. A ordem dos modelos silábicos e dos nomes mágicos não é definida pelo compositor, podendo ser pré-estipulada pelos intérpretes ou mesmo realizada de forma aleatória durante a execução da peça. Não há um regente, e devido às incontáveis variações possíveis<sup>15</sup> não existe uma versão definitiva da peça, ou seja, cada interpretação será, de fato, bastante diferente da outra. A respeito da execução de *Stimmung*, Nicholas Cook (1987, p. 363) afirma que “não é possível imaginar a partitura escutando apenas uma única interpretação da peça”, e, de fato, a análise feita a partir da escuta de uma única execução apresenta ao ouvinte apenas um aspecto parcial da obra.

Os cantores têm suas vozes amplificadas por microfones e alto-falantes individuais, o que lhes permite imprimir todas as nuances de sua entonação, sem *vibrato*, sempre, tendo a certeza de que serão claramente ouvidas. O compositor sugere que os intérpretes realizem a obra sentados em círculo, a fim de estarem constantemente em sintonia uns com os outros, ligados de forma intensa e consciente, contribuindo de forma significativa com o resultado da *performance*.

Devido ao fato de cada cantor realizar de forma pessoal e evolutiva sua melodia de harmônicos, ao ponto de levar os demais a atingirem tal identidade, não compete ao compositor indicar o tempo e as durações para cada modelo, o que impossibilita-o de interferir no processo de *realização* da obra.

---

<sup>15</sup> Referimo-nos aqui às variações de timbre, na dinâmica, tempos de pausas, os improvisos e a interação entre os intérpretes.

## Considerações

De acordo com Robin Maconie (2009, p. 151) a obra de Karlheinz Stockhausen pode ser classificada como “música espiritual”. Tal atributo se torna evidente quando ouvimos suas composições via “música intuitiva”, “música mântica” e “música cósmica” — esta última representada por, além de *Aus den Sieben Tagen*, *Sternklang*, *Sirius e Licht*, *Stimmung*: talvez sua principal representante.

Jonathan Cott (1974, p. 15), em seu livro *Stockhausen — Conversations with the composer*, escreve que o compositor transitou pelas tradições musicais do oriente e do ocidente ao trabalhar com uma nova dimensão do som, explorando suas qualidades no espaço-tempo. Vale citar que, antes de compor *Stimmung*, o compositor alemão visitou, além do México, países asiáticos como China, Camboja, Tailândia, Índia, Persia, Líbano e Turquia, entre outros, e não se pode negar que, mesmo sendo resultado de suas experiências com as propriedades do som puro, sua exposição à cultura oriental influenciaria de forma considerável esta e outras obras escritas pelo compositor nos anos subsequentes. Não surpreende, portanto, o fato que, durante a Feira Mundial realizada em Osaka, no Japão, em 1970, *Stimmung* foi executada setenta e duas vezes, instigando o público e muitos críticos da época a fazerem diversas comparações entre a música do compositor alemão e o canto tradicional da Mongólia.

*Stimmung* não se distancia muito das obras minimalistas de Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich ou Philip Glass, embora, como normalmente acontece nas obras do compositor alemão, a complexidade dos padrões rítmicos de entrelaçamento e a densidade da música estão longe dos padrões de repetição simples e claros da escola minimalista. No entanto, como Riley, Young, Reich e Glass, Stockhausen se apropriou das práticas de repetição presentes nos *mantras* indianos e desenvolveu a técnica em sua obra vocal.

Pouco mais de dez anos após a estreia de *Stimmung* o compositor norte-americano Steve Reich escreveria uma peça influenciada pela prática musical do oriente. Composta em

1981, *Tehillim* marca uma mudança de direção no trabalho do compositor norte-americano, descendente de judeus alemães, pois, pela primeira vez em sua carreira, este compositor produziria uma obra musical a partir de um texto literário: os Salmos. *Tehillim* será objeto de nosso estudo a seguir.

### Capítulo 3 — Tehillim

#### Steve Reich

Descendente de judeus alemães, Steve Reich nasceu em Nova York, nos Estados Unidos, em 3 de outubro de 1936. Iniciou seus estudos musicais aos 14 anos com Roland Kohloff, timpanista da Orquestra Filarmônica de Nova York e após concluir o curso de filosofia na *Cornell University*, em 1957, ingressou na *Juilliard School*, onde estudou composição entre 1958 e 1961. Entre 1962 e 1963 estudou no *Mills College*, na Califórnia, com o compositor francês Darius Milhaud e o italiano Luciano Berio.

Sua carreira enquanto compositor e intérprete tem início em 1966 — com então 30 anos de idade — quando começa a se apresentar com seu próprio grupo instrumental, formado basicamente por percussionistas. Dimitri Cervo, em seu livro *O Minimalismo e sua influência na composição musical Brasileira contemporânea* (2005, p. 44-45), aponta que foi através das experiências realizadas a partir de uma estética experimental baseada em poucos materiais melódicos, ritmos e harmonias estáticas, pouco ou quase nenhum desenvolvimento temático e elementos sonoros contínuos que evoluem gradualmente por longos períodos de tempo sem variações de dinâmica e repetições padronizadas, que, através de Steve Reich e de

seus contemporâneos norte-americanos<sup>16</sup> Terry Riley, Philip Glass e La Monte Young, nasceria o que mais tarde seria conhecido como a *Música Minimalista*.<sup>17</sup>

### **O Minimalismo musical**

Como parte da produção artística norte-americana e fruto da insatisfação da juventude com os valores tradicionais da época, Cervo, em artigo publicado pela revista *Per Musi* (2005, p.45) afirma ainda que o Minimalismo musical surge nos Estados Unidos na década de 1960, um período da história onde o pluralismo radical da cultura ocidental contemporânea torna-se evidente, através de diversas manifestações artísticas contra o sistema. A busca por estilos de vida alternativos, a emancipação sexual e as experiências com drogas, além do crescente interesse pelo misticismo oriental e filosofias não ocidentais, contribuiriam para a rejeição dos valores tradicionais do sistema, cultivando cada vez mais uma aversão à alta cultura, que, de acordo com Morgan (apud CERVO 2005, p.23), “era vista como uma cultura em processo de exaustão”. Essa busca por novidade, formas alternativas de comportamento e interesses sociais e étnicos variados presentes no que ficou conhecido como *contracultura*, contribuiu para a eclosão dos movimentos *hippie*, feminista e pelos direitos dos negros, liderado por Martin Luther King. Com isso, a alta cultura, centralizadora, começava a perder espaço para a cultura *pop*.

Como todo movimento artístico novo, o Minimalismo levantou polêmicas e questões, e, em seu livro *Minimalists*, Robert Schwartz (1996, p.8) defende o fato de que nenhum estilo da música contemporânea recente provocara tanta controvérsia quanto o Minimalismo, sendo que, por três décadas, esta estética musical fora ridicularizada pelos compositores e críticos do

---

<sup>16</sup> Entre os compositores norte-americanos, fundadores do Minimalismo musical, podemos notar algumas feições comuns: Todos nasceram na década de 1930, cresceram apaixonados pela cultura *pop* norte-americana, rejeitaram seu treinamento acadêmico europeu e tornaram-se, com o passar dos anos, indivíduos profundamente místicos e religiosos. (SCHWARTZ, 1996 p.13)

<sup>17</sup> Muitos historiadores — entre eles Jonathan W. Bernard em *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music* (1993 p.86-132), e Edward Strickland, com *Minimalism: Origins* (1993p.17-115) — afirmam que o Minimalismo surgiu nas artes plásticas por volta de 1960, associado a artistas como Carl Andre, Dan Flavin e Sol Lewitt, e este movimento acabou por atrair músicos norte-americanos que reagiam às propostas do Serialismo europeu — à época, corrente dominante principalmente nas universidades.

*mainstream*<sup>18</sup>. Não é de se admirar, portanto, que a nova geração de compositores nascidos nos Estados Unidos na década de 1930 tenha sofrido retaliações por parte da vanguarda européia, que desde o pós-guerra, em grande parte, havia aderido ao Serialismo (Cervo 2005, p.45). A música que se fazia no outro lado do Atlântico, berço da tradição histórica, não interessava mais aos compositores minimalistas, assim sendo, foi natural que esses compositores articulassem uma revolta radical contra os serialistas europeus manifestando isso em sua música. Tendo em vista o embate estético que se estabeleceu no universo da música elaborada e praticada no ocidente durante a década de 1960, pontuamos a seguir (baseados em CERVO 2005, p.47) algumas características que acreditamos ser importantes para uma análise cuidadosa e comparativa entre obras minimalistas e seriais: Enquanto o Serialismo evitava sistematicamente um centro tonal ou modal, o Minimalismo procurava afirmá-los — em particular o modal — incessantemente; enquanto o Serialismo trabalhava com o princípio da *não repetição*, o Minimalismo pretendia repetir à exaustão, de forma processual e metódica; enquanto o Serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do oriente — como fizeram, entre outros, Debussy e Cage —, os quais diferiam frontalmente da visão do mundo ocidental.

Entretanto, a grande diferença entre as obras do Serialismo e do Minimalismo norte-americano consistia na ideia de *processo composicional*, muito mais do que na de obra acabada. Na música repetitiva — Minimalista — a ideia de obra é substituída pela ideia de *processo*. Como afirma Mertens (1983, p.88), essa música não é construída em torno de um argumento, não é representativa e também não é um meio de expressão de sentimentos subjetivos.

Embora Steve Reich tenha reagido contra a ortodoxia serialista praticada na Europa e ensinada nos Estados Unidos, sua obra inicial não foi menos rigorosa no que diz respeito ao uso de poucas e simples idéias trabalhadas incansavelmente. Já em meados dos anos 1970 sua técnica de criar música a partir de padrões recorrentes e lentamente transformados estava consolidada. Como fruto direto do movimento experimentalista norte-americano, o Minimalismo deteve-se e levou às últimas consequências os processos de repetição, porém, não se pode definir esta estética apenas por *repetição*, mas por *processos sistemáticos de*

---

<sup>18</sup> Tendência ou corrente principal e dominante.

*repetição*. Em seu manifesto de 1968, *Writings About Music*, e publicado em 1974, Steve Reich afirma:

Eu não quero dizer processo de composição, mas sim obras que são literalmente processos. O que é distintivo em um processo musical deste tipo é que ele determina todos os detalhes, de nota para nota, de uma composição, e toda a sua forma simultaneamente. Estou interessado em processos perceptíveis. Quero ser capaz de ouvir o processo acontecendo através do fluxo de toda a extensão da música [...] Processos musicais podem nos dar contato direto com o impessoal e também um tipo de controle completo [...] Por esse ‘tipo’ de controle completo eu quero dizer que, ao fazer esse material se articular através desse processo, eu controlo completamente todos os resultados, mas também aceito todos os resultados sem mudanças. (REICH 1974, p.9-10)

Assim, as obras minimalistas têm como própria essência a escolha de processos claros e perceptíveis, os quais vão articular e coordenar toda a micro e a macroforma da obra.

Dos quatro principais compositores — e, de acordo com Cervo (2005, p.21), “pais fundadores” do Minimalismo musical, Steve Reich talvez seja quem mais veementemente tenha repudiado a música da tradição clássica ocidental. Sua obra se desenvolveu como uma forma de reação, uma espécie de resistência tanto ao Serialismo europeu como à indeterminação presente em muitas obras de compositores da vanguarda. Seu trabalho dentro desta estética dos processos de repetição, desta forma alternativa de compor, resultou em *It's Gonna Rain*, *Come Out* e *Piano Phase*, compostas, respectivamente, em 1965, 1966 e 1967 — obras que sintetizam suas descobertas acerca das camadas de defasagem e efeitos de ostinato.

Embora criticasse os sistemas de composição da vanguarda europeia, à época, Reich concordara com as afirmações de Iannis Xenakis e Henri Pousseur: enquanto o primeiro já havia observado que na música serial havia uma enorme disparidade entre o método de composição e o resultado auditivo — ou seja, os processos composicionais e a música que soava não tinham conexão audível — o compositor belga estendeu esta crítica à música indeterminada, argumentando que, em ambos os casos, não se podia ouvir o processo pelo qual a música fora construída (XENAKIS 1965, e POUSSEUR 1966, apud SUTHERLAND, 1992). Como no Serialismo não se consegue perceber e acompanhar as permutações da série, da mesma forma é impossível escutar os processos que determinam na música de Cage a escolha e a disposição das alturas, por exemplo.

Steve Reich defende o fato de que processos composicionais deveriam ser claramente audíveis. Ele argumenta que um processo musical deve acontecer sempre de forma lenta e



extremamente gradual, como o movimento do ponteiro dos minutos em um relógio ou o gotejamento lento dos grãos de areia através de uma ampulheta.

A influência de Reich na cultura musical do ocidente talvez não seja tão grande como a de seu contemporâneo — e por diversas vezes parceiro musical — Phillip Glass, entretanto, a busca por novas sonoridades fez com que, a partir de 1972, ele se permitisse explorar novos horizontes e caminhos diferentes para sua obra ao utilizar recursos musicais tais como modulações harmônicas, novas formas de contrapontos e amplificação dos instrumentos de orquestra e vozes, sem deixar de lado técnicas tradicionais como o cânone, onde, além da melodia, o ritmo tem importante participação.

A música Minimalista recente<sup>19</sup> apresenta transformações estéticas e estilísticas significativas se comparadas com as obras do Minimalismo clássico da década de 1960. O compositor Dimitri Cervo defende o termo *Pós-Minimalismo*<sup>20</sup> como mais adequado para classificar a nova música composta a partir do final da década de 1970 e início da de 1980 por compositores como Reich, Glass e Adams na América, e Andriessen, Nyman e Pärt na Europa. Do final da década de 1970 em diante, no tocante à estética minimalista, algumas feições estilísticas começaram a mudar, transformações estas que resultaram em *Music for Eighteen Musicians*, composta por Steve Reich entre 1974 e 1976, que Cervo aponta como “provavelmente, a obra prima produzida pelo Minimalismo” (2007, p.37). O próprio Reich afirma que de 1976 em diante o termo Minimalismo torna-se cada vez menos descritivo de sua música (CERVO, 2007 p.38).

Enquanto o Minimalismo da década de 1960 era caracterizado pelos *processos*, no Pós-Minimalismo a figura do compositor volta à tona: ele, agora, é mais importante, suas características, intenções e estilos próprios têm mais força do que o processo composicional em si. Em *Tehillim*, de 1981, Steve Reich trabalha com mudanças de métrica em praticamente todos os compassos, novas texturas, movimentos harmônicos e um processo sistemático de repetição não tão claro como os que podemos encontrar em suas obras anteriores, além de linhas melódicas e textos: algo jamais utilizado por ele. Concordamos, portanto, com Steven

---

<sup>19</sup> Nos referimos aqui às obras produzidas a partir da década 1980.

<sup>20</sup> O conceito Pós-Minimalismo foi adotado no início da década de 1970 por Robert Pincus-Witten, nas artes visuais. Em música, de acordo com Dimitri Cervo (2007, p.36-50), está associado a obras que claramente partem do Minimalismo, ou são fortemente influenciadas por ele, mas que vão além do estilo e da estética do Minimalismo clássico, através de diferentes tipos de misturas e fusões. Estas obras começaram a surgir, tanto nos Estados Unidos como na Europa, nos anos finais da década de 1970.

Johnson quando aponta as obras tardias de Reich como uma mistura de elementos do Minimalismo — técnicos, estilísticos e estéticos — com elementos que são estranhos ao Minimalismo, propondo, desta forma, definir, a partir de uma nova técnica de composição, o termo *pós-minimalista* (JOHNSON apud CERVO 2007, p.43).

### **Tehillim**

As primeiras obras do compositor norte-americano Steve Reich datam de 1965 (*It's Gonna Rain*) e 1966 (*Come Out*), e resultam de suas experiências com defasagem de fitas magnéticas. A respeito da técnica composicional utilizada em ambas as peças supracitadas, Dimitri Cervo afirma que

Em *It's Gonna Rain* dois excertos idênticos (pré-gravados) são alinhados em uníssono, e gradualmente um deles é ligeiramente acelerado. Uma vez que o processo é posto em movimento, os dois trechos defasam gradualmente até voltarem ao uníssono novamente no final da obra. [...] Segundo o autor [REICH, 1987], *It's Gonna Rain* é a primeira obra na história que utilizou a técnica de defasar gradualmente dois ou mais padrões idênticos. A segunda foi *Come Out*, que se utiliza de recursos semelhantes. (CERVO 2005, p.30-31)

Em 1967 Reich começa a pensar em uma maneira de transpor sua ideia com fitas magnéticas para o domínio da música instrumental ao gravar um padrão de doze notas ao piano e tocar o mesmo padrão simultaneamente à gravação, tentando defasar gradativamente, através de um *accelerando* gradual, do padrão gravado. Ao constatar o sucesso e a viabilidade da experiência Reich passa então a experimentar com dois pianos. Por fim, após esta experiência de execução com dois instrumentistas, a peça é passada para a pauta, surge assim a primeira obra a utilizar a técnica de *defasagem* no domínio da música instrumental: *Piano Phase*, de 1967. Seguiram-se a ela obras importantes como *Violin Phase*, de 1967, *Four Organs*, 1970, *Drumming*, 1971, *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ*, 1973 e *Music for Eighteen Musicians*, escrita entre 1974 e 1976.

Logo, ao longo do tempo, suas obras perderam a ênfase na pureza processual em vista de uma maior liberdade harmônica e instrumental, mas mesmo depois das primeiras experiências do compositor na utilização de um processo puro, a maioria de suas obras

continua a manter um pulso firme e uniforme. É o que se pode notar em *Tehillim*, composta em 1981 para a formação piccolo, flauta, oboé, corne inglês, dois clarinetes em Bb, fagote, seis percussionistas (maracas, palmas, marimba, vibrafone, crotales e tamborins), dois órgãos elétricos, quatro vozes femininas, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. Na versão de câmara as vozes, madeiras e cordas são amplificadas, resultando no que Judy Sherman, produtor de Reich, costuma chamar de *voicestrument*: ao dobrar as vozes, ora com clarinetes, ora com órgãos ou oboés e corne inglês, o resultado obtido é um timbre vocal completamente novo e diferente.

*Tehillim* pertence à fase pós-minimalista de Steve Reich, bastante diferente do Minimalismo clássico, seminal, que o projetou. Contrastando com a maioria de suas obras anteriores, *Tehillim* não é composta por padrões curtos de repetição. Mesmo que os cânones ali presentes nos lembrem antigas obras do compositor — como *It's Gonna Rain* e *Come Out*, compostas por frases curtas em defasagem e repetidas ao extremo criando uma espécie de cânone experimental cada vez mais estreito — em *Tehillim* Steve Reich trabalha com cânones irregulares, sem uma métrica fixa ou um padrão métrico de repetição, além de longas melodias, harmonia funcional, contrapontos imitativos e orquestrações. Se a ausência do *vibrato* e da técnica do *bel canto* nas quatro vozes em cânones são elementos que podem nos remeter à música ocidental de antes de 1750, a sonoridade que resulta principalmente da polirritmia realizada pelos instrumentos de percussão — que junto ao texto constitui toda a base da obra — coloca *Tehillim* num lugar único, jamais explorado pela música presente no período da *Common Practice*, incluindo a música desse século. *Tehillim*, portanto, pode ser ouvida como uma música tradicional e nova ao mesmo tempo.

### **Judaísmo**

Após seus anos de faculdade Steve Reich se manteve ainda mais afastado de sua origem judaica, distante da cultura, dos cânticos e da língua hebraica. Como muitas pessoas de sua geração, durante a década de 1960, Reich se envolveu com diversas manifestações advindas do oriente. Praticou *yoga* e vários tipos de meditações budistas e transcendentais, mas apesar do interesse por todas elas, ainda não havia encontrado o que buscava. Em 1974,

com 37 anos de idade, Reich começou a perceber que o que ele procurava estava muito mais perto do que imaginava. No mesmo ano ele conhece a artista visual Beryl Korot, com quem viria a se casar em 1976, e ao seu lado a redescoberta do judaísmo se tornaria um esforço mútuo. Logo Reich e Korot começaram a ter aulas no *Lincoln Square Synagogue* em Nova York — chamado pelo compositor de “congregação ortodoxa moderna” — onde estudavam a *Torá*, o *Talmude* e a bíblia hebraica.

Durante seus estudos de hebraico Reich pôde notar que junto ao texto impresso na bíblia judaica existiam diversos tipos de *rabiscos*, que de acordo com seu professor de hebraico, eram chamados de *taamim*<sup>21</sup> — não apenas algumas acentuações do texto literário, mas uma espécie de notação musical semelhante aos *neumas*. Robert Schwarz (1996, p.84) conta que, ao saber disso, Reich foi ao *Jewish Theological Seminary* a fim de encontrar um leitor-cantor que pudesse interpretar os códigos musicais escritos na bíblia hebraica, e logo ele estaria transcrevendo os *taamim* para uma partitura tradicional, numa notação ocidental. Mas Reich, em sua maneira caracteristicamente sistemática e até mesmo compulsiva, ainda não estava satisfeito. A breve exposição ao cântico bíblico despertara sua curiosidade em ouvir a tradição hebraica voltar à vida. Foi quando decidiu viajar para Israel.

Reich e Korot fizeram sua primeira viagem à Israel no verão de 1977. Antes da viagem escreveram ao *National Archives of Recorded Sound*, em Jerusalém, dispostos a gravarem o canto de diversos homens judeus idosos. Steve Reich conta que ele e Korot foram jantar na casa de um judeu iemenita, com cerca de 60 ou 65 anos, com filhos que tinham acabado de sair do exército israelense. Depois de beberem muitas xícaras de chá, o homem

---

<sup>21</sup> Como o alfabeto hebraico só possuía consoantes, os *massoretas* criaram no século IX tipos especiais de vogais, na realidade pontos e traços, colocados acima, ao lado e abaixo das consoantes, permitindo desta forma uma prosódia adequada do texto bíblico preservando o seu sentido. Os *massoretas* também criaram símbolos para os acentos musicais, chamando-os de *taamim*, que significa, literalmente “gostos”; denominados às vezes, *nequiot* “notas” ou “melodias”. Esta acentuação constituía um sistema de notação musical para o cântico do texto hebraico nas leituras públicas da *Torá* (Pentateuco) e serviam basicamente a três propósitos: 1) marcar a tonicidade da palavra, 2) regular a recitação dos textos bíblicos e 3) servir como sinais de pontuação, mostrando como era percebida a estrutura da frase por ocasião quando foram colocados no texto. A entoação do texto bíblico por meio dos acentos colocados acima e abaixo das sílabas hebraicas pode ser descrita como uma forma de declamação musical, realizando a fusão da palavra com a melodia. Os *taamim* eram indicações *ligeiras* ao leitor ou entoador, pois *sugeriam* quando elevar, abaixar ou sustentar a voz, ou quando deveria fazer uma pausa longa ou breve. Este sistema de notação não colocava a ênfase na música, mas nas sílabas das palavras hebraicas do texto, o ritmo provinha das sílabas que havia no cântico. Os *taamim* não indicavam valores dinâmicos precisos em altura e em tempo, e não tinham escala nem ritmo próprio. Não havia ordem na sequência de sons. O leitor-cantor não obedecia a regras, mas simplesmente improvisava elevando, baixando e sustentando as notas, e fazendo pausa quando os sinais indicavam que devia fazê-lo; ele repetia o esquema tal como aprendido a entoar segundo a tradição oral. (FERREIRA 2002, p.48-49)

judeu finalmente consentiu em ser gravado (Schwarz 1996, p.84). De volta a Nova York, Reich se deparou com o mesmo problema que enfrentara há alguns anos ao estudar a música africana e balinesa: como, sendo um compositor ocidental, poderia utilizar de forma original o que havia descoberto? A resposta não estava em apenas imitar o seu som, mas em estudar a estrutura dessa música.

Após escrever, em 1978, *Music for Large Ensemble, Octet e Variations for Winds, Strings and Keyboards*, as duas últimas em 1979 — três das mais importantes obras comissionadas em sua carreira — Steve Reich, pouco a pouco, começaria a deixar de lado o que era considerado o Minimalismo *puro*, ou tradicional. Como afirma Robert Schwarz (1996, p.87), é improvável, todavia, que mesmo o compositor poderia ter previsto a direção que estava prestes a tomar. Foi a redescoberta de sua herança judaica que o levou a procurar um texto sagrado, pois até o momento, Reich não havia trabalhado com qualquer tipo de texto. Na verdade ele havia deliberadamente evitado a música vocal com palavras, já que para ele qualquer tipo de texto, por sua própria natureza, violaria o discurso musical naturalmente rítmico. Contudo, Reich foi seduzido pelos, tradicionalmente musicais, Salmos, ou, em hebraico, *Tehillim*.

### **Texto / melodia**

Expresso em quatro movimentos ininterruptos — com a excessão de uma breve pausa entre a segunda e a terceira parte<sup>22</sup> — e com duração de cerca de 30 minutos, *Tehillim* talvez seja a obra de Steve Reich que mais se distancie de suas obras anteriores. Em entrevista a Rebecca Kim em outubro de 2000 o compositor afirma que *Tehillim* havia sido a primeira peça de sua autoria onde os cantores poderiam cantar palavras ao invés de vocalizes, e ainda, que esta seria uma das melhores peças que já compusera<sup>23</sup>. Reich nunca havia trabalhado com textos — curiosamente, quando começou a trabalhar em *Tehillim*, Korot, surpresa, exclamou: “Você

<sup>22</sup> A sugestão para que Reich inserisse uma pequena pausa, parando, de fato, a música após o final do segundo movimento e iniciasse o terceiro num andamento mais lento — outra novidade em sua obra — partiu do maestro Peter Eötvos, durante os ensaios para um concerto em Stuttgart, na Alemanha. (KIM, 2000)

<sup>23</sup> “*Tehillim is the first piece where I said, ‘Okay, singers are going to sing words and the instruments are going to accompany them.’ Singers love singing the piece and that’s extremely gratifying. It’s certainly one of the best pieces I’ve ever done.*” (KIM, 2000)

está cantando melodias com palavras!” (KIM, 2000) — e o ponto de partida para compor esta obra foi, precisamente, a escolha de quatro Salmos em hebraico.

Reich concorda que os Salmos escritos e cantados pelo Rei Davi são os textos mais musicais da tradição judaica, e por considerar-se um levita<sup>24</sup>, trabalhar com esta musicalidade foi algo, para ele, bastante natural (KIM, 2000). A tentativa de criar uma atmosfera análoga à da canção tradicional hebraica, sem deixar que a sua música soe como uma *cópia*, se justifica nos ciclos rítmicos apresentados por Reich ao utilizar os tamborins sem platinelas (*jingles*), semelhantes ao pequeno tambor *tof* mencionado no Salmo 150 e em diversos outros textos bíblicos, as palmas e a maraca; elementos musicais comumente utilizados por todo o Oriente Médio.

O compositor conta à Rebecca Kim (2000) que desenvolveu seu discurso musical de forma bastante livre, sem se preocupar com as possíveis influências de melodias e materiais temáticos presentes na tradição judaica, pois, diferente da *Torá* e dos *Livros dos Profetas*, as melodias tradicionais dos Salmos foram perdidas com as tradições orais do ocidente, sendo mantidas apenas por judeus iemenitas, portanto, não houve qualquer preocupação ou compromisso por parte do compositor com as melodias *originais* pré-existentes. Reich, ao trabalhar com duas bíblias sobre o piano, uma em inglês e outra em hebraico, decidiu que a escolha dos quatro Salmos — dentre os cento e cinquenta existentes — que comporiam o texto de *Tehillim* não seria influenciada pelo som das palavras em hebraico, imagens ou características textuais, mas pelo *significado* do texto.

Steve Reich afirma (in: SCHWARZ 1996, p.88) que pessoas ao ouvirem *Tehillim* associariam esta peça a melodias de canções judaicas, porém, ele deixa claro que as melodias presentes em *Tehillim* nada têm a ver com os cantos do folclore e da tradição. Para o compositor, *Tehillim* é o resultado de duas forças maiores: os longos ciclos presentes no *gambang*<sup>25</sup>, do gamelão, e o estudo da cantilena, dentro das sinagogas, que, juntos, contribuíram para que a peça tivesse um caráter, de certa forma, tradicional.

Os Salmos escolhidos para compor o texto de *Tehillim* foram: Salmo 19:2-5, Salmo 34:13-15, Salmo 18:26-27 e Salmo 150:4-6, e são apresentados nas partes um, dois, três e

---

<sup>24</sup> De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras, um levita é membro da tribo hebraica sacerdotal de Levi; sacerdote do templo de Jerusalém.

<sup>25</sup> Instrumento tradicional da música de Java e Bali. Espécie de xilofone.

quatro, respectivamente. Aqui iremos nos ater apenas à primeira parte (ou movimento) desta obra, cujo texto apresentamos a seguir:

**FIGURA 4**

**19:2-5**

Ha-sha-mý-im meh-sa-peh-rím ka-vóhd Káil,	The heavens declare the glory of G-d,
U-mah-ah-sáy ya-díve mah-gíd ha-ra-kí-ah.	the sky tells of His handiwork.
Yóm-le-yóm ya-bée-ah óh-mer,	Day to day pours forth speech,
Va-lý-la le-lý-la ya-chah-véy dá-aht.	night to night reveals knowledge.
Ain-óh-mer va-áin deh-va-rím,	Without speech and without words,
Beh-lí nish-máh ko-láhm.	Nevertheless their voice is heard.
Beh-kawi-ha-áh-retz ya-tzáh,ka-váhm,	Their sound goes out through all the earth,
U-vik-tzáy tay-váil me-lay-hém.	and their words to the ends of the world.

A tradução para português dos versículos bíblicos apresentados na figura 4, de acordo com João Ferreira de Almeida (In: SHEDD 1995, p.573), será:

*Os céus proclamam a glória de Deus, e o firmamento anuncia as obras das suas mãos.*

*Um dia discursa a outro dia, e uma noite revela conhecimento a outra noite.*

*Não há linguagem, nem há palavras, e deles não se ouve nenhum som*

*No entanto, por toda a terra se faz ouvir a sua voz, e as suas palavras até aos confins do mundo.*

Através da análise da primeira parte de *Tehillim* é possível identificar melodias-fixas e individuais que representam musicalmente os versos que constroem o texto supracitado. Ou seja, Reich trabalha de forma sistemática com apenas quatro melodias, diferentes umas das outras, ao expor em sua obra os quatro versículos bíblicos pré-selecionados por ele. O primeiro versículo bíblico (“*Ha-sha-my-im meh-sa-peh-rím Ka-vóhd Káil, u-mah-ah-sáy ya-díve mah-gíd ha-ra-kí-ah.*”) é representado pela seguinte melodia-fixa:

EXEMPLO 3. Reich: *Tehillim*, mm. 1-7. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

2. *mf*  
*non vibrato sempre*  
 Ha - sha - . my-im meh-sa-peh - reem Ka - vohd Kail u - ma-ah - say ya-dive mah -  
 geed ha - ra - ki - ah.

O segundo versículo (“*Yóm-le-yóm ya-bée-ah óh-mer, va-ly-la le-ly-la ya-chah-véy dá-aht.*”):

EXEMPLO 4. Reich: *Tehillim*, mm. 8-16. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

Yom - le-yom ya - bee - ah  
 oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey  
 dah - aht.

O terceiro (“*Ain óh-mer va-ain deh-va-rim, beh-lí nish-máh ko-láhm.*”):

EXEMPLO 5. Reich: *Tehillim*, mm. 17-23. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

Ain oh - mer va - ain da - va -  
 reem beh - lee nish - ma ko - lahm.



E o quarto (“*Beh-kawi-ha-áh-retz yá-tzáh ka-váhm, u-vik-tzáy tay-váil me-lay-hém.*”):

**EXEMPLO 6.** Reich: *Tehillim*, mm. 24-29. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

The image shows a musical score for a vocal part. It consists of three staves of music. The first staff begins with two triangles above the staff, followed by a vertical bar line. The notes are: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Below this staff is the text "Beh-kawi ha -". The second staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 6/8. It contains several measures of music with notes and rests. Above the staff are several triangles and vertical bar lines. Below the staff is the text "ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay-vail mee-lay -". The third staff continues the melody with notes and rests, with triangles and bar lines above. Below it is the text "hem. Be - kawi - ha -".

A respeito da primeira parte de *Tehillim*, ao trabalhar com uma melodia em cânone a quatro partes, onde cada uma das quatro solistas canta a mesma melodia ao mesmo tempo em diferentes momentos, Reich procura transmitir o que Schwarz (1996, p.88) define como “os sentimentos exuberantes do Salmo 19 (*Os céus proclamam a glória de Deus, e o firmamento anuncia as obras das suas mãos...*)”.

### Ritmo

O ritmo — característica marcante na música Minimalista — em *Tehillim* não é fixo, constante ou regular como na maioria das obras de Steve Reich, e embora o pulso permaneça fixo, a métrica muda em praticamente todos os compassos, permitindo assim uma declamação precisa do texto hebraico.

No que diz respeito à organização rítmica das melodias grupos de dois e três são organizados de forma livre pelo compositor. De acordo com Rebecca Kim (2000), a maneira como Reich *ouve* as sílabas do hebraico é a base rítmica de toda a obra. O verso inicial “*Ha-sha-my-im meh-sa-peh-rim ka-vóhd Káil*”, por exemplo, é organizado da seguinte forma: 1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3, 1-2 (compassos 1-3). Reich afirma ainda (In: KIM 2000) que

conhecia, certamente, a forte presença rítmica na obra de Stravinsky e nos motivos búlgaros utilizados por Bartók, mas para ele o uso sistemático de compassos alternados sem interrupções se deu pela primeira vez com *Tehillim*. Reich nunca havia escrito algo assim antes, e a partir de então grupos de dois e três alternando-se de todas as maneiras durante uma peça musical tornariam-se uma espécie de *assinatura* do compositor em diversos trabalhos. Num contexto diferente, grupos de dois e três são usados no segundo e no quarto movimentos de *The Desert Music*, de 1983, *Sextet*, de 1984 e *Triple Quartet*, de 1998, além de obras mais recentes, como *Bikini* e *Dolly*, dois dos três atos de sua vídeo-ópera *Three Tales*, de 2002, em parceria com sua esposa, a artista visual Beryl Korot.

Existe portanto uma ligação entre *Tehillim* e suas obras anteriores. Embora em *Tehillim* não se possa falar exatamente de processos musicais sistemáticos, o uso da técnica de troca de fases através da repetição é predominante, o que sustenta a ideia da verdadeira obsessão que o compositor mantém pelo contraponto canônico de forma não tradicional. Como citado anteriormente, a técnica utilizada por Reich na década de 1970 e batizada por ele de *phasing* é uma espécie de cânone usando padrões melódicos curtos — em oposição às longas melodias presentes na música tradicional do ocidente — onde a distância rítmica entre a primeira e a segunda voz é flexível e muda gradualmente. As suas já citadas *Piano Phase*, *Drumming* e *Clapping Music* são exemplos pontuais desta técnica.

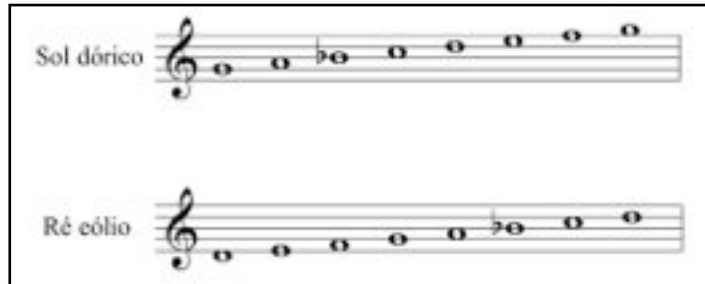
## Harmonia

Na primeira parte de *Tehillim* Steve Reich trabalha com quatro vozes, dois clarinetes, dois órgãos e cordas, além dos instrumentos de percussão. Como veremos adiante os clarinetes e órgãos serão utilizados apenas para dobrar as melodias executadas pelas vozes. Os acordes, realizados em blocos privilegiando a verticalidade e abrindo mão do contraponto, ficam a cargo dos violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo.

As quatro melodias-fixas — ou temas — que representam os quatro versos presentes na primeira parte de *Tehillim* nos levam a pensar em melodias baseadas em dois diferentes modos eclesiásticos: o modo *dórico* e o modo *eólio*. Ou seja, ao analisarmos os temas da primeira parte de *Tehillim* realizados pelas vozes — e, logicamente, pelos clarinetes e órgãos

— hora temos a sensação de que foram construídos sobre a escala *dórica* em sol, hora sobre a escala *eólia* em ré. Transcrevemos a seguir as duas escalas:

FIGURA 5



Os acordes realizados pelas cordas na marca **D** da partitura anexa<sup>26</sup>, na primeira parte de *Tehillim*, induz o ouvinte a optar pelo modo *dórico* em *sol*, haja vista a predominância dos acordes de *Gm* e *Bb*, na maioria das vezes acrescidos de sétimas, nonas e décimas primeiras — embora, a partir de uma análise mais cuidadosa, pode-se imaginar que, aqui, trata-se do mesmo acorde com mudança de posição. Ao expor pela quarta vez as quatro melodias fixas e individuais para cada verso, em cânone e de modo subsequente, Reich separa os acordes que darão base as tais melodias.

Apresentaremos a seguir (FIGURA 6) a transcrição dos acordes realizados por violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo, sob a exposição do primeiro, segundo, terceiro e quarto verso, representados pela primeira, segunda, terceira e quarta melodia-fixa, individual:

<sup>26</sup> A fim de facilitar a localização das seções na partitura editada pela *Boosey & Hawkes*, em anexo, a análise que realizaremos será norteadas não por números de compassos, mas levará em consideração as marcas de ensaio ali notadas.

FIGURA 6

Primeiro verso

Segundo verso

Terceiro verso

Quarto verso

Como resultado da mudança na armadura de clave — a nota *si bemol* deixa de existir, dando lugar ao *si natural*; do mesmo modo *fã natural* ao *fã sustenido* — a partir da marca **Q**, quando apenas os versos três e quatro são rerepresentados e repetidos diversas vezes, novos acordes realizados pelas cordas são formados. Já entre as marcas **CC** e **EE**, quando todo o texto, temas e versos um, dois, três e quatro, retornam, temos uma espécie de *híbrido* entre os acordes formados sobre uma armadura de clave contendo o *si bemol* e a outra contendo o *si natural* e o *fã sustenido* (FIGURA 7)

FIGURA 7

Terceiro e quarto versos

Primeiro, segundo, terceiro e quarto versos

### Descrição da obra

As quatro melodias que representam os quatro versos escolhidos presentes no Salmo 19 dão início a *Tehillim*, sem qualquer tipo de introdução ou preparação. Tais melodias são executadas *senza vibrato* e de forma subsequente pela voz 2 acompanhada apenas por palmas e tamborim, ritmicamente iguais, e as mudanças entre elas são indicadas na partitura através das marcas **AI**, **AII**, **AIII** e **AVI** (ou **BI**, **BII**, **BIII** e **BVI**, **CI**, **CII**, **CIII** e **CVI**, etc.). Até a marca **D** a última melodia-fixa (“*Beh-kawi-ha-áh-retz...*”) é sistematicamente repetida através de um *ritornello* — a partir da entrada das cordas tal melodia continua sendo repetida, mas sobre uma base rítmica e harmônica diferente, já não sendo possível, portanto, o uso do tradicional sinal de repetição.

Uma pequena mudança textural se dá na passagem da marca **A** para a **B** com a entrada de três novos instrumentos: clarinete 1, palmas 2 e tamborim 2, quando clarinete 1 passa a dobrar as quatro melodias realizadas pela voz 2 enquanto, em cânone, às palmas 1 e tamborim 1 são adicionadas palmas 2 e tamborim 2. Aqui podemos perceber um elemento de ligação entre esta obra e outra, do mesmo compositor, escrita nove anos antes: *Clapping Music*, de 1972, onde Reich explora a troca de fase entre dois percussionistas batendo palmas, porém sem uma transição gradativa na defasagem como em *Piano Phase*, de 1967.

Com a entrada da voz 1 (que passa a ser dobrada pelo clarinete 1) e do clarinete 2 (dobrando a voz 2), **C** marca o início do cânone a duas vozes na melodia, passando pelos quatro versos de melodias-fixas até a marca **D**, quando entram as cordas realizando acordes de longa duração (Exemplo 7). A marca **E** é a exata repetição da **D** e termina com a saída dos clarinetes e a entrada do órgão 1 em *anacruse* para **F**, com pausa de quatro compassos para as cordas. Nesse ponto Reich soma às vozes 1 e 2 as vozes 3 e 4 e os dois órgãos em cânone a quatro partes, apoiados por uma única maraca — que segue até o fim da primeira parte — e harmonizados pelas cordas. Em cânone as vozes 1 e 2 são dobradas pelo órgão 1, enquanto as vozes 3 e 4 pelo órgão 2. Lentamente, e em *fade out*, saem as palmas e tamborins.

EXEMPLO 7. Reich: *Tehillim*. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

7

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive\_

Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah

De F a J, com repetição — durante setenta compassos —, as quatro vozes dobradas pelos órgãos e acompanhadas pela maraca e pelas cordas realizam, em cânone, a melodia-fixa que representa o primeiro verso (“*Ha-sha-my-im...*”) (Exemplo 8). Durante este trecho as mudanças de marca (G, H, I, J) são caracterizadas pela mudança de harmonia nas cordas. Há uma indicação em J para retornar a G com *casa 1 e 2*. De K a O Reich apresenta, novamente, porém, pela primeira vez em cânone a quatro vozes, o segundo verso (“*Yóm-le-yóm...*”). Do mesmo modo as mudanças de marca que se seguem são caracterizadas pela mudança de harmonia nas cordas. Há aqui, também, uma indicação em O para retornar a L, novamente com *casa 1 e 2*

EXEMPLO 8. Reich: *Tehillim*. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

A little slower  $\text{♩} = \text{ca. } 138$  27

Mar.  $f$

Clap. 1 *fade*

Clap. 2 *fade*

Tamb. 1 *fade*

Tamb. 2 *fade*

Org. 1  $mf$

Org. 2  $mf$

Voice 1  $mf$   
my-im meh-sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive

Voice 2  $mf$   
Ha - sha-my - im meh-sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah -

Voice 3  $mf$   
Ha - sha my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail

Voice 4  $mf$   
Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem Ka - vohd

De **P** a **U** o compositor muda a armadura de clave, apresentando o ouvinte com uma nova sonoridade nas cordas — tal mudança (a armadura de clave que continha a nota si bemol passa a conter o si natural e o fá sustenido) não interfere na melodia desenvolvida sobre a escala pentatônica de *sol maior*, que representa o terceiro verso (“*Ain óh-mer...*”). Como nas seções anteriores, em **U** temos a indicação para retornar a **Q**, com *casa 1* e *2*. Ainda com a nova armadura de clave gerando os mesmos acordes temos a melodia-fixa que representa o quarto verso (“*Beh-kawi-ha-áh-retz...*”) sob as marcas **V** até **AA**, com a indicação em **AA** para retornar a **W**, mais uma vez com *casa 1* e *2*.

O fim do cânone, nesta primeira parte de *Tehillim*, é marcado por um esvaziamento súbito da orquestra — *processo subtrativo textural*<sup>27</sup> —, quando saem cordas, órgãos, vozes 1, 3 e 4, numa espécie de retorno a marca **A**, com armadura de clave contendo novamente o si bemol e o fá natural, continuação da voz 2, agora dobrada pelo clarinete, 1 e adição do tamborim 1. Todos acompanhados pelas semicolcheias realizadas pela maraca.

O texto com suas melodias individuais para cada versículo bíblico presente no Salmo 19, agora, da marca **BB** até o fim da primeira parte, é rerepresentado de forma sucessiva, como no início da obra, ou seja, sem as repetições imediatas dos versos como nas seções anteriores. (Exemplo 9)

EXEMPLO 9. Reich: *Tehillim*. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

63

**BB I** Accel. poco a poco - - - - -

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Voice 2

my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah say ya - dive ma -

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

geed ha - ra - ki - ah. Yom - le - yom ya - bee - ah

<sup>27</sup> A técnica conhecida como “*Processo aditivo (ou subtrativo) textural*” consiste em adicionar (ou subtrair) vozes, uma a uma, até o ponto em que toda a textura se completa. Exemplos pontuais dessa técnica são as obras de Steve Reich *Drumming* (1972), *Music for Pieces of Wood* (1973) e *Music for Eighteen Musicians* (1974-6). (WARBURTON 1988, p.156).



A partir deste ponto Steve Reich volta a trabalhar com adição textural, como no início da obra, ao introduzir os instrumentos um a um de forma gradual. Sete compassos a partir da marca **BB** o tamborim 2 surge em uníssono com o tamborim 1, mas no compasso seguinte há uma defasagem súbita, em cânone. Após nove compassos é a vez do tamborim 3, ritmicamente igual ao tamborim 2, porém em região mais grave (uma terça menor abaixo). Sete compassos depois o tamborim 4 retorna com o mesmo ritmo do tamborim 1 uma quinta justa abaixo. Aqui, além da mudança textural, há uma mudança de andamento.

As cordas são introduzidas novamente na marca **CC**. Mais uma vez, como no início da peça, a marca **CCII** indica mudança para o verso dois, **CCIII** para o verso três e **CCIV** para o quatro. Chamamos atenção aqui para a marca **CCIII**, onde há, novamente, uma mudança na armadura de clave. Neste ponto, entretanto, Reich faz uma mudança ainda não vista na primeira parte de *Tehillim*: a nota si bemol dá lugar ao si natural, enquanto fá e dó sustentados substituem fá e dó natural. Novamente, tais mudanças não interferem nas melodias-fixas que representam os versos três e quatro, mas modificam de forma significativa os acordes realizados pelos violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo (Exemplo 10).

EXEMPLO 10. Reich: *Tehillim*. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

CCIII

Clar. I

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2  
dah - aht      Ain      oh - mer      va - ain      da - va -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CCIII

Tendo em vista todo o processo textural realizado anteriormente, por praticamente toda a primeira parte da obra, na marca **DD** Steve Reich apresenta algo que nos surpreende. Como mostra o exemplo 11, ao introduzir novamente o clarinete 2 e a voz 3 dobrados, o compositor não trabalha como antes, em cânones, mas pela primeira vez estes dois instrumentos são somados ao clarinete 1 e à voz 2 com as melodias ritmicamente iguais e em intervalos de terças e sextas, maiores e menores. Há aqui o retorno da armadura de clave inicial.

EXEMPLO 11. Reich: *Tehillim*. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

73

**DD**<sub>1</sub>

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2  
my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive ma -

Voice 3  
my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive ma -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Como em **CCIII** e **CCIV**, em **DDIII** e **DDIV** Reich modifica a armadura de clave — novamente em função da harmonia realizada pelas cordas — entretanto, desta vez tal mudança interferirá diretamente nas melodias executadas pelo clarinete 2 e voz 3, já que, por trabalharem em terças e sextas com as melodias-fixas três e quatro, as notas si, fá e dó serão articuladas (Exemplo 12).

EXEMPLO 12. Reich: *Tehillim*. Copyright 1981 by Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes Company.

DDIII

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 4

Tamb. 3

Voice 2  
dah - aht. Ain oh - mer va - ain da - va -

Voice 3  
dah - aht. Ain **DIII** oh - mer va - ain da - va -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**EE** marca o início do esvaziamento final da primeira parte de *Tehillim*. A partir de **EE**, gradualmente e sempre em *fade out*, os instrumentos vão deixando a partitura. Após a saída de clarinete 2 e voz 3 na marca **EEII**, quando é realizada a segunda melodia fixa (verso dois), os últimos instrumentos que entraram, na marca **BB**, serão os primeiros a sair, de forma gradualmente inversa. Em **EEIII** (melodia e verso três) as cordas, últimos instrumentos a entrar, deixam a partitura. Em **EEIV** (melodia e verso quatro), é a vez tamborim 4. **EEVIa** (na repetição da melodia e verso quatro) sai o tamborim 3, e após o final da repetição da

melodia quatro, clarinete 1 e voz 2 cessam para que a primeira parte de *Tehillim* termine ao som da maraca e dos tamborins 1 e 2, apenas, até a súbita entrada da segunda parte da obra.

### **Considerações**

Seja no ocidente ou no oriente, a voz humana é historicamente o único instrumento comum a todas as civilizações. *Tehillim*, para quatro vozes femininas amplificadas e grupo instrumental, marca significativamente uma mudança de direção estética no trabalho do compositor Steve Reich, no início da década de 1980. Esta será a primeira obra onde o compositor norte-americano utilizará a voz humana não mais como um instrumento musical, com vocalizações e efeitos sonoros e timbrísticos, como fizera em suas obras anteriores: em *Tehillim*, Reich sublinha, através de frases musicais específicas, fixas e imutáveis, o texto bíblico que servirá de base para esse novo universo composicional em que começa a adentrar.

O minucioso estudo da *Torá*, do *Talmude* e da bíblia hebraica culmina no consciente resgate de sua origem judaica, outrora perdida, e desperta no compositor o desejo de trazer para o universo de sua música tal tradição. Portanto, podemos concluir que *Tehillim* é a obra de Steve Reich onde texto e música se encontram pela primeira vez e, claro, a voz é o principal elemento agregador.

Na década de 1980, período em que Reich escreveu, nos Estados Unidos, a obra *Tehillim*, no Brasil, o compositor baiano Luiz Carlos Csekö, que acabara de retornar da América fixando residência na cidade do Rio de Janeiro, compôs *Sound*, uma obra para quatro vozes femininas amplificadas e inspirada no poema *Al Aaraaf*, de Edgar Allan Poe, baseado em histórias do *Corão*, o livro sagrado da religião islâmica, e que discutiremos a seguir.

## Capítulo 4 — Sound<sup>28</sup>

*A concepção de interfaces entre música e intervenção visual constitui a estrutura básica de todo o meu trabalho. No meu imaginário musical afloram, intermitentemente, porém claramente delineadas, intensas infusões da cultura afro-brasileira-bahiana. O meu imaginário musical sempre transita nos vastos e densos silêncios dos espaços sonoros e geográficos da antiga cidade de Salvador, flutua e navega ao sabor dos Ventos Alísios que acariciam aquela costa, mas é impelido por um Tempo vertiginoso, célere. Esta propulsão inexorável do meu imaginário musical contra e com o Tempo, estabelece uma das grandes constantes do meu trabalho que é o que intuo como Fugacidade... (Csekö, 1996 p.1)*

### Luiz Carlos Csekö

Luiz Carlos Csekö nasceu no dia 10 de fevereiro de 1945, curiosamente, num sábado de carnaval, em sua casa na Rua do Paraíso, em Salvador, Brasil, poucos meses antes do fim da II Guerra Mundial. Seu nascimento se deu numa conjuntura bastante pitoresca, alegre e eufórica: enquanto, na rua, o povo festejava e comemorava o Carnaval da Bahia, em casa sua mãe entrava em trabalho de parto, rodeada por familiares, amigos e pela parteira da família que esperavam ansiosa e esperançosamente pelo nascimento de um menino<sup>29</sup>. Filho de um casal libertário, esquerdista militante e anarco-comunista, Luiz Carlos Csekö foi batizado em homenagem ao líder político e revolucionário brasileiro Luís Carlos Prestes, que, como conta o compositor, teria sido seu padrinho se, ironicamente, pudesse entrar na igreja.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Grande parte das informações contidas no presente capítulo — principalmente as de cunho pessoal — foram reunidas a partir das entrevistas realizadas com o compositor entre setembro e outubro de 2014.

<sup>29</sup> De acordo com o compositor, levando em consideração a sociedade extremamente machista, à época, o nascimento de um filho homem era para o pai de L.C. Csekö, uma enorme satisfação, pois perfilhara, alguns anos antes, a criança nascida de sua mulher quando a conheceu, por volta de 1930. Csekö é o segundo filho homem de um casal com seis filhos, sendo quatro mulheres.

<sup>30</sup> Comandante de uma extraordinária e revolucionária marcha, a Coluna Prestes, e líder do Partido Comunista Brasileiro (PCB) por mais de 50 anos, Luís Carlos Prestes foi uma das figuras políticas da América Latina mais perseguidas do século XX. (In: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/luis-carlos-prestes/>)

Csekö passou sua infância numa casa grande de dois andares e com muitos quartos. Um dos quartos que ficava no segundo andar era isolado do resto da casa. Mantido trancado durante todo o tempo, serviu de abrigo para pessoas estranhas com as quais Csekö nunca se relacionou; como conta, *fantasmas* que ele via passar e sumir repentinamente. Apesar de saber que havia algo estranho acontecendo em sua casa, Csekö, mesmo uma criança muito falante e curiosa, jamais mencionou esse fato a alguém, e isso nunca lhe fora imposto ou pedido, ele simplesmente entendia que deveria guardar o segredo. Alguns anos depois soube que sua família concedia a clandestinidade a diversos membros do Partido Comunista, como, além do próprio Luís Carlos Prestes, o ex-secretário geral do PCB Giocondo Alves Dias e o guerrilheiro e poeta, além de um dos principais organizadores da resistência contra o regime militar Carlos Marighella. Portanto, não é exagero afirmar que a sua relação, desde criança, com um momento histórico deveras importante para o país tenha sido bastante complexa, profunda e ativa.

Seu pai, húngaro, era violinista e engenheiro eletrônico. Tocava violino em uma das orquestras de Budapeste mas abandonou o instrumento ao chegar no Brasil, onde trabalhou, inicialmente, como operário na construção civil, no Rio de Janeiro. Mais tarde, já como engenheiro, foi transferido para Salvador e passou a montar sistemas de som, caixas amplificadas e radiolas em casa. Logo abriu sua oficina onde consertava qualquer tipo de equipamento eletrônico e eletrodoméstico, além de montar transformadores de alta voltagem e os projetores das primeiras salas de cinema que chegaram à cidade de Salvador e às demais cidades do estado da Bahia e Nordeste do país. Quando Csekö tinha apenas 7 anos de idade seu pai ficou paralítico. Sua mãe, filha de italianos, nasceu na Bahia. Feminista e libertária era uma mulher bastante elegante, falava francês e trabalhava como jornalista e professora, além de tocar piano. Em sua casa ouvia-se muita música erudita, jazz e música popular brasileira — especialmente choros e música sertaneja nordestina — e lia-se bastante, sempre.

Salvador no início da década de 1950 era uma cidade ao mesmo tempo provinciana e repleta de manifestações artísticas. Muitos poetas, escritores, músicos e artistas plásticos brasileiros e estrangeiros se encantaram pela cidade e acabaram se radicando por lá fazendo dela um centro de efervescência cultural. Como conta o professor Antônio Albino Rubim,

Salvador tinha uma vida tão pacata nessa época que nem sequer exigia sinaleiras pela ruas, existindo apenas uma na Praça Castro Alves, um do trechos mais movimentados. Além dos poucos carros particulares, circulavam, em número

reduzido, os ônibus, que tinham seu único terminal na Praça da Sé. [...] Os bondes, desaparecidos na década de 60, representavam o principal meio de transporte da cidade, interligando o centro com quase todos os bairros e servindo para cobrir trajetos considerados distantes. [...] A configuração e as dimensões da cidade favoreceram bastante a interpenetração entre vida cultural e boemia. Vida noturna e vida intelectual pareciam caminhar unidas. Pelo menos, era isto o que acontecia na boate, bar e restaurante Anjo Azul, na Rua do cabeça, inaugurada em 1949, que servia também como livreria e local de exposições. Por lá passaram pessoas famosas, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. [...] A boate reunia os integrantes da geração de *Cadernos da Bahia*, composta por artistas plásticos, músicos e literatos. Essa geração talvez tenha sido o marco fundador de toda a movimentação cultural que se realiza nas décadas de 50 e 60. (RUBIM, 1990)

Em meio a tal entusiasmo do povo e pluralidade cultural que havia ali, um fato curioso acontecia todo ano no Dia de Finados e na Sexta-feira Santa, em Salvador: o sistema de autofalantes da cidade tocava, na ocasião, música erudita — quase sempre um dos concertos para piano de Rachmaninoff — e a população passou a se referir àquela música como *música de defunto* ou *música de enterro*. Do mesmo modo o já desaparecido cine-jornal noticiava as tragédias ocorridas nos arredores da cidade ao som de uma ária de Bach para violoncelo.

Ao contrário da música erudita, que era apresentada, ou, como prefere Luiz Carlos Csekö, implantada no imaginário do povo como um *clichê*, havia muita música popular de rua em Salvador. Além das serenatas noturnas acompanhadas por violão, o som dos candomblés, com seus atabaques e o característico som vocal agudo das cantorias, e das rodas de capoeira<sup>31</sup>, com berimbaus, pandeiros e agogôs, era transportado por toda a cidade, ainda pequena, com poucos carros, alguns bondes e muito espaço, pelos ventos alísios que sopravam intermitentemente do mar para a terra. Podia-se, dessa forma, ouvir a música de diferentes eventos em qualquer lugar e em qualquer hora. Às semanas que antecediam a festa de Carnaval ouvia-se as Batucadas e os Afoxés<sup>32</sup>. Esses grupos eram formados por pessoas da comunidade, vizinhos, que compravam ou faziam seus instrumentos de percussão e praticavam exaustivamente para poder sair à rua tocando durante os dias de festa. Os ritmos eram complexos e bastante difíceis de se executar, e os ensaios aconteciam geralmente

<sup>31</sup> Em Salvador, nas décadas de 1940 e 1950, as rodas de capoeira predominantes eram as Rodas de Angola, ou Roda de Capoeira Angola. De acordo com a antropóloga Rosa Maria Araújo Simões (2008, p. 63-64) “a performance ritual da Capoeira Angola consiste na roda, que representa, por sua vez, ‘o mundo velho de Deus’ (o universo). Para descrevê-la é necessário que seja feita uma abordagem que contemple desde a questão da musicalidade, passando pela questão da corporeidade, hierarquia, valores morais, entre outras.

<sup>32</sup> Csekö se recorda das Batucadas formadas por homens que saíam fantasiados de casa em casa, tocando instrumentos de percussão e cantando versos improvisados. Já os Afoxés têm origem nos terreiros de candomblé. Seus integrantes se reuniam nos terreiros, e após os rituais religiosos, saíam pelas ruas cantando músicas em línguas africanas.



durante a madrugada. A despeito do enorme rigor em relação à técnica e à prática musical, não se tinha, na época, por parte dos executantes, qualquer comprometimento profissional e sequer algum interesse pecuniário, ou seja, não se pretendia ganhar dinheiro com aquilo. A curiosidade e o interesse por esses sons, trazidos pelos ventos, levaram o jovem Csekö, então com 8 anos de idade, a frequentar a Oficina de Construção de Instrumentos, um galpão abandonado que ficava ao final da Ladeira de Santana, descendo para a Baixa dos Sapateiros, num local chamado Barroquinha, onde jovens se encontravam a fim de produzir os instrumentos que seriam usados pelos Afoxés e pelas Batucadas. O processo de construção, os testes, as experiências e a sonoridade que vinha dos do atabaques, surdos e agogôs chamaram a atenção do garoto branco e loiro que passou, então, a ter acesso irrestrito à oficina.

Na adolescência, com 16 para 17 anos, quando ainda estudava no Colégio Militar de Salvador, Csekö se reuniu com alguns colegas a fim de passar a noite bebendo na casa de um deles cujos pais, que estavam viajando, eram ricos e tinham uma rara e seleta discoteca particular. Ray Conniff e Billy Vaughn, com suas respectivas orquestras, eram, indiretamente, os responsáveis pela música que tocava nos bailes e festas de adolescentes; era, portanto, a música que interessava à maioria dos jovens, incluindo o próprio Csekö. Com a intenção de provocar os amigos, que se embriagavam espalhados pelo enorme apartamento na cobertura, o dono da casa, num dado momento, escolhe um disco na prateleira e coloca-o na radiola (uma *Telefunken* de pau-marfim com pernas de palito e dois auto-falantes embutidos) a todo volume. Era uma gravação de *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. Os jovens ouviram a contragosto a música do compositor russo. No dia seguinte, ao acordar indisposto, a primeira lembrança de Csekö foi a música que ouvira na noite anterior. Procurou o disco - que ainda repousava na Telefunken - e o colocou para tocar, novamente a todo volume, acordando seus companheiros. A partir daquele momento decidiu que iria estudar música. O problema era *como e onde*.

Em meados da década de 1950 Edgar Santos, então reitor Universidade Federal da Bahia (UFBA), decide criar os Seminários Livres de Música da Universidade a partir de ideais que buscavam canalizar o potencial artístico da cidade de Salvador. Um prédio de três andares foi erguido, contando com uma grande sala de ensaio para orquestra sinfônica - que em sua maioria era composta por músicos estrangeiros - , outra para o coro e outra para os

conjuntos de percussão. Todas as salas eram equipadas com um piano vertical, e em algumas delas um piano de cauda. Grande parte do instrumental de percussão, como vibrafone, xilofone, marimba e tímpanos a pedal, havia sido importado da Alemanha, mas, apesar de todo investimento, a construção de um teatro, ou anfiteatro, não aconteceu, e os concertos eram realizados no salão de solenidade da reitoria e nas demais áreas do *campus*.

Luiz Carlos Csekö tomou conhecimento da Escola por acaso, quando andava de bicicleta, no fim de uma tarde de sábado, perto de um dos *campus* da universidade. Ele conta que ouviu, de longe, o som de um coral ensaiando acompanhado por uma orquestra mas como este *campus* era bastante deserto, afastado do centro da cidade e começava a escurecer, achou aquilo um tanto estranho e ficou assustado. Dias depois retornou àquele local, mais cedo, a fim de obter informações a respeito do que acontecera ali. Quando soube que se tratava de uma atividade realizada pela Universidade, logo, se matriculou no curso livre de música onde recebeu suas primeiras lições de teoria musical. Em 1965, com 20 anos de idade, Csekö começa a estudar trompete, de forma sistemática e aplicada, mas durante os quatro anos de dedicação ao instrumento, percebe que seu rendimento era muito baixo e não o satisfazia como músico. É quando ele decide abandonar a carreira de instrumentista.

Csekö, desde muito jovem, tinha o hábito de ler Jean-Paul Sartre, Fernando Pessoa e Eça de Queiroz, além de frequentar regularmente a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, onde assistia a filmes do Neo-realismo italiano, dos cineastas Vittorio de Sica e Roberto Rossellini, e do Expressionismo alemão, de Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang. Ali pôde presenciar os diversos debates calorosos que aconteciam após as sessões - discussões essas que contaram muitas vezes com a presença do cineasta brasileiro Glauber Rocha. Esses hábitos contribuíram de forma bastante significativa para a sua formação cultural, intelectual e sensibilidade como artista. A Escola Militar já não era mais prioridade e sua rotina nos Seminários de Música contribuiria com sua aproximação de outros jovens, *pós-adolescentes*, intelectualizados e politizados, que mais tarde viriam a fundar o Grupo de Compositores da Bahia. Em entrevista concedida ao compositor Daniel Puig, Csekö recorda:

Voltando de um pesado almoço no restaurante universitário, adentro o então Seminários Livres de Música da UFBA, hoje Escola de Música, e, nessa tarde calorenta e modorrenta, ao passar por uma das salas, escutei sons estranhíssimos. Curioso (sempre fui e continuo, e assim o acaso está do meu lado), bati na porta e mergulhei de cabeça no *Gesang der Jünglinge* do Stockhausen sendo tocado na vitrola (sistema de som precário da época) em uma aula de história. Fascinado, fiquei e eis que acontece a audição comparada (felizmente não me lembro da aula e

sim do som) do Gesang com umas *Chansos de Amis* de [Guillaume de] Machault e de quebra Léonin e Pérotin. Nunca mais fui o mesmo. (CSEKÖ apud PUIG, 2014)

Sua curiosidade — e até mesmo o acaso, presente em importantes momentos de sua vida — o levou a assistir, de maneira informal, às aulas e *master-classes* onde demonstrações de técnicas expandidas ao piano, tímpanos, oboé, clarinete e outros instrumentos eram realizadas. O amplo universo sonoro das novas possibilidades instrumentais que ali pôde observar permaneceriam em sua mente de forma tão sólida e indelével que em 1976, quase dez anos depois, Csekö viria a compor *Azul Escuro*, uma peça para piano e clarinete onde o compositor utiliza pela primeira vez técnicas instrumentais estendidas. De acordo com a pesquisa realizada pelo clarinetista Paulo Passos, a obra é uma das primeiras peças compostas por um compositor brasileiro (apesar de ter sido escrita durante o período em que Csekö morou nos Estados Unidos) a usar técnicas estendidas para o clarinete. Em sua dissertação de mestrado, além da análise sistemática da peça, o instrumentista tece alguns comentários preliminares:

“A peça [*Azul Escuro*] usa o pentagrama convencional e o trigrama. Neste, apenas os registros são indicados: grave, médio e agudo, dando liberdade aos intérpretes para escolher a alturas específicas. É escrita sem compassos, mas com a indicação cronométrica de cada 5 segundos. [...] A partitura é rica em informações e, antes do texto musical propriamente dito, temos as explicações sobre todos os signos utilizados. Assim, todos os dedilhados especiais, usados no clarinete para os multifônicos, aparecem na partitura e no diagrama explicativo, retirado do livro de Rehfeldt.” (PASSOS 2009, p.50)

No tocante à concepção visual que tem de sua obra Csekö escreve a respeito de *Azul Escuro* para o encarte do CD *Paulo Passos & Sara Cohen*, de 2005:

“Envolta em delicados, alongados e altíssimos fachos de luz azul escura, angulosa, rascante, noturna, suave e esparsa, Azul Escuro remete para a hora insólita e a lacerante e pungente atmosfera dos blues, fados, banzos dos vastos aglomerados urbanos do final do século 20. Meramente discerníveis, iluminados apenas pelos leitosos halos que emanam da superfície branca das partituras, os intérpretes tornam-se vultos que esmaecem contra a escuridão total. Planos contrastantes de alturas, um abrupto contraponto dinâmico e o estabelecimento de um fluxo que sugere um Tempo em suspensão, caracterizam o célere fluir de Azul Escuro. (CSEKÖ apud PASSOS 2009, p.50)

No exemplo 13 podemos observar a linha do clarinete, com multifônicos indicados por dedilhado especial e sons vocais, notados no pentagrama superior. O pentagrama inferior, unido ao trigrama logo abaixo, corresponde à parte do piano.

**EXEMPLO 13.** L. C. Csekö: *Azul escuro*, pág. 8. Cópia do autor, 1976.

The image shows a musical score for a clarinet and piano. The top staff is for the clarinet, featuring complex notation with multiple notes beamed together, often with a 'tr.' (trill) or 'irregular' marking. The bottom two staves are for the piano, with dynamic markings like 'mf', 'f', and 'p', and tempo markings like '(RÁPIDO) FORT' and '(LENTO)'. Handwritten notes in Portuguese and English are present, such as 'SANTAR INTERVALOS DE 6M, 4A' and 'SING. INTERVALS OF M 6, A 4, m 7, BELOW AND/OR ABOVE THE PLAYED NOTE.' The score is marked with '8' at the end.

Csekö lembra que na época em que compôs *Azul Escuro* ouvir a música de vanguarda que se produzia na Europa e nos Estados Unidos era muito difícil. A maioria das gravações que se realizavam de música contemporânea era inacessível aos estudantes brasileiros, e os meios de comunicação bastante rudimentares e limitados. Encomendas de partituras, livros e discos podiam levar em média de cinco a seis meses para chegarem às universidades brasileiras e ainda havia a censura; livros ou partituras com capa e contracapa de cor *vermelha* quase nunca chegavam às mãos dos estudantes, pois eram identificados como material comunista, e o destinatário ainda poderia ser procurado, e até mesmo preso, sob a acusação de contribuir com a entrada de literatura comunista no país.

Ao lado de outros compositores, estudantes e professores de composição da UFBA, Csekö passa a participar, ainda como instrumentista, dos primeiros concertos de música contemporânea realizados fora do *campus*. O objetivo de tais incursões era levar às pessoas da comunidades o que, na área de música, começava a ser desenvolvido ali, no ambiente ainda austero da academia. É nesse período que é criada em Salvador a primeira Escola de Teatro e Dança Contemporânea. Compositores da Escola de Música foram então solicitados a compor obras para serem dançadas nas montagens que seriam realizadas pela Escola de Dança — inicialmente dançava-se ao som de músicas gravadas e o repertório era composto por algumas faixas escolhidas de discos de Miles Davis, Thelonious Monk e até Stockhausen. Percebendo

o entusiasmo dos professores e a produtividade dos jovens estudantes de composição, dançarinos e coreógrafos passaram a vislumbrar formas de concertos coletivos, onde a dança e a música seriam inéditas, concebidas e realizadas para tais montagens e novos espetáculos. Além da dança contemporânea criou-se na Escola de Teatro uma *companhia*, um grupo experimental conhecido como *Teatro dos Novos*. Da mesma forma compositores e intérpretes foram convidados a participar das *performances* criando uma música que combinasse com a estética a que elas se propunha.

Quando, em 1968, os novos diretores e representantes da UFBA foram empossados, eleitos pelo seu corpo discente, uma série de reformas que apoiavam o *status quo* da época fora proposta, e, a partir de então, a universidade estagnou. Em maio do mesmo ano, com o levante dos estudantes no Brasil e no mundo, os alunos da Universidade de Brasília conseguiram, junto ao conselho administrativo, paridade de voz e voto a respeito das contratações e demissões de professores. Tal reforma resultou na contratação de vários professores — especialmente do departamento de composição — advindos da Universidade Federal da Bahia. Com as mudanças ocorridas no corpo docente e os novos diretores, reacionários e conservadores, que se radicaram na UFBA, Luiz Carlos Csekö se deu conta de que continuar em Salvador já não era uma boa opção para os que pretendiam dar continuidade aos estudos na área da música, teatro e dança. É quando decide se mudar para Brasília.

Csekö viajou à Brasília a fim de continuar seus estudos, mas ao chegar à então capital do país se deparou com a inexistência de professores de trompete. Como ainda mantinha um bom relacionamento com os professores de composição, recém-chegados da Bahia, foi convidado por eles, para formação de *quórum*, a se matricular no novo curso que se iniciava. A princípio Csekö se inscreveria no curso de Composição Musical da Universidade de Brasília, frequentaria às aulas durante três meses e depois o trancaria — até aquele momento ele nunca havia mencionado seu interesse em *estudar* composição —, mas após a primeira proposta de trabalho feita pelo grupo de professores (uma sonata para piano no estilo de Scriabin) Csekö pensou em desistir. Por mais que se dedicasse à composição da tal sonata não sabia o que escrever e mesmo auxiliado por seus professores não conseguia ir adiante. Csekö conta que durante o tempo que se dedicou à composição da peça para piano *ouviu*, em sua mente, sons de trombone, trompa, saxofone, contrabaixo e piano. Decidido a abandonar o curso de Composição ele procurou seus professores e relatou o que vinha acontecendo. Para

sua surpresa Csekö foi, por eles, aconselhado a escrever o que *ouvia* no papel. O incentivo dos docentes o encoraja a escrever a música que *ouvia* e, em três dias, Csekö retorna à Universidade e os apresenta uma espécie de partitura textual, um roteiro do que planejava realizar com o instrumental supracitado. Seus professores, ao receberem seu trabalho, sugerem, agora, que ele desenvolva uma peça musical com o material apresentado; receberia sua nota de acordo com elaboração de tal trabalho, e não mais da sonata ao estilo de Scriabin.

Luiz Carlos Csekö concluiu o curso de composição em Brasília em 1971 apresentando a obra *Córtex - Secções Transversais*, uma peça para orquestra sinfônica com técnicas instrumentais ampliadas onde o regente seria convidado a contribuir com a realização da mesma, estando livre para executar cada uma das oito partes, com pontes entre elas, na ordem/sequência que lhe conviesse. Em meados de 1973 Csekö muda-se para Nova York, Estados Unidos, a fim de estudar composição na *Columbia University*, então *Columbia-Princeton Electronic Music Studio*. Nos Estados Unidos trabalhou e estudou no Oregon e em Minneapolis, onde se tornou membro do *Minnesota Composers Forum*, e no Colorado, onde concluiu o mestrado em música/composição pela *University of Colorado/Boulder* em 1980. De volta ao Brasil, Csekö é contratado pelo *Conservatório Brasileiro de Música*, no Rio de Janeiro, e em pouco tempo passa, também, a desenvolver um trabalho de educação musical conduzindo a Oficina de Linguagem Musical<sup>33</sup> nos *Seminários de Música da ProArte*.

## **O Compositor**

Foi durante seus estudos de composição na Universidade de Brasília que Csekö desenvolveu o sistema de notação que utiliza até hoje. Seu ideário musical nunca se conformou com a mensura dos tempos em compassos, tal qual o sistema notacional tradicional nos apresenta. Experiências frustradas com compassos alternados e frações de

---

<sup>33</sup> Projeto educacional criado por Csekö em 1981 para desenvolver suas pesquisas com o processo de criação e a linguagem musical contemporânea experimental como instrumentos de pedagogia, educação e educação musical.

compassos levaram o compositor e seus três orientadores<sup>34</sup> a concluir que a melhor forma de grafar a música que ele produzia seria cronometrando, dentro de um espaço gráfico, os eventos sonoros. A respeito disso, em conferência proferida na *Juilliard School of Music* em 1996, Csekö esclarece:

Como determinar os parâmetros para a duração, incidência de acontecimentos, fluxo e velocidade de um imaginário musical com propulsão própria, imperiosa e rigorosa, ao mesmo tempo que implícita uma grande maleabilidade? Como mensurar sem reter, obstruir ou mutilar este jorro incessante e fugaz? Um híbrido de instrumentos de registro se faz claramente necessário, apto a fluxos e refluxos, ao rigor e ao acaso. Decido trabalhar com o tempo cronometrado e tornado também elástico, blocos de CIRCA 5” onde o espaço gráfico também é proporcional ao som. Esgarço mais ainda o rigor do cronométrico ao utilizar sistematicamente a repetição via SÍMILE de eventos graficamente delimitados por retângulos que podem também conter improvisação. A precisão, o rigor do exato é obtido através de um jogo rítmico finamente tecido, sincronizações, células, trechos e fragmentos rítmicos fortemente, nitidamente desenhados e escritos, pontuando mas também ressaltando e acelerando a propulsão da peça. A sincronização de eventos, cujo peso maior não é o rítmico, contribui de maneira singular para a realização de outros acontecimentos que mais ainda delinham a precisão. (CSEKÖ, 1996)

O tempo musical pensado por Csekö, apesar do rigor das sincronizações, se expande através do uso sistemático da aleatoriedade, da liberdade de realização que é oferecida aos intérpretes, das repetições, da imprecisão dos retângulos (módulos), da improvisação, do uso sistemático do espaço gráfico proporcional ao som e do uso de registros de altura ao invés de notas definidas. Suas obras, em geral, têm curta duração e o jogo de dinâmicas de grande precisão e variedade é também um fator bastante importante para o desenvolvimento do seu discurso musical. As nuances de dinâmica propiciam, juntamente com a duração e o ritmo, uma projeção da velocidade no acontecimento musical. No tocante às alturas Csekö trabalha com registro (agudo, médio e grave) quase sempre grafado em trigramas e bigramas, dando aos intérpretes a opção da escolha das notas - o que naturalmente faz com que a mesma peça soe de forma diferente, harmônica e melodicamente, a cada execução. Obviamente, quando a precisão se faz necessária o compositor lança mão da notação tradicional. Em suas obras muitas vezes o intérprete é convidado a contribuir com a sua experiência particular e a *leitura*

---

<sup>34</sup> De acordo com Csekö, no bacharelado em Composição Musical, recém criado na Universidade de Brasília pelos professores advindos da Bahia, os alunos deveriam, obrigatoriamente, ser orientados por professores diferentes a cada período. Csekö contrapropôs querendo três orientadores (Fernando Cerqueira, Nicolau KoKron e Rinaldo Rossi - membros fundadores do Grupo de Compositores da Bahia), trabalhando com eles durante todo o curso ao mesmo tempo. As aulas, normalmente, tinham duração de quatro horas, mas mesmo com o largo tempo dos encontros formais as discussões que ali surgiam estendiam-se para fora das salas de aula, nos cafês, restaurantes e pelo pátio do *campus*.

que faz da peça, levando em consideração as feições estéticas e estilísticas da mesma. A liberdade para a improvisação nas obras de Csekö resulta em diversas possibilidades de trabalho com o som.

Em algumas obras os intérpretes improvisam com a escolha da sequência dos blocos de som que constituem a peça; ou decidem que instrumentos usarão de uma lista de instrumentos, ou escolha livre de instrumentos que segundo o intérprete, melhor se insiram no contexto. [...] A rotina do fazer musical do instrumentista é colocada em seu devido nível, sendo despojada da sua aparência de mera repetição, ordinaryidade, recuperando assim o seu nível de gesto maior, o momento em que um som que antes não existia é criado, a Epifania da produção do som. [...] A improvisação, devido ao seu uso contínuo, sistemático e a amplitude da sua abrangência, se torna uma característica marcante da minha produção. (CSEKÖ, 2003)

Distorções do som, em contraponto com a sonoridade *clara*, convencional, também são exploradas e contribuem para a textura tímbrica de suas obras. Quanto à harmonia, trabalha com acordes de grande densidade, além de usar constantemente batimentos e outros fenômenos acústicos que resultam do emprego de intervalos harmônicos muito próximos.

Em cada uma de suas obras Luiz Carlos Csekö oferece aos intérpretes instruções para uma *performance* adequada. Tais orientações, indicadas na partitura, não abrangem apenas questões musicais (como, já citado, a improvisação e aleatoriedade, por exemplo), mas sugerem como será a movimentação dos intérpretes em cena, os gestos a serem ressaltados, intervenções no espaço cênico, vestuário e até a iluminação a ser usada. A parte cênica, movimentação e disposição no palco — elementos fundamentais para a execução de suas peças — são desenvolvidas ao mesmo tempo que a composição musical, durante o seu processo de criação. Gestos e atitudes que, cenicamente, são praticamente imperceptíveis para o público são, para o compositor, partes vigorosas e de grande importância, ressaltada e devidamente articulada, e tais intervenções visuais desvendam, portanto, os muitos detalhes do fazer musical, assumindo assim proporções maiores em sua obra. O projeto de luz, concebido e elaborado pelo próprio compositor, aflora, da mesma maneira, simultaneamente a sua criação musical. Como parte complementar da execução a escuridão natural dos teatros, durante os concertos, é quebrada de forma intensa através da intervenção sistemática dos facho de luz que riscam o espaço cênico alterando-o de forma significativa. Esses facho de luz assumem volume, contornos, superfícies e granulações ao serem envolvidos pela fumaça



de palco, e os intérpretes contribuem, também, como objetos visuais de grande poder e intervenção pontuando vigorosamente o conjunto da obra.

Durante sua temporada na *Columbia-Princeton Electronic Music Studio* Csekö estudou com Vladimir Ussachevsky e através dele a música eletroacústica lhe foi apresentada. Foi na classe de Ussachevsky que Csekö teve seu primeiro contato com bancos de sintetizadores e geradores de som, mas a técnica de cortar as fitas com lâminas especiais e uni-las através de fitas adesivas, apesar de estimulante, ainda não o impulsionava a compor. Csekö criou pouco durante esse período e então chegou a conclusão de que para se trabalhar com música eletroacústica no final da década de 1970 era necessário que os compositores se filiassem a um estúdio de produção de música eletroacústica, do contrário não se podia fazer muita coisa. Quando retornou dos Estados Unidos, em 1980, logo após o fim da Ditadura Militar no Brasil, Csekö percebeu que não havia muitos estúdios especializados e em processo de desenvolvimento de música eletroacústica em seu país. É quando conhece os compositores Rodolfo Caesar e Aquiles Pantaleão, passando a frequentar o *Estúdio da Glória*<sup>35</sup>, onde pôde observar as experiências com música eletroacústica que foram realizadas no Rio de Janeiro.

A pesquisa de novos timbres, individuais e de combinações tímbricas, sempre foi uma constante no trabalho de Luiz Carlos Csekö, e mesmo antes de trabalhar com sons gravados e manipulados em estúdio o compositor se propunha a conjugar a tímbrica tradicional às novas sonoridades que descobria ao reinventar (técnicas estendidas) a maneira de se tocar instrumentos acústicos. As diversas sonoridades — resultado de tais experiências — aguçavam ainda mais a sua imaginação e foi durante seu convívio com a música eletroacústica no Brasil e com os compositores que frequentavam o Estúdio da Glória que Csekö se propôs, pela primeira vez, a trabalhar, em música erudita, com microfones e amplificação numa área de baixa tecnologia e dentro de um espectro de som que gerava resultados sonoros muito próximos dos sons que eram produzidos e manipulados nos estúdios de gravação. A partir de então decidiu compor utilizando microfonação e amplificação e assim passou a desenvolver, em suas obras, o que costuma chamar “amálgama eletroacústico”. Ele define o termo como:

---

<sup>35</sup> Considerado um dos maiores núcleos de produção eletroacústica do Brasil, o *Estúdio da Glória* foi fundado em 1981 por Rodolfo Caesar e Tim Rescala. Também colaboraram com o seu desenvolvimento compositores como Aquiles Pantaleão, Sandra Lobato, Tato Taborda, Rodrigo Cicchelli e Vânia Dantas Leite. (In: GARCIA 2012, p. 105-106)

um empilhamento de partes microfonadas, cujo material é composto para ser microfonado; ele não é um material acústico. Ele vai somente ser realizado completamente, quando for microfonado, pela metalicidade, pela própria expansão tímbrica, harmônica, dinâmica, que a microfonação e amplificação dão. Esse material, ao ser acoplado, nas partes pré-gravadas, vai produzir um quarto, quinto, sexto resultado, porque são pensadas assim, são compostas assim. Ou seja, elas são compostas já para serem o que elas são e não para, através da microfonação, aí talvez...não, não não, eu tenho um som que vai ser realizado por isso. Chamo de amálgama eletroacústico por falta de qualquer outro nome. Não quero entrar de gaiato em uma área em que, em absoluto, tenho qualquer possibilidade de trabalhar, por que não tenho conhecimento dela, e é muito complexa, e eu tenho um grande respeito. (CSEKÖ apud PUIG, 2014)

### Obras vocais

As primeiras obras do compositor Luiz Carlos Csekö escritas para voz datam do início da década de 1970 (*Llegada*, de 1971, *Ambiência 1*, de 1972, e *Der Epilog*, de 1973). As múltiplas facetas do seu trabalho contribuíram para a formação e consolidação de um repertório substancial, onde, quando da escolha deste instrumento, o amplo espectro sonoro de timbres e efeitos extra-musicais (como na voz falada, sussurrada, murmurada, gritada) servirá de referência para futuras obras vocais. Antes da análise de *Sound*, objeto de nossa pesquisa, abordaremos algumas feições estilísticas de outras peças que julgamos ser importantes para uma melhor compreensão do pensamento musical do compositor ao trabalhar com tal instrumento, *a cappella* ou parte integrante de um *ensemble*, solista ou em forma de coro, microfonado ou não. Três obras, de diferentes períodos, foram selecionadas para tal discussão.

Em 1973, durante o tempo em que estudou Composição na Universidade de Brasília, Csekö compôs a sofisticada *Der Epilog*, que, com cerca de 7'40" de duração, segundo o autor, pode ser executada respeitando qualquer uma das três formações propostas; a saber, seis vozes solistas amplificadas, seis duos, trios, quartetos e quintetos de solistas, também amplificadas, ou coro misto, sem amplificação. Como mostra o exemplo 14 a divisão a seis vozes compreende três vozes femininas (sem especificação quanto à tessitura vocal de soprano, mezzo e contralto) e três vozes masculinas (igualmente sem especificar se tenor, barítono ou baixo). O texto é do escritor, poeta e dramaturgo alemão Günter Grass, e para a execução ao vivo deve ser memorizado pelos intérpretes. Csekö recomenda também que todas as consoantes presentes no final de uma sílaba ou palavra devem ser exageradamente



A peça *Divisor de Águas*, composta em 1982, é dedicada ao barítono paraguaio radicado no Brasil Eládio Pérez-González<sup>36</sup>, que, ao lado da pianista Berenice Menegali a estreou no Rio de Janeiro em 1983. Com cerca de 4'30" de duração foi escrita para piano e barítono-recitante (com a possibilidade de substituir a voz masculina pela feminina) e tem como texto o poema homônimo, na íntegra, do pintor e poeta baiano Antônio Brasileiro. O prefácio da partitura musical traz poucas mas precisas informações a respeito de como o compositor vê a obra ao vivo — como o facho de luz que envolve o cantor acompanhando sua movimentação pelo palco, e as pequenas luminárias instaladas no piano, facilitando assim a leitura do instrumentista mas espalhando o mínimo de luz possível. O vestuário também está previsto e o compositor propõe três possibilidades, ou combinações. O texto, no entanto, talvez seja o elemento mais importante da peça, já que a *performance* deverá girar em torno da maneira com que do cantor enfatiza, ressalta e sublinha o mesmo. A pequena bula, com signos claros e de compreensão imediata, fornece aos intérpretes dados a respeito da execução. No tocante às alturas, Csekö trabalha com o trigrama tanto para a voz quanto para o piano, porém, para este último, muitas vezes o compositor opta pelo pentagrama, com notas específicas grafadas na clave de sol. Os acordes realizados pelo piano são construídos através de intervalos de segundas maiores e menores criando *clusters* em diversas regiões do instrumento e o uso de duas lâminas de metal ou plástico (como uma simples régua de plástico e uma barra de metalofone) se faz necessário para que o instrumentista possa esfregar as cordas por dentro do piano de forma contínua, além da recorrente percussão e dos *glissandi* que são realizados nas cordas em sentido paralelo ao teclado. Quanto à voz, além da cantada com notas aproximadas via trigrama, Csekö trabalha com a voz falada e com *flutterzunge*<sup>37</sup>. Os jogos de alternância entre intervalos distantes (exigindo do intérprete, em alguns momentos, o uso do *falsetto* com *vibrato* exagerado) e a conexão melódica via *glissandi* são características do contexto melódico da peça, no entanto, durante todo o discurso musical de *Divisor de Águas* nota-se a predominância da voz falada, enfatizando, como dito

---

<sup>36</sup> Eládio Pérez-González, nascido em Assunção, no Paraguai, construiu, durante mais de cinco décadas, sua carreira no Brasil, contribuindo de forma significativa — como intérprete, produtor, difusor, entusiasta e professor — para o avanço da música de concerto contemporânea brasileira a partir da década de 1950. Sua presença, assídua e marcante, nos principais eventos de música contemporânea no país — tais como o *Festival de Inverno de Ouro Preto*, o *Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte* e o *Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte*, além do *Panorama da Música Brasileira Atual* e das *Bienais de Música Contemporânea*, no Rio de Janeiro — refletem o perfil de um “militante afinado com as questões do seu tempo.” (In: LOVAGLIO, 2002)

<sup>37</sup> *Fruatto* em alemão.

anteriormente, o texto de Antônio Brasileiro (Exemplo 15). Aqui a relação entre música e teatro é estreitada exigindo do cantor uma atuação mais do que simplesmente musical. A realização cênica da obra e o desafio de extrair da partitura a música complexa ali notada é lançado ao intérprete, desobstruindo-o assim da tradicional abordagem instrumental, notacional ou estilística, e este, por sua vez, é convidado a criar uma dinâmica de concerto, envolvendo e transportando o público.

EXEMPLO 15. L. C. Csekö: *Divisor de Águas*, pág. 2. Cópia do autor, 1982.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Divisor de Águas' by L. C. Csekö. It consists of two systems of music. The first system is marked with a '2' in the top left corner. It features a vocal line with lyrics in Portuguese and a piano accompaniment. The lyrics include: 'ESTÁ NAQUELA ESTADA BRUTA, COM UMA SENSIBILIDADE', 'RES SA CE TA', 'INCLUI UM Z PÁRCELO', 'QUA', 'NÃO COM POUCA DIVERSÃO', 'NÃO COM POUCA DIVERSÃO', 'CULTURAL', 'PÁRCELO', 'PÁRCELO'. The piano part includes markings like '(SUA LÍRIAS)', 'SUA LÍRIAS', and 'SUA LÍRIAS'. The second system is marked 'CIRCA 5'' and continues the vocal and piano parts. The lyrics include: 'NÃO COM POUCA DIVERSÃO', 'NÃO COM POUCA DIVERSÃO', '(SUA LÍRIAS)', 'SUA LÍRIAS', 'SUA LÍRIAS'. The piano part includes markings like '(SUA LÍRIAS)', 'SUA LÍRIAS', and 'SUA LÍRIAS'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Outra obra importante — e um pouco mais recente — composta para voz, é *Noite do Catete 2*. Concluída em 2005, no Rio de Janeiro, e com cerca de 3'55" é parte integrante da série de mesmo nome idealizada pelo compositor<sup>38</sup>. Semelhante a *Der Epilog*, em *Noite do Catete 2* o compositor propõe duas possibilidades de execução, indicando as seguintes formações instrumentais: quatro vozes femininas (sendo três vozes pré-gravadas e uma voz ao vivo, amplificada - “amalgama eletroacústico”), e qualquer combinação de vozes femininas

<sup>38</sup> No total nove peças integram a série denominada *Noite do Catete*.

ao vivo e pré-gravadas. O texto é composto por excertos do poema *Definição de amor*, do poeta baiano Gregório de Matos e o compositor, em nota registrada nas “Observações Gerais”, prefaciada à partitura, requer que o mesmo, antes do concerto, seja impresso em panfleto e distribuído junto como programa. Fragmentos da música *Juazeiro*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, também são utilizados, mas apenas a melodia, sem o texto, deverá ser cantada. Aqui Luiz Carlos Csekö expõe de forma detalhada e precisa as diretrizes para que a peça soe. Questões como vestuário (vestido de cor branca ou preta, com amplo decote nas costas, semi-justo e sapatos de salto alto) e a descrição dos equipamentos de luz e som que deverão ser utilizados durante a *performance*, tal como o projeto de iluminação e as duas possibilidades para o projeto cênico (*light design* e *scenic design* respectivamente), riquíssimos em detalhes com os mapas de cena e luz em anexo, além do projeto sônico (*sonic design*) somam-se às informações inerentes à realização musical, contidas na bula da peça, e fazem referência aos símbolos criados para a execução da obra. Aqui, mais uma vez, Csekö trabalha com trigramas, voz falada, murmurada e sussurrada (Exemplo 16). O improviso também se faz presente e os fragmentos - selecionados, de forma livre pela intérprete - da música *Juazeiro*, devem ser executados sempre em *boca chiusa* nos registros grave e médio-grave. Diferentemente de *Der Epilog*, Csekö trabalha, aqui, com o tempo cronometrado, apenas, e para tal utiliza blocos idênticos de CIRCA 5”- como em *Divisor de Águas*. A peça é rica em contrastes e dinâmicas e o *diálogo* entre as vozes resulta no que o compositor chama de “contraponto de dinâmicas, um complexo jogo de nuances e contrastes, onde vários planos acústico-espaciais são criados, contribuindo com intervenções no espaço de realização do evento” (CSEKÖ, 2003).

EXEMPLO 16. L. C. Csekö: *Noite do Catete 2*, pág. 6. Cópia do autor, 2005.

The image displays a musical score for four voices, arranged in four staves. Each staff contains a vocal line with lyrics in Portuguese and musical notation. The lyrics are: (TACAC VERGOLHES), (PUSAC VERGOLHES), (PUSAC VERGOLHES), and (PUSAC VERGOLHES). The notation includes various dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like accents and slurs. The score is presented in a traditional musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

## Sound

“*A sound of silence on the startled ear.*”<sup>39</sup> É na pequena frase — usada como epígrafe em sua obra — de um dos poemas mais longos escritos no início do século XIX — *Al Aaraaf*, do poeta norte-americano Edgar Allan Poe — que Luiz Carlos Csekö se inspirou para compor *Sound*, em 1982, para quatro vozes femininas, luz, cena e amplificação. O poema de Poe é baseado em histórias do *Corão* e se passa num âmbito entre o Céu e o Inferno, uma vida após a morte numa espécie de purgatório, onde os que lá estão não sofrem qualquer punição, mas ainda não alcançaram a paz e o gozo esperados em uma vida no Paraíso celestial (POE, 2008

<sup>39</sup> “Um som de silêncio que aturdiu o ouvido.” Tradução nossa.

p.39). *Sound* é dedicada ao compositor norte-americano Tim Lenk<sup>40</sup>, que Csekö conheceu durante o mestrado na *University of Colorado*, e só foi estreada dez anos após a sua criação, em 1992 no Rio de Janeiro, onde Lucilia Tragtenberg, ao interpretar ao vivo uma das vozes, dialoga com as outras três, gravadas previamente por ela em estúdio.

Em suas observações, que antecedem o texto musical, Csekö orienta o intérprete a, durante a *performance*, pronunciar todas as sílabas, vogais e consoantes como na palavra *sound*, em inglês britânico ou norte-americano. As quatro vozes deverão ser vozes solistas e estar amplificadas, desse modo, qualquer combinação de vozes amplificadas e/ou gravadas, de acordo com o compositor, poderá ser usada. O local de realização da obra interfere decisivamente na formação da tímbrica da peça, e o projeto cênico leva em consideração a disposição do grupo de solistas — ou de um solista, apenas — no palco, possibilitando o melhor resultado acústico-espacial-cênico possível. De acordo com Csekö (1982), os solistas deverão criar um gestual sutil e sensual para a execução da peça, e sua linguagem corporal deverá se remeter ao prazer de produzir os sons, moldando plasticamente o corpo do som. Para tal o compositor, em seu projeto de iluminação, sugere emoldurar o(s) solistas através de um foco de luz oval com bastante nitidez e de cor branco-leitosa, intensa e brilhante — como numa moldura ou espelho antigo. Csekö também recomenda que, no caso de um solista interpretar a peça de forma eletroacústica-mista, ou seja, simultaneamente às gravações realizadas previamente, deverão ser usados quatro hologramas da *performance* ao vivo do solista em tamanho natural, distribuídos pelo palco e platéia. A respeito do vestuário ele sugere:

“Cantora(s) deverão usar vestido de noite, preto ou branco, até o joelho ou um pouco abaixo, decotado com alças ou sem alças, luvas da mesma cor do vestido, cano longo, sem dedos. Vestido semi-justo, modelando o corpo, estilo cantora de jazz, sapatos de salto alto. Cantores com roupas de cor azul ou violeta escuro, camisas de mangas compridas, de um tecido com brilho - tipo seda.<sup>41</sup> (CSEKÖ, 1982)

---

<sup>40</sup> Thomas Timothy Lenk (ou Tim Lenk) é um compositor norte-americano nascido em 1952 e que se tornou amigo de Luiz Carlos Csekö quando trabalharam juntos na University of Colorado. Lenk, na época, tinha um programa de música na rádio pública de Boulder e ali realizou diversas entrevistas com Csekö, divulgando a obra do compositor brasileiro. Ele também foi o responsável pela gravação, registrada em *cassete*, da primeira execução de *Couro de Gato*, para dois trombones e percussão, produzida pelo CNMR - Center for New Music Resources, em Boulder.

<sup>41</sup> Cabe dizer aqui que na versão manuscrita do compositor (em anexo) a sugestão de vestuário para o(s) intérprete(s) do sexo masculino não existe, visto que, originalmente, *Sound* foi concebida para vozes femininas.



Em *Sound*, com cerca de 3'20", o compositor trabalha mais uma vez com o tempo cronometrado em blocos de CIRCA 5", além de trigramas, bigramas e unagramas, voz sussurrada, voz falada e ligeiramente cantada. Como mostra a figura 8, assobios, respirações ruidosas e lentas expirações também fazem parte das técnicas expandidas exploradas por Csekö.

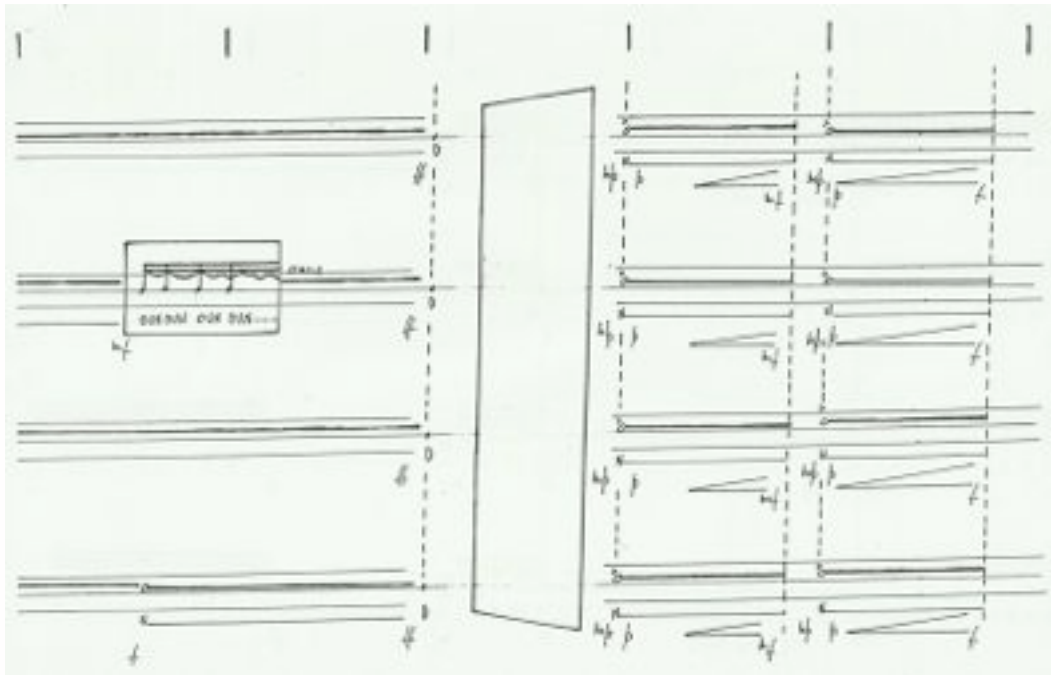
**FIGURA 8.** L. C. Csekö: *Sound*, bula pág. 3. Cópia do autor, 1982.



## Texto

*Sound* é criada a partir da desconstrução da palavra de origem inglesa “*sound*” (som) e todo o material sonoro inerente, além do som natural das letras S-O-U-N-D, dinâmicas de articulação, sibilos, silvos, estalidos e demais ruídos que resultam da voz falada e cantada — que para serem ouvidos precisam ser cuidadosamente amplificados via microfonação — é utilizado como material sonoro composicional. Através de repetições sistemáticas e do rearranjo das letras que formam a palavra *sound* — gerando espécies de anagramas — o compositor desenvolve o seu texto. Como mostra o exemplo 17 “OUN”, “D” e “NN” são algumas dessas possibilidades fonéticas.

**EXEMPLO 17.** L. C. Csekö: *Sound*, pág. 5. Cópia do autor, 1982.



Em obras anteriores Csekö já havia trabalhado com os efeitos vocais que afloram da emissão das palavras contidas nos poemas, mas foi em *Sound*, onde o texto integral se resume a uma palavra, apenas, que o compositor decide priorizar a sonoridade contida ali a seu significado. *Sound*, portanto, é um excelente exemplo de como traduzir o texto (neste caso, a palavra) em textura, extraindo dele as muitas possibilidades dramáticas e um amplo espectro de cores e sons.

### **Melodia e Harmonia**

*Sound* — como quase todas as suas peças — não tem uma melodia *definida*, fixa e regular. O uso sistemático da improvisação e da aleatoriedade, abrangendo todos os aspectos da obra, contribuem para a sua realização, e através desses procedimentos o compositor convida a(s)/o(s) intérprete(s) a participar(em) do momento composicional, contribuindo para a variedade e transitoriedade da obra.

As melodias (e harmonias) geradas em *Sound* vêm à tona quando o(a) intérprete é orientado(a) a cantar intervalos ascendentes e descendentes de segunda maior e menor, começando sempre com a mesma nota. Para tal o compositor usa, de forma alternada, a letra “N” em uma das vozes e a sílaba “OUN” nas outras três (Exemplo 18).

**EXEMPLO 18.** L. C. Csekö: *Sound*, pág. 4. Cópia do autor, 1982.

The image shows a musical score for four voices, labeled 'Soprano', 'Alto', 'Tenor', and 'Bass'. Each voice part consists of a staff with a wavy line representing a melodic contour and a box containing the syllables 'OUN' or 'N'. The score is annotated with instructions in both English and Portuguese. The English instructions are: 'SING ASCENDING/DESCENDING INTERVALS OF MAJOR/MINOR SECOND, ALWAYS STARTING FROM THE SAME PITCH.' and the Portuguese instructions are: 'CANTAR INTERVALOS ASCENDENTES/DESCENDENTES DE SEGUNDA MAIOR/MEIOR, SEMPRE COMEÇAR SEMPRE COM A MESMA NOTA.' The instructions are repeated for each voice part, with some variations in the phrasing of the Portuguese text.

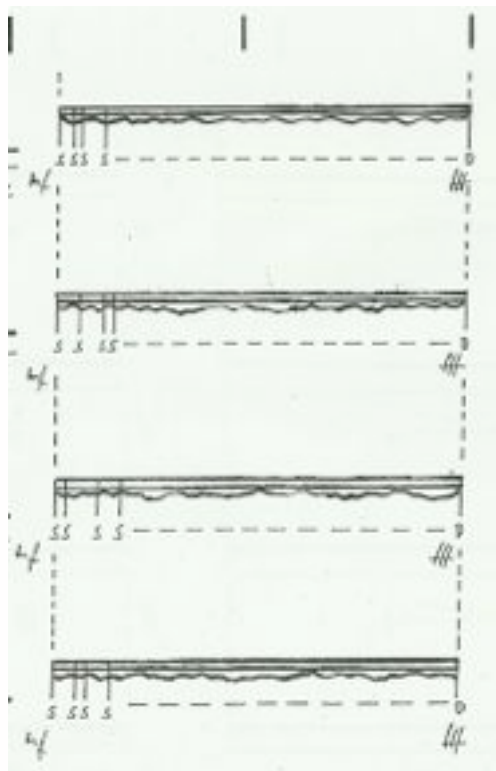
Os acordes (*clusters*) são estabelecidos a partir dos contrapontos ondulantes e efêmeros, intensamente contrapostos ao perfil anguloso de um jogo de alturas formados por saltos e longos contornos melódicos, e podem variar sempre que a peça for executada.

## Ritmo

Csekö (1996, p.2) diz que seu tempo musical é vertiginosamente compactado pela duração curta de suas obras e pela precisão dos fragmentos e células rítmicas, o que resulta

em um contraponto rigoroso e fluido. Diferente do que acontece na maioria de suas peças, em *Sound* o ritmo, realizado pelas quatro vozes, é bastante simples e numa primeira análise da partitura nota-se estar presente, apenas, nas repetições irregulares das letra “S” e “D” (Exemplo 19). Entretanto, acreditamos que, nesta obra, a rítmica determinante não se caracteriza pelas curtas células horizontais que conferem unidade à peça, mas, num contexto mais amplo, pelos blocos de eventos sonoros que são entrecortados pelo silêncio. Tais blocos verticais são organizados e separados por momentos de silêncio (pequenas pausas) que têm o mesmo peso e importância do som. Em *Sound*, gestos que produzem o som produzem também o silêncio, e conferem à obra uma maior intensidade rítmica.

**EXEMPLO 19.** L. C. Csekö: *Sound*, pág. 2. Cópia do autor, 1982.



## Descrição da obra

A partitura de *Sound* é escrita em blocos de tempo com cerca de cinco segundos cada. Para quatro vozes femininas a peça começa com uma expiração/respiração ruidosa realizada pelas vozes 1, 2 e 3, enquanto a voz 4 emite de forma ininterrupta, logo em seguida, numa dinâmica que vai do *pp* ao *mf*, a letra “S”. Cerca de cinco segundos depois as primeiras três vozes unem-se a quarta em “S”, de *p* a *mf*. Após um breve momento de silêncio as quatro vozes retornam em “S”, mas agora de *ff* a *fff*, e o volume de som aumenta de forma progressiva culminando no ataque da letra “D”, que é seguido, mais uma vez, por silêncio. Os dois blocos sonoros que dão início à peça se repetem, mas numa dinâmica mais forte (Exemplo 20).

EXEMPLO 20. L. C. Csekö: *Sound*, pág. 1. Cópia do autor, 1982

The diagram illustrates the dynamics and timing for four voices (VOICE 1, VOICE 2, VOICE 3, VOICE 4) across two main sections, each labeled "CIRCA 5'".

**Section 1 (Left):**

- VOICE 1:** EXHALE SILENTLY, SLOWLY, ONE BREATH, HOISILY.
- VOICE 2:** (EXPIRE ONE TIME, LENTAMENTE, UMA RESPIRAÇÃO, SUSTENTAMENTE)
- VOICE 3:** (EXPIRE ONE TIME, LENTAMENTE, UMA RESPIRAÇÃO, SUSTENTAMENTE)
- VOICE 4:** Starts with a dynamic of *pp*, then *p*, and finally *mf*.

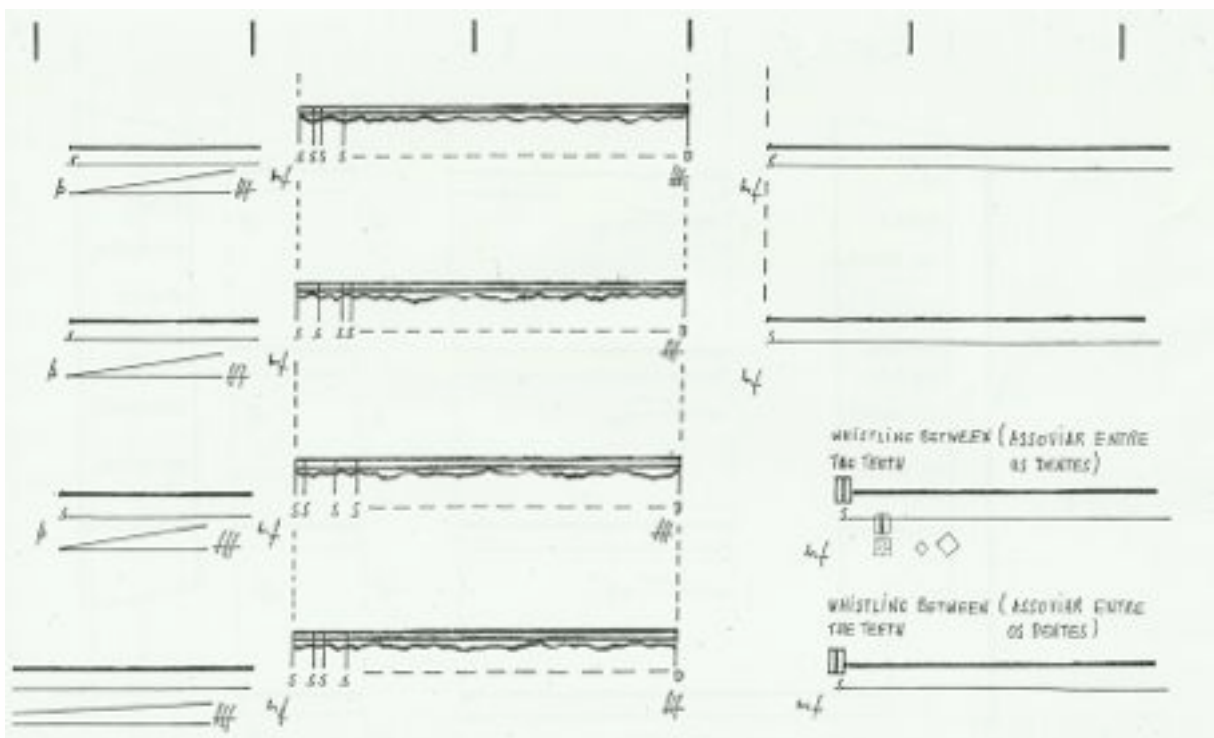
**Section 2 (Right):**

- VOICE 1:** EXHALE SILENTLY, SLOWLY, ONE BREATH, HOISILY.
- VOICE 2:** (EXPIRE ONE TIME, LENTAMENTE, UMA RESPIRAÇÃO, SUSTENTAMENTE)
- VOICE 3:** (EXPIRE ONE TIME, LENTAMENTE, UMA RESPIRAÇÃO, SUSTENTAMENTE)
- VOICE 4:** Starts with a dynamic of *ff*, then *fff*, and finally *f*.

The diagram uses horizontal lines to represent the duration of each voice's contribution. Vertical dashed lines indicate the boundaries of the two 5-second blocks. Dynamic markings (*pp*, *p*, *mf*, *ff*, *fff*, *f*) are placed along the lines to show the progression of sound intensity.

Após um novo breve momento de silêncio, as quatro vozes, de forma irregular, articulam ritmos diferentes em “S” durante cerca de oito segundos até um novo ataque da letra “D”. Silêncio. As vozes 1 e 2 emitem, em *mf*, a letra “S” que segue de forma ininterrupta enquanto, logo em seguida, as vozes 3 e 4, também em “S”, assobiam, criando um novo timbre, um novo espectro sonoro (Exemplo 21).

**EXEMPLO 21.** L. C. Csekö: *Sound*, pág. 2. Cópia do autor, 1982



Após cerca de quinze segundos, e do silêncio que entrecorta toda a peça, o compositor remete o ouvinte, mais uma vez, ao início de *Sound* mas agora, enquanto as vozes 1, 2 e 3 expiram/respiram, a voz 4 emite de forma ininterrupta a letra “S” assobiando. Cerca de cinco segundos depois, as primeiras três vozes unem-se à quarta em “S”, mas dessa vez as vozes 1 e 2 mantêm o “S” de forma *ordinária* enquanto as vozes 3 e 4 assobiam. Subitamente a voz 2 passa a articular o “S” de forma ritmicamente irregular por cerca de doze segundos e após um breve momento de silêncio melodia e harmonia vêm à tona quando as vozes 2, 3 e 4 passam a cantar, em “OUN”, com ritmos irregulares e numa dinâmica *mf*, intervalos ascendentes e descendentes de segunda maior e menor, enquanto a voz 1 mantém, em *f*, apenas uma nota,

em registro médio-agudo, usando a letra “N”. Esse bloco se desenvolve através da espacialização da nota realizada em registro médio-agudo, usando a letra “N”, que passará da voz 1 para as vozes 3, 2 e 4, durante cerca de trinta segundos, nesta ordem, culminando no *seco* ataque da letra “D” em *ff*. Silêncio. Expiração/respiração ruidosa. As quatro vozes emitem ao mesmo tempo e no mesmo registro médio-agudo a letra “N”, seguindo do *p* ao *mf* até mais um breve silêncio. O bloco é repetido, mas a dinâmica, agora, segue num crescente em direção ao *f*, até o surgimento de um novo evento (exemplo 22), onde as quatro vozes, de forma irregular, articulam em *ff* ritmos diferentes em “D” durante cerca de cinco segundos quando atingem, em “N” no registro médio, um momento de emissão linear que agora tem o seu fluxo de som interrompido através de acentuações irregulares em *fmp*. Os curtos ataques em “N”, nas quatro vozes, passam aos ritmos irregulares em “D”, com dinâmica em *ff*, e permanecem por pouco tempo — entre dois e três segundos — até o retorno do assobio em “S”. As vozes 1 e 2 mantêm o assobio enquanto, cerca de cinco segundo depois, as vozes 3 e 4 intervêm, mais uma vez, com os ritmos e irregulares em “D”.

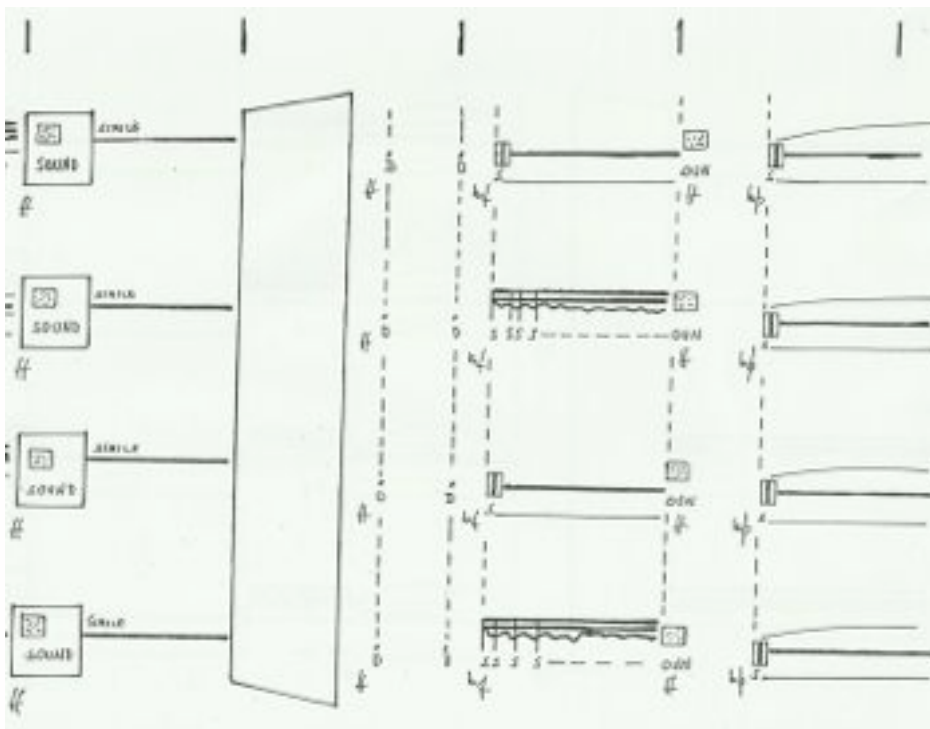
**EXEMPLO 22.** L. C. Csekö: *Sound*, pág. 6. Cópia do autor, 1982

The image shows a handwritten musical score for four voices, arranged in four staves. The score is divided into four vertical sections by dashed lines, representing different phases of the performance. Each section contains rhythmic notation (vertical lines and dots) and dynamic markings. The first section is marked with *ff* and contains rhythmic patterns for the letter 'N'. The second section is marked with *mf* and contains rhythmic patterns for the letter 'D'. The third section is marked with *f* and contains rhythmic patterns for the letter 'S'. The fourth section is marked with *ff* and contains rhythmic patterns for the letter 'N'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Expiração/respiração ruidosa, súbita. Silêncio. A palavra *sound* é emitida mais uma vez durante o trecho de maior movimento e variedade sucessiva num curto espaço de tempo quando as quatro vozes articulam o “S”, “OUN” em registro médio-agudo, criando uma harmonia aleatória, e “D” com ritmos irregulares. Subitamente as vozes 1 e 2, de forma *ordinária*, emitem de forma ininterrupta o som da letra “S”, e as vozes 3 e 4 passam a assobiá-la. Cerca de cinco segundos depois o compositor constrói, através dos ritmos irregulares presentes nas articulações da letra “D” (vozes 1 e 3) e da combinação aleatória de melodias criadas partir da emissão em “OUN” dos intervalos ascendentes e descendentes de segunda maior e menor (vozes 2 e 4), uma nova harmonia, e, de forma súbita, pela primeira vez a palavra *sound* é sussurrada.

*Sound* é sussurrado pelas quatro vozes diversas vezes numa dinâmica *ff* e segue até uma nova expiração/respiração ruidosa (exemplo 23). Silêncio. “D” *ff*. Mais uma vez silêncio. “D”. Em *mf* as vozes 1 e 3 assobiam enquanto as vozes 2 e 4 articulam ritmos irregulares em “S” até que as quatro vozes se encontram num sussurro em “OUN”. Silêncio. A palavra *sound* é emitida novamente, mas de forma alargada, quando os assobios em “S”, agora nas quatro vozes, convertem-se na sílaba “OUN” de forma falada, ligeiramente cantada, e terminam no *seco* ataque da letra “D”. Silêncio.

**EXEMPLO 23.** L. C. Csekö: *Sound*, pág. 8. Cópia do autor, 1982





Num tempo *ad libitum* a palavra *sound* é emitida uma última vez quando as quatro vozes sussurram de forma alargada “S” - “OUN” - “D”.

### **Considerações**

Quando se refere às suas obras vocais o compositor Luiz Carlos Csekö afirma que o texto utilizado por ele, as palavras, sílabas ou mesmo fragmentos dispersos, apenas, se relacionam muito mais com o som (timbre) do que com o seu significado, ou seja, as diversas variáveis contidas na voz cantada, falada, gritada, sussurrada e murmurada passam a ser, para o compositor, matéria prima para a elaboração dessas obras. Sendo assim, o uso sistemático de tais elementos, o som que resulta da microfonação e amplificação, além da disposição dos intérpretes em cena, tal como o local de realização das suas obras vocais, são tomados como elementos fundamentais para a formação tímbrica e a concepção de tais obras. *Sound*, uma peça de curta duração construída através de poucos elementos, mas que possuem um grande peso de identidade, é um exemplo significativo em sua produção para voz de como o compositor trabalha as técnicas expandidas usando apenas cinco letras.

## Considerações finais

A audição das obras *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen, *Tehillim*, de Steve Reich e *Sound*, de Luiz Carlos Csekö, estimularam nossa pesquisa no campo da escrita para voz na música erudita contemporânea. Tal instrumento, ao ser usado de maneira não convencional, resulta em sonoridades, efeitos e timbres que nos chamam a atenção de forma particular, entretanto, apesar de muitos compositores e obras concebidas no período da história da música estudado — alguns deles apontados como referência para o desenvolvimento da escrita e da performance vocal no século XX — não terem sido contemplados no presente trabalho, não negamos, de forma alguma, sua importância e influência na obra dos três compositores escolhidos.

Nos propusemos a estudar de forma sistemática as obras supracitadas, e, em cada capítulo do nosso trabalho, procuramos oferecer ao leitor uma concisa biografia de cada um dos compositores. Versamos sobre suas experiências musicais ainda no período da infância, as influências sofridas pelo meio e pela sociedade, além dos aspectos políticos e culturais da época em que se desenvolviam enquanto jovens artistas, bem como sua relação com outros compositores e professores, com a universidade, o teatro, o cinema, a poesia e a dança, até o seu reconhecimento, por parte do público e dos críticos, como figuras singulares e importantes para a história da música a partir da segunda metade do século XX. Obras pontuais na carreira desses compositores foram mencionadas — algumas analisadas — antes de nos atermos, especialmente, às três peças vocais citadas no título desta dissertação.

No capítulo introdutório julgamos necessário comentar a respeito de nosso vislumbre pela música vocal contemporânea: a voz como instrumento, a riqueza de suas possibilidades e a capacidade de produzir um amplo espectro de sons e efeitos, além das possibilidades fonéticas ao traduzir textos em texturas. O conceito de *performance* e a importância da

comunicação entre compositor e intérprete — além da justificativa de novos procedimentos de notação musical e da compreensão de um novo virtuosismo vocal —, ali, também foram abordados.

No capítulo 1 (A voz na música erudita dos séculos XX e XXI) traçamos um panorama histórico que se desenrola a partir da década de 1950, quando estudantes de acústica, fonética e teoria da informação realizavam na Europa seus primeiros experimentos com texto e música de forma não convencional. O movimento conhecido como Poesia Sonora, consequência da associação entre compositores e escritores de vanguarda, também é mencionado, bem como o Teatro Contemporâneo, difundido por Antonin Artaud, a introdução do ruído, a música eletroacústica e o rompimento da integridade do texto em prol da riqueza de seus elementos fonéticos.

A partir da nossa curiosidade a respeito das diferentes obras vocais compostas entre os séculos XX e XXI, das discussões e das hipóteses previamente levantadas, procuramos investigar os diferentes recursos vocais, bem como a relação entre texto e música e a importância do diálogo entre compositor e intérprete para a realização e trajetória de, em particular, *Stimmung*, *Tehillim* e *Sound*. Nossa pesquisa se baseou na análise das partituras, audições das gravações registradas em estúdios e em concertos ao vivo, leituras e reflexões a respeito das diferentes feições estéticas e estilísticas de seus compositores.

Apesar de apresentarem elementos comuns — como, por exemplo, a necessidade de microfonação e amplificação durante a *performance* — em nosso entendimento, as obras supracitadas diferem significativamente entre si. No capítulo 2 (*Stimmung*) discutimos como, a partir de uma única nota, o compositor Karlheinz Stockhausen trabalha numa obra, com cerca de 75 minutos de duração, onde são explorados os parciais harmônicos que resultam desta única fundamental. No capítulo 3 (*Tehillim*), diferente da anterior, a obra estudada agora é escrita de maneira tradicional, e as quatro intérpretes-cantoras desenvolvem suas diferentes melodias, dobradas ora por clarinetes ora por órgãos, sobre progressões de acordes que são realizadas pelas cordas. O capítulo 4 (*Sound*) é dedicado à música eletroacústica mista do compositor brasileiro Luiz Carlos Csekö, onde uma intérprete-cantora deve dialogar durante pouco mais de 3 minutos com outras três vozes, pré-gravadas e mixadas, a partir do texto composto por apenas uma palavra. Para a análise de cada obra, bem como a descrição dos

eventos, sugerimos, durante os capítulos 2, 3 e 4, subitens que organizaram nosso estudo. Entre eles estão: ritmo, harmonia, melodia e texto.

Em *Stimmung*, Karlheinz Stockhausen trabalha com seis cantores, seis microfones e amplificação. Três vozes masculinas e três femininas desenvolvem, a partir de indicações na partitura, mas de forma improvisada, os harmônicos propostos numa espécie de, ao que nos parece, música para meditação. Com cerca de 1 hora e 15 minutos de duração *Stimmung* mantém o tempo, as durações e as mudanças de textura em constante suspensão. Este tipo de arroubo, — ou enlevação — também é, em nossa opinião, utilizado por Luiz Carlos Csekö em sua curta peça para quatro vozes femininas *Sound*.

Como na obra do compositor alemão, Csekö se utiliza de microfones e amplificação — além da imprescindível direção de cena e iluminação — contudo, a performance conta com apenas uma cantora no palco, que executa sua parte em contrapontos acirrados com três vozes pré-gravadas, gerando acordes de grande densidade, além de *clusters* e outros fenômenos acústicos que resultam do emprego de intervalos harmônicos muito próximos. Em nosso entendimento, em *Sound*, o som e o silêncio têm a mesma importância, diferente do que acontece em *Tehillim*, de Steve Reich.

Nesta obra não há silêncio. As quatro vozes femininas atuam por praticamente toda a partitura e são acompanhadas por um pequeno conjunto instrumental. O primeiro movimento de *Tehillim*, com cerca de pouco menos de 12 minutos, é realizado por dois clarinetes e dois órgãos — que dobrarão as vozes durante toda a execução —, percussão, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos; estes últimos responsáveis pela realização de acordes com cinco ou seis sons, numa atmosfera modal onde predomina o modo *dórico em sol*. As vozes, como em *Stimmung* e *Sound*, serão microfonadas e amplificadas, e, às intérpretes, quatro temas representando quatro versículos bíblicos escolhidos pelo compositor, são oferecidos. O ritmo, em *Tehillim*, não é fixo, constante ou regular, porém, embora o pulso permaneça fixo, a fim de que as cantoras possam executar de forma precisa o texto bíblico em hebraico, Reich trabalha com mudança da métrica em quase todos os compassos.

O esquema a seguir (Figura 9) apresenta as principais diferenças e semelhanças entre *Stimmung*, *Tehillim* e *Sound*, com base nos quatro subitens supracitados. Desta forma, nos foi possível desenvolver uma reflexão sobre o caráter das obras para voz dos compositores Stockhausen, Reich e Csekö.

<b>FIGURA 9</b>	<i>Stimmung</i> (Stockhausen) 1968	<i>Tehillim</i> * (Reich) 1981	<i>Sound</i> (Csekö) 1982
<b>Instrumentação</b>	6 vozes (3 masculinas, 3 femininas). Amplificação.	4 vozes femininas, 2 clarinetes, 2 órgãos, cordas e percussão. Amplificação.	4 vozes femininas. Luz e cena. Amplificação.
<b>Duração (cerca de)</b>	75'	11'45"	3'20"
<b>Ritmo</b>	Música meditativa; mantém o tempo, as durações e as mudanças em constante suspensão. A estrutura rítmica interna dos modelos silábicos é indicada usando a notação rítmica tradicional.	Não é fixo, constante ou regular. Embora o pulso permaneça fixo, a métrica muda em praticamente todos os compassos, permitindo assim uma declamação precisa do texto hebraico.	Num contexto mais amplo, o ritmo se dá através dos blocos de eventos sonoros entrecortados por silêncio. Gestos que produzem o som produzem também o silêncio, conferindo à obra intensidade rítmica.
<b>Harmonia</b>	Gerada a partir dos parciais harmônicos de uma nota fundamental: si bemol — <i>si bemol, fá, si bemol, ré, lá bemol e dó</i> .  Os harmônicos produzidos são compostos sobre outros harmônicos, gerando uma enorme variedade de novos harmônicos.	Realizada principalmente pelo naipe de cordas, em bloco. Acordes de cinco e seis sons provenientes da escala do modo <i>dórico em sol</i> .  Mudança de armadura de clave gerando novos acordes.	Intervalos ascendentes e descendentes de segunda maior e menor geram harmonias aleatórias.  Uso sistemático de <i>clusters</i> .
<b>Melodia</b>	Não há uma melodia definida, regular. Uso de improvisação e aleatoriedade.	Quatro temas melódicos representam os quatro versos bíblicos. Cânones em defasagem irregular.	Não há uma melodia definida, regular. Uso de improvisação e aleatoriedade.
<b>Texto</b>	Palavras aleatórias, <i>nomes mágicos</i> (nomes de deuses) e quatro poemas escritos pelo próprio compositor.	Salmo 19:2-5; em Hebraico.	Palavra SOUND.

\* *Tehillim* - análise do *primeiro movimento*

Nossas análises pretenderam demonstrar parte do processo de criação de três diferentes compositores — escolhidos com base na afinidade e predileção que temos por seu trabalho — a partir de três obras específicas para vozes amplificadas. Não nos propusemos, no entanto, a apontar qualquer tipo de padrão no campo da composição para voz na música dos séculos XX e XXI, e, obviamente, o conceito de *técnicas expandidas* não foi esgotado.

Finalmente, as obras *Stimmung*, *Tehillim* e *Sound*, concebidas por compositores de diferentes nacionalidades — um alemão, um norte-americano e um brasileiro — ilustram as reflexões que fizemos no decorrer desta pesquisa, e nos fornecem um amplo material para concluir que a variedade e flexibilidade da voz humana, seja ela cantada, falada, sussurrada, murmurada ou gritada, permite que diferentes compositores trabalhem com, além do texto, efeitos, cores, timbres, texturas, dinâmicas e recursos dos mais variados, ampliando a gama de possibilidades a cada experiência e a cada nova interpretação da mesma obra.

## Referências

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000.

ASSIS, Gustavo Oliveira Alifax. *Em busca do som: A Música de Karlheinz Stockhausen nos anos 1950*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BEAUMONT, Antony Ed. *Ferruccio Busoni: Selected letters*. Faber & Faber Ltda. Londres, 1986.

BERNARD, Jonathan W. *The Minimalism Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*. In: *Perspectives of New Music*, 31/1. Winter 1993

BECKER, Susie. *A voz contemporânea*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2008.

BOSI, Mathieu. *120 Years of Electronic Music. Electronic Musical Instruments 1870 - 1990*. Disponível em < <http://www.mathieubosi.com/zikprojects/120YearsOfElectronicMusic.pdf> > Acesso em 20 de janeiro de 2015.

BOULEZ, Pierre. *Trajetórias: Ravel, Stravinski, Schoenberg. Notas sobre o Sprechgesang*. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRADELL, Rory. *Essay on Stockhausen's work for six vocalists, Stimmung*. Disponível em <<http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/>> Acesso em 02 de fevereiro de 2015.

BUSONI, Ferruccio. *Sketch of A New Esthetic of Music*. Traduzido do alemão por Dr. TH. Baker. NEW YORK: G. SCHIRMER, 1911. Disponível em < <http://www.gutenberg.org/files/31799/31799-h/31799-h.htm> > Acesso em 29 de janeiro de 2015.

CATHY BERBERIAN. Disponível em < <http://cathyberberian.com/biography/> > Acesso em 27 de dezembro de 2014.

CERVO, Dimitri. *Minimalismo e Pós- Minimalismo: Distinções Necessárias*. In: Debates, 9 (2007): 35-50.

\_\_\_\_\_. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Minimalismo e suas ideias composicionais*. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n.11. 2005: 44-59

CLINTON, Mark K. *Historical and Theoretical Perspectives of Schoenberg's drei Klavierstücke, opus 11*. — Tese de Doutorado —Rice University. Houston, Texas, 1989.

COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. London: Norton, 1987, p. 363-371

COTT, Jonathan. *Stockhausen — Conversations with the composer*. London: Robson, 1974.

CRUMP, MELANIE AUSTIN. *When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America*. Tese (Doutorado). Greensboro: University of North Carolina, the Faculty of The Graduate School, 2008.

CSEKÖ, Luiz Carlos. *Azul Escuro*. Partitura. Cópia do autor. New York/Minneapolis, 1976. (9 páginas). Para clarinete e piano.

\_\_\_\_\_. *Der Epilogue*. Partitura. Cópia do autor. Brasília, 1973. (23 páginas). Para seis vozes solistas amplificadas (ou coro misto sem amplificação).

\_\_\_\_\_. *Divisor de Águas*. Partitura. Cópia do autor, Rio de Janeiro, 1982. (5 páginas). Para voz e piano.

\_\_\_\_\_. *Domains of Fugacity*. Excertos da conferência proferida na Juilliard School of Music e Columbia University. New York/EUA, 1996. Manuscrito do autor.



\_\_\_\_\_. *Noite do Catete 2*. Partitura. Cópia do autor. Rio de Janeiro, 2005. (12 páginas). Para quatro vozes femininas.

\_\_\_\_\_. *Sound*. Partitura. Cópia do autor. Rio de Janeiro, 1982. (9 páginas). Para quatro vozes femininas.

\_\_\_\_\_. *Trajatória em Corda Bamba*. Excertos da conferência proferida na Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro/Brasil, 2003. Manuscrito do autor.

\_\_\_\_\_. Entrevistas realizadas em sua residência no bairro Catete. Rio de Janeiro, 23 de setembro e 14 de outubro de 2014.

DART, Thurston. *A interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EDGERTON, Michael Edward. *The 21<sup>st</sup>-century Voice: contemporary and traditional extra-normal voice*. Lanham: Scarecrow Press, Inc, 2004.

FERREIRA, Cláudia A.P. *O pacto da memória: interpretação e identidade nas fontes bíblica e talmúdica*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura (Poética). Rio de Janeiro, UFRJ/ Faculdade de Letras, 2002.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006.

GARCIA, Denise. *Estúdio da Glória, década de 80: Polo de produção Eletroacústica no Brasil*. In: IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. n. 4, 2012. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/59/58>> Acesso em 16/05/2015.

GREY, Susan. *A Voz flexível na música performática contemporânea*. Trabalho de Conclusão de Curso — Graduação em Licenciatura em Educação Musical — Instituto de Artes da UNESP. 2013.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sprechgesang*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001.

\_\_\_\_\_. *The Modern Music and After – Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

HOLMES, Bryan. *Espectromorfologia na música instrumental*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

JOHNSON, Steven. “Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?” *Musical Quarterly*, 78 (1994): 742-73.

KIM, Rebecca Y. *From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich*. Entrevista concedida em outubro de 2000. In: *Steve Reich Home Page/ website oficial*. Disponível em <<http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html>> Acesso em: 20 mai. 2014.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2ª Ed, 2003.

KRAMER, Jonathan. “Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism.” In *Concert Music Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Elizabeth W. Marvin and Richard Hermann ed. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1995. p. 11-33.

LUCAS, Marcos Vieira. *A voz na ópera e no teatro musical contemporâneos: Um estudo sobre a multiplicidade de tendências a partir da segunda metade do século XX*. In: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música — ANPPOM, 2011.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Eladio Pérez-González: um militante da música contemporânea brasileira*. Dissertação de Mestrado, UFU/MG, 2002.

MABRY, Sharon. *Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire*. New York: Oxford University Press, Inc, 2002.

MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a música — palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. São Paulo: Madras, 2009

MEEHAN, Kate. *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator. Teses de Doutorado*, Washington University, 2011.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Disponível em < <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/luis-carlos-prestes/> > Acesso em 12 de novembro de 2014.

MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica, histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MERTENS, Win. *American Minimal Music*. New York: Alexandre Broude Inc., 1983.

MORGAN, Robert. *Twentieth- Century Music*. New York: Norton, 1991.

NATTIEZ, Jean Jacques. *O modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de “La Cathédrale Engloutie” de Debussy*. In: Debates nº 6 — Cadernos do programa de PósGraduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro: CLA/Unirio, 2002.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.

PATRIOTA, Ismael. *Processo em três obras de Steve Reich: Come Out, Music for 18 Musicians e Different Trains*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2011.

PARKER, SYLVIA. *Claude Debussy's Gamelan*. In: College Music Symposium - Journal of the College Music Society. nº52, 27 de agosto de 2012

PASSOS, Paulo Roberto dos. *O uso da técnica expandida em um repertório brasileiro para Clarinete*. Dissertação de Mestrado. PPGMUS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

POE, Harry Lee. *Edgar Allan Poe: An Illustrated Companion to His Tell-Tale Stories*. New York: Metro Books, 2008.

PUIG, Daniel. *Conversa com Luiz Carlos Csekö*. In: LINDA - Revista semanal sobre cultura Eletroacústica. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://linda.nmelindo.com/2014/10/conversa-com-luis-carlos-cseko/>> Acesso em 20/12/2014.

REICH, Steve. *Writings about Music*. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

\_\_\_\_\_. “Notes on *It’s Gonna Rain, Come out, Piano Phase and Clapping Music*.” In CD *Steve Reich - Early Works* (Nonesuch, 979169-2), 1987.

\_\_\_\_\_. *Tehillim - Study Score*. Partitura. Boosey & Hawkes, 1994. (286 páginas). For Voices and Ensemble (or Chamber Orchestra)).

RUBIM, A. A. Canellas; COUTINHO, Simone; Alcântara, P. Henrique. *Salvador nos anos 50 e 60: Encontros e desencontros com a cultura*. In: RUA - Revista de Urbanismo e Arquitetura vol. 3, n. 1. Salvador, 1990. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3104/2218>> Acesso em 07/01/2015.

RUSSOLO, Luigi. Manifesto futurista em forma de carta ao compositor Francesco Balilla Pratella. Milán, 11 de março de 1913.

\_\_\_\_\_. *The Art of Noises*. New York: Pendragon Press, 1986.

SADIE, Stanley (editor). *Dicionário Grove de música*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHWARZ, Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.

\_\_\_\_\_. “Steve Reich: Music as a Gradual Process.” *Perspectives of New Music*, 19 (1980/81): 373-392; e 20 (1980/81): 225-286.

\_\_\_\_\_. "Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams." *American Music*, 8 (1990): 245-273.

SHEDD, Russell P. *A Bíblia Vida Nova*; trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

SIMMS, Brian R. *Music of the Twentieth-Century: Style and Structure*. New York: Schirmer books, 1995.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. *A performance ritual da roda de Capoeira Angola*. In: Ministério das Relações Exteriores - Revista Textos do Brasil. Edição nº 14. p.61-69. Brasília, 2008. Disponível em: <[dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista...do.../revista14-mat8.pdf](http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista...do.../revista14-mat8.pdf)> Acesso em 09/01/2015.

SMALLEY, John. *Gesang der Jünglinge: History and Analysis*. (2000) Disponível em <<http://www.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>> Acesso em 10 de março de 2015.

SOUSA, Gustavo Tirelli Ponte de. *Proposições sonoras nas artes visuais. Um estudo de caso: John Cage*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Bacharelado Em Artes Plásticas) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stimmung*. Partitura. Universal Edition, 2000. (21 páginas) Para seis cantores.

STOCKHAUSEN STIMMUNG SINGCIRCLE. Hyperion. *Encarte de CD*. Notas de Gregory Rose e Helen Ireland.

STOCKHAUSEN, Karlheinz & TANNENBAUM, Mya. *Diálogo com Stockhausen*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

STUDIO DI FONOLOGIA RAI. Disponível em: <<http://fonologia.lim.di.unimi.it>> Acesso em 16 de abril de 2015.

SUTHERLAND, Roger. *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields, 1994.

\_\_\_\_\_. *Steve Reich*. In: *EST Magazine n.3* 1992. Disponível em <<http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/reich.html>> Acesso em 08 de fevereiro de 2015.

TOSIN, Giuliano. *Poesia sonora no Brasil e no mundo*. Intellectus 2, ano 2, p. 19-33, jan./jul. 2004. Disponível em <<http://www.revistaintellectus.com.br/DownloadArtigo.ashx?codigo=51>> Acesso em 07 de março de 2015.

TRAGTENBERG, Lucila. *Intérprete-cantor. Processo Interpretativo em Reciprocidade Criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra vocal de Luis Carlos Csekö*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1997.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

WARBURTON, Dan. “A Working Terminology for Minimal Music.” *Integral*, 2 (1988): 135-159.

WILHELM, Richard; tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários. *I Ching: o livro das mutações*. Tradução para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

WINOLD, Allen. “Rhythm in twentieth-century music.” In DELONE, Richard et al. *Aspects of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1975.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WÖRNER, Karl H. *Stockhausen — Life and Works*. London: Faber and Faber, 1973.

**ANEXOS**

Die Uraufführung fand statt am 9. Dezember 1968 im Maison de la Radio, Foyer B der ORTF Paris, in einem Konzert der Groupe de Recherches Musicales und des Goethe-Instituts.

Es sang das Collegium vocale Köln. Einstudierung: Wolfgang Fromme.

Dagmar Apel, Sopran

Gaby Rodens, Sopran

Helga Albrecht, Mezzosopran

Wolfgang Fromme, Tenor

Georg Steinhoff, Bariton

Hans Alderich Billig, Baß

The premiere performance took place on December 9<sup>th</sup>, 1968, in the Maison de la Radio, Foyer B of the ORTF Paris, in a concert sponsored by the Groupe de Recherches Musicales and the Goethe-Institut.

The ensemble was the Collegium vocale, Cologne, directed by Wolfgang Fromme.

The singers were:

Dagmar Apel, soprano

Gaby Rodens, soprano

Helga Albrecht, mezzo soprano

Wolfgang Fromme, tenor

Georg Steinhoff, baritone

Hans Alderich Billig, bass

Sopra  
Sopra  
Alt  
Teno  
Teno  
Baß

ERLÄ

1.

2.

3.

4.

a

b

c



STIMMUNG für 6 Vokalisten

Sopran I  
Sopran II  
Alt  
Tenor I  
Tenor II  
Baß

ERLÄUTERUNGEN

1. Jede Stimme erhält den Text dieser ERLÄUTERUNGEN, ein FORMSCHEMA, ein Blatt MODELLE, ein Blatt MAGISCHE NAMEN.

Der Sänger schneidet seine Modelle und Magischen Namen auseinander. Er können auf Grund musikalischer Erwägungen die Reihenfolgen festgelegt oder während der Aufführung von den einzelnen entschieden werden. Ferner könnte jeder Sänger seine beiden Kartensorten für eine Aufführung mischen und sie in der vorgefundenen Reihenfolge verwenden. Im Idealfall sollte jeder das Formschema, seine Modelle und Magischen Namen auswendig kennen und die beiden letzteren je nach Zusammenhang ins Spiel bringen.

Jedes Modell und jeder Magische Name wird während einer Aufführung nur einmal verwendet.

Im Formschema sind 51 Kombinationen der Stimmen von [1] bis [51] nummeriert. In jeder Kombination hat ein Sänger eine **dick linierte Tonhöhe**: er wählt eines seiner Modelle und singt es mit dieser Tonhöhe, den eingeklammerten Teil des Modells { } ständig periodisch wiederholend (dieser Teil wird im folgenden als **Periode** des Modells bezeichnet).

4. Eine **dünn linierte Tonhöhe** wird folgendermaßen interpretiert:

Beginnt sie **nach einer Pause** oder **nach einem Doppelstrich** und ist die Tonhöhe verschieden von der des Modelltons, so wird sie rein – als Ober- oder Unterintervall – in Relation zum Modellton gestimmt, und Tempo, Rhythmus, Klangfarbe und Hüllkurve (Akzentverteilung) sollen möglichst bald mit dem Modell in Übereinstimmung gebracht werden.

- b) Wird sie **ohne Taktstrich** in der folgenden Kombination mit derselben oder einer anderen dünn linierten Tonhöhe **fortgesetzt**, so soll sie mit demselben Tempo und Rhythmus, mit derselben Klangfarbe und Hüllkurve, periodisch unverändert, weitergesungen werden.
- c) Wird sie **nach einem Taktstrich** in der folgenden Kombination mit derselben oder mit einer anderen dünn linierten Tonhöhe **fortgesetzt**, so sollen in beliebiger Reihenfolge – oder auch gleichzeitig – Tempo, Rhythmus, Klangfarbe und Hüllkurve von der Form des vorher gesungenen Modells in diejenige des neuen Modells allmählich **transformiert** werden bis zur völligen Übereinstimmung. Diese Tonhöhen sind noch besonders mit  $\textcircled{T}$  markiert. Die Transformation soll individuell und möglichst kontinuierlich sein: ritardando oder accelerando zur Angleichung der Periodendauer (auch allmähliche Eliminierung von Synkopen – siehe 5.); Verschiebung der Vokale in der Reihenfolge des Vokalvierecks (siehe Vokaltechnik, 13 b)) und Verwandlung der Phoneme durch allmähliches Austauschen einzelner Laute; allmähliche Verschiebung von Akzenten der Hüllkurve.

- d) **Beginnt** sie ein kurzes Stück **vor einem Taktstrich**, so sollen die letzten Perioden des vorigen Modells mitgesungen und nach dem Taktstrich allmählich gemäß 4 c) transformiert werden.

- e) In Kombination [48], Baß, beginnt sie ohne Taktstrich ein kurzes Stück vor dem Einsatz: der Baß soll die letzten Perioden des vorigen Modells mit-singen und während [48] gemäß 4 b) periodisch fortsetzen.

5. In den sechs eingeklammerten Abschnitten des Formschemas [ ], wo in jeder Kombination die verschiedenen Stimmen dieselbe Tonhöhe singen, kann jede Stimme, die eine dünn linierte Tonhöhe nach einer Pause hat, **varierte Abweichungen** in Tonhöhe, Tempo und Rhythmus (auch Einführung von Synkopen), Klangfarbe (auch zum Beispiel mit gebrochener Stimme – glottal –, nasal gepreßt usw.), Hüllkurve, **individuell** singen (siehe **var.** im Formschema); die Abweichungen sollen kontinuierlich vom Modell weg und wieder zu ihm hin führen. Eine Stimme soll aber jeweils nur in **einem** Parameter vom Modell abweichen und die anderen Parameter wie im Modell beibehalten; Tonhöhen- und Klangfarbenglissandi können jedoch gleichzeitig gemacht werden. Der Sänger des Modells kündigt das Ende der Kombination mit einem Zeichen an; die anderen stimmen sich dann auf seine Tonhöhe ein bis zum reinen Unisono, können aber, periodisch wiederholend, die letzten Abweichungen der anderen Parameter beibehalten.

6. In jeder Kombination wiederholt der Sänger des Modells seine Periode, bis er findet, daß alle diejenigen, die sich ihm angleichen sollen, mit ihm übereinstimmen; dann wiederholt er noch einige Male (ad lib.) die Periode und gibt den Einsatz für den folgenden Modellton (siehe punktierte Pfeile im Formschema).

7. a) In den Kombinationen, die ein  $\mathcal{M}$ -Zeichen haben, kann, nachdem Übereinstimmung erzielt ist, eine der anderen Stimmen (auch wenn sie in dieser Kombination pausiert) einen ihrer **Magischen Namen** rufen. Die übereinstimmenden Stimmen – und nur diese – versuchen sofort danach (aber nicht alle zugleich), diesen Namen mit unveränderter Tonhöhe, mit dem Tempo, mit annähernd gleicher Artikulation des Modells bis zur erneuten Übereinstimmung periodisch zu wiederholen und somit ins Modell zu integrieren. Lippen- und Mundstellungen des Modells sollen also möglichst beibehalten werden, wodurch der Name mehr oder weniger deformiert klingt. Die Vokale des Namens und die Vokalfolge des Modells sollen so nah wie möglich aneinander angepaßt werden. Die Reaktion auf einen Magischen Namen sollte deutlich einen Stimmungswechsel, hervorgerufen durch Charakter und Bedeutung des Magischen Namens, spürbar machen.

Der Rhythmus des Namens soll in den des Modells eingepaßt werden; ist das Tempo zu schnell, so kann der Name auch auf zwei oder mehr Takte bzw. Teilperioden verteilt werden. Man kann einzelne Silben eines Namens wiederholen und variieren (zum Beispiel Quetzalcoatl-cuhtl-cuotl).

Nach der Integration eines ersten Magischen Namens kann eine zweite, danach eine dritte, vierte, fünfte Stimme und schließlich der Sänger des Modells selbst je einen Magischen Namen rufen, der auf gleiche Weise in die Periode des Modells integriert werden soll.

Jeder Magische Name sollte auf besondere Weise gerufen werden. Man kann auch einen Namen mehrmals wiederholen, um ihn einzuprägen.

In jeder  $\mathcal{M}$ -Kombination muß wenigstens 1 Magischer Name gerufen und es können höchstens 6 (1 pro Stimme) nacheinander integriert werden.

Ist Übereinstimmung erreicht, so gibt der Sänger des Modelltons den Einsatz für das folgende Modell.

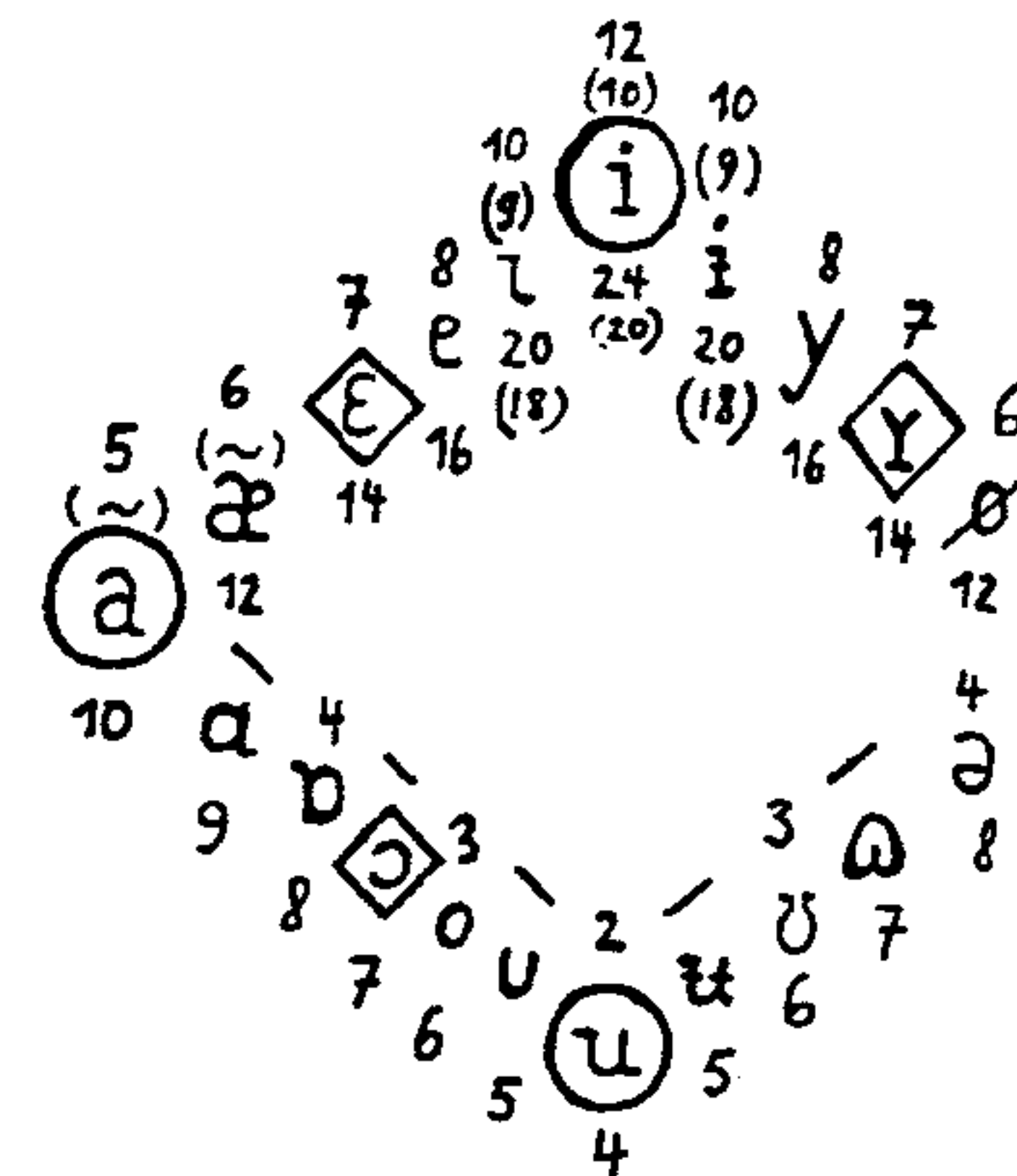
Periodische **Fortsetzungen gemäß 4 b)** wiederholen nach einer  $\mathcal{M}$ -Kombination die Periode mit dem **zuletzt** integrierten Magischen Namen.

**Transformationen gemäß 4 c)** setzen nach einer  $\mathcal{M}$ -Kombination zunächst die Periode mit dem **zuletzt** integrierten Magischen Namen fort und transformieren sie allmählich in die Periode des neuen Modells. Die Magischen Namen müssen nicht alle in einer Aufführung verwendet werden.

- b) Während die Gedichte „Langsamen“ und „Meine Hände...“ gesprochen werden, können diejenigen, die bei diesen Modellen mitsingen, einzelne Worte oder Silben, die gerade gesprochen werden, individuell übernehmen, wie einen Magischen Namen behandeln und entsprechend periodisch wiederholen. Dabei kann das Wort oder die Silbe mehrmals durch andere, gerade gesprochene ersetzt werden (auch wieder individuell). Der Sprecher des Gedichtes sollte verschieden lange Pausen machen, um die Integration seines Textes zu verfolgen. Nach Schluß des Gedichtes kommen die einzelnen Sänger allmählich wieder zu den Phonemen des Modells zurück. Die Gedichte sollen mit viel Tonhöhenunterschieden, ohne Übertreibung, ruhig, heiter, mit Gesten zu den anderen Sängern hin gesprochen werden.
8. Wenn im Formschema ein **System ohne Tonhöhe** erscheint, so singt die betroffene Stimme **nur stellenweise** (mit mehr oder weniger langen Pausen) um die notierte Tonhöhe irgendeiner anderen – auch wechselnd – kleine, mehr oder weniger langsame Glissandi, unter Ausnutzung der **Schwebungen**; ferner soll sie sich mit deren Rhythmus, Klangfarbe und Hüllkurve identifizieren, jedoch mit entsprechenden **Abweichungen** (Synkopen, Zwischenfarben, Vermehrung oder Verringerung von Akzenten). Folgt einem solchen System eines mit einer Tonhöhe, so schließt es immer mit einem Doppelstrich.
9. Es soll nichts dirigiert werden. Die Kombinationen schließen kontinuierlich aneinander an durch Einsätze von einem Modell zum nächsten. Alle übrigen Einsätze und Wechsel von Kombination zu Kombination erfolgen individuell; sie brauchen nicht genau synchron zu sein. In den sechs eingeklammerten Abschnitten können in durchlaufenden Stimmen von einer Kombination zur nächsten die Tonhöhenwechsel irgendwann nach dem Einsatz des Modelltons erfolgen.
10. Ein **Akkord** aus 7 Sinus- oder Rechteck-Schwingungen, die als gleich laut gehört werden sollen, wird mit folgenden Frequenzen auf Tonband aufgenommen: 57 – 114 – 171 – 228 – 285 – 399 – 513 Hz. Diese **Obertonreihe** kann auch, je nach durchschnittlicher Stimmlage der Sänger, etwas aufwärts oder etwas abwärts transponiert werden; der 5. Oberton (hier 285 Hz) muß von allen bequem singbar sein. Der Akkord soll nach dem Einsatz der ersten Kombination unmerklich über Lautsprecher eingeblendet, während der ganzen Aufführung sehr leise wiedergegeben und gegen Ende der letzten Kombination ausgeblendet werden. Die Tonhöhen der Sänger sollen mit den Akkordtönen übereinstimmen; ihre notierten Tonhöhen im Formschema sind also nur relativ gemeint als 2., 3., 4., 5., 7., 9. Obertöne eines gemeinsamen Grundtons. **Intonationsabweichungen** (z. B. gemeinsames Absinken im Verlauf einer längeren Zeit) sollen ganz allmählich mit Glissando wieder ausgeglichen werden. Das Magnetophon mit eingebautem Lautsprecher für die Wiedergabe des Akkordes soll direkt bei den Sängern sein.
11. Wenn nötig, sollte jede Stimme über Mikrofon und Lautsprecher verstärkt werden, um alle Nuancen der einzelnen Sänger hörbar zu machen. Die Lautsprecher sollen so nahe bei den Sängern angebracht werden, daß der

verstärkte Klang sich gut mit dem Originalklang mischt und man alle Stimmen gleich laut hört. Es empfiehlt sich, jedem Vokalistin ein eigenes Mikrofon zu geben, das ganz nahe an den Mund gehalten werden soll. Jedes Mikrofon soll mit einem eigenen Lautstärke-Regler durch einen weiteren Mitwirkenden regulierbar sein, um im Verlauf der Aufführung die Lautstärke der Stimmen ständig auszubalancieren.

12. Die einzelnen Kombinationen werden von selbst verschieden lang dauern. Gegen Ende der Einstudierung sollten jedoch die durchschnittlichen **Dauern der 51 Kombinationen** geprüft und eventuell so verbessert werden, daß sie **nicht gleichförmig** sind; daß diejenigen Kombinationen, in denen schnell Übereinstimmung erzielt wird, relativ kurz sind; daß wenigstens drei Kombinationen – und zwar je eine im ersten, zweiten und dritten Drittel einer Aufführung – extrem lange dauern. Die Aufführungsdauer ist deshalb unbestimmt; es ist jedoch anzunehmen, daß sie kaum kürzer als ca. 65 Minuten sein kann, wenn alle Annäherungen und Übereinstimmungen deutlich hörbar sein sollen.
13. **STIMMUNG** verlangt eine besondere **Vokaltechnik**:
- a) Es soll ohne vibrato gesungen werden und mit geringer Lautstärke, die es erlaubt, möglichst lange mit einem Atem zu singen, sich selbst, den Modellton (oder einen anderen Orientierungston) und möglichst alle anderen zu hören. Deshalb sollten die Sänger eng beieinander im Kreis sitzen. Die Durchschnittslautstärke sollte für Großabschnitte – je nach dem überwiegenden Charakter zusammengefaßter Modell-Gruppen – innerhalb des piano zwischen äußerst leise und mezzo piano variiert werden.
- b) Für die Beschreibung der Klangfarbe wurden **phonetische Zeichen** zusammen **mit Zahlen**, die den möglichst stark zu betonenden Oberton eines Vokals bezeichnen, in den Modellen notiert. Im folgenden **Vokalviereck** hat jeder Vokal zwei Zahlen. Sie bezeichnen den Oberton, der beim Singen des Vokals möglichst stark zu hören sein soll; die Zahl unter dem Vokal gilt für tiefe Männerstimmen (zum Beispiel bei der Stimmtonehöhe 114 Hz), die Zahl über dem Vokal gilt für hohe Männerstimmen und tiefe Frauenstimmen (zum Beispiel bei der Stimmtonehöhe 285 Hz).



Die in den Modellen notierten Zahlen gelten natürlich nur relativ für „tiefere“ und „höhere“ Stimmtönehöhen, zwischen denen es einen kontinuierlichen Übergang gibt (zum Beispiel beim [u], tiefe Männerstimme, Glissando aufwärts, wird der 4. allmählich zum 3. zum 2. Oberton, und Zwischenpositionen wie 5. 7. 9. etc. Oberton fallen fort). Die Sänger mögen also selbst je nach Lage der Stimmtönehöhe die Obertonzahlen relativieren (je höher die Tonhöhe, um so kleiner die Zahl, d. h. um so weniger der vorgeschriebenen Vokale sind artikulierbar).

Bei genügend Übung kann man es erreichen, daß die Stimmtönehöhe relativ leise und der dominierende Oberton relativ laut gehört wird. Um bei den Vokalen die notierten Obertöne zu treffen, beginnt man die Übungen am besten immer mit [u] (engste Position) und wechselt dann

ganz kontinuierlich und langsam von Oberton zu Oberton aufwärts entweder über [ɔ] - [a] - [ɛ] bis zum [i], oder über [ɔ] - [œ] - [y] bis zum [i]. Es läßt sich erreichen, daß man vom 4. (bzw. 2.) bis zum ca. 24. (bzw. 12.) jeden Oberton einzeln betonen kann je nach Lippen-, Mund- und Zungenposition.

Erst wenn die Sänger diese Obertonpositionen einigermaßen sicher treffen, kann man mit dem Studium der Modelle beginnen.

Bevor ein Sänger mit seinem Modell beginnt, kann er – auch **während der Aufführung** – sich mit einem gehaltenen Ton von [u] aus in die richtige Obertonposition **einstimmen** und dann das Modell singen.

Bei fast allen Modellen sind im Anschluß an die Periode, die ständig zu wiederholen ist, gehaltene Töne notiert, die „manchmal“, „individuell“ oder „kollektiv“, in die Wiederholungen eingeschoben werden können; während dieser Töne können Obertonpositionen korrigiert werden.

- c) **Atempausen** können individuell beliebig gemacht werden. Man soll jedoch während einer Atempause in Gedanken im gleichen Tempo weitersingen bzw. den anderen folgen, so daß man an der gleichen Stelle wieder einsetzt, wo man gewesen wäre, wenn man weitergesungen hätte. Die individuellen Atempausen sollten in unregelmäßigen Abständen und nicht nur am Ende der Periode gemacht werden.

An eine Periode anschließende gemessene Dauern brauchen nicht bis zu Ende ausgehalten und können statt dessen durch eine Atempause kompensiert werden.

Man kann auch aussetzen, um zu hören, wie der Modellton oder die anderen Stimmen klingen.

Die Gedichte des **Textblattes**, die vier kleineren Gedichte innerhalb einzelner Modelle und alle gesungenen oder gesprochenen verständlichen Worte sollen in die Landessprache der Zuhörer übersetzt werden.

## ZEICHEN

◊ sehr kurze Atempause

∨ Pause

∨ (klein, im fortlaufenden Text) kurze Unterbrechung ohne zu atmen

◻ kürzere Fermate

⤿ längere Fermaten können zum Teil äußerst lang sein, vor allem wenn sie kollektiv sind (das „Korrigieren“ der Obertonpositionen dazu ausnutzen, sich ganz langsam und kontinuierlich durchs Vokalviereck zu bewegen)

^ leichter Akzent

▶ stärkerer Akzent

▼ (über dem Buchstaben oder über der Dauer) Glottisschlag: Stimmbänder plötzlich öffnen

s Sekunden

† rufen, sprechen

→ kontinuierlicher Übergang im Obertonspektrum

Kursivschrift: gesungene, gerufene oder gesprochene Worte in Schriftsprache, meistens in Deutsch.

Die phonetische Schreibweise folgt „The principles of the International Phonetic Association“, International Phonetic Association, Department of Phonetics, University College, London W. C. 1 (reprinted 1964).

STIMMUNG for 6 vocalists

soprano I  
soprano II  
alto  
tenor I  
tenor II  
bass

EXPLANATIONS

1. Each voice receives these EXPLANATIONS, a FORM SCHEME, a page of MODELS, and a page of MAGIC NAMES.
2. Each singer cuts his models and his magic names apart. Their orders may be fixed beforehand or decided upon by the singers during the performance. Each singer may also shuffle his cards and use them in the resulting order. Ideally, each singer knows the form scheme, his models and his magic names by heart and employs the two latter ones according to the context. Each model and each magic name is to be used only once during a performance.
3. 51 combinations of the voices 1-51 are indicated in the form scheme. In each combination **one** singer has a **pitch with a thick line**: he chooses one of his models and sings it on this pitch, continuously repeating that part of the model contained in parentheses ( ) (from here on, this part of the model is referred to as the **period**).
4. A **pitch with a thin line** is to be interpreted as follows:
  - a) If it begins **after a pause** or **after a double bar** and if it is a different pitch from that of the model, then it is sung in perfect tuning – as an overtone – in relation to the pitch of the model; tempo, rhythm, timbre and envelope (distribution of accents) are to be brought into **identity** with the model as soon as possible.
  - b) If it is **continued without a barline** in the next combination with the same or another pitch with a thin line, then it is to be sung with the same tempo, rhythm, timbre and envelope, with no change in the periodicity, as in the previous combination.
  - c) If it **continued after a barline** in the next combination with the same or another pitch with a thin line, then the tempo, rhythm, timbre and envelope of the previous model are to be gradually **transformed** into those of the new model until complete identity is reached; the parameters may be transformed in any order, one after another, or also several together. These pitches are marked especially with **T**.  
The transformation is to be carried out individually and should be continuous: ritardando or accelerando in order to attain the new period length (also gradual elimination of syncopations); shifting of the vowels along the sequence in the vowel-square (see vocal technique, 13 b) and transformation of phonemes through gradual exchange of single vowels; gradual shifting of the accents of the envelope.
  - d) If it **begins** a little **before a barline**, then the last few periods of the previous model are to be sung along with the model-singer, and then, after the barline, the transformation according to 4 c) is to be undertaken.

- e) In combination 48, bass, it begins without a barline a little before 48: the bass is to sing the last few periods of the previous model along with the model-singer, and then to continue according to 4 b) during 48.
5. In the six bracketed sections of the form scheme [ ], where in each combination all the voices sing the same pitch, each voice that has a pitch with a thin line coming after a pause, may sing individually **varied deviations** (see **var.** in the form scheme) in pitch, tempo, rhythm (introduce syncopations), timbre (for example, with a broken voice, – glottal – nasal forced, etc.) and envelope; the deviations should move away and come back to the model in a continuous fashion. Each voice is to deviate in only one parameter at a time and to keep the other parameters as in the model; pitch and timbre glissandi, however, may be executed simultaneously.  
The singer of the model closes the combination by giving a sign; the others then tune to a perfect unison on his pitch, but may, during this time, periodically repeat their last deviations in the other parameters.
  6. In every combination, the singer of the model repeats his period until he feels that all those who are to become identical with him, have done so; then he repeats the period several times more (ad lib.) and gives the cue for the model that is to follow (see dotted arrows in the form scheme).
  7. a) In those combinations that have an **N**-sign, after identity has been reached, one of the other voices (even if it rests during this combination) may call one of its **magic names**. The voices that have reached identity – and only these – immediately (but not all at the same time) repeat the name periodically, with the same pitch, tempo and approximately the same articulation as that of the model and in this manner attempt to integrate the name into the model and to reach identity again. The lip and mouth positions of the model should therefore be retained, as a result of which the name sounds more or less deformed. The vowels of the name and the vowel sequence of the model are to be accommodated as much as possible to each other. The reaction to a magic name should, due to the character and meaning of the name, make a change in mood clearly perceptible.  
The rhythm of the name is to be inserted into that of the model; if the tempo is too fast, the name may be articulated over two or more bars or parts of a period. Single syllables of a name may also be repeated or varied (for example, Quetzalcoatl-cuitl-cuotl).  
After the integration of the first magic name, a second, third, fourth, fifth voice, and finally the singer of the model himself, may each call a magic name which is to be integrated into the period of the model in a like manner.  
Each magic name should be called in a special way. One may also call a name several times in order to emphasize it.  
At least one magic name must be called in each **N**-combination, and up to six (one per voice) may be integrated.  
When identity has been reached, the singer of the model gives the cue for the following model.  
Periodic **continuations according to 4 b)** after an **N**-combination repeat the period with the magic name integrated last.  
Gradual **transformations according to 4 c)** after an **N**-combination continue with the period with the **last** integrated magic name and gradually transform it into the period of the new model.  
Not all of the magic names need be used in a performance.
  - b) As the poems 'Langsamen' and 'Meine Hände...' are being spoken, those voices which are to sing during these models may individually take over single words or syllables that have just been spoken and treat them like a magic name and correspondingly repeat them periodically. In this process,

the word or syllable may be replaced several times by others that have just been spoken (again individually). The speaker of the poem should make pauses of varying lengths in order to follow the integration of his text. After the end of the poem the singers gradually return to the phonemes of the model.

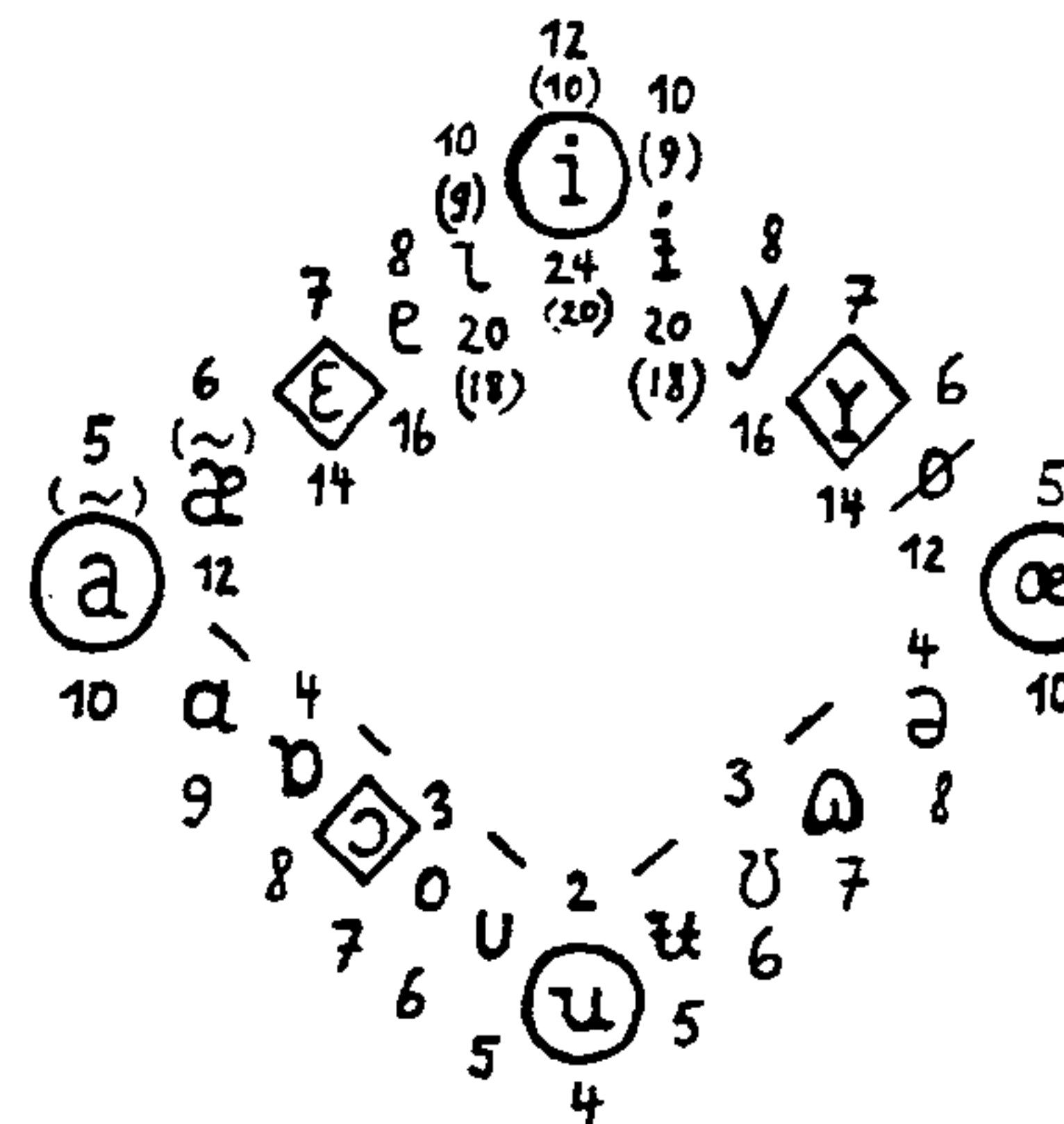
The poems are to be spoken with a great deal of variation in pitch, without exaggeration, peacefully, gay, with gestures towards the other singers.

8. Wherever a **stave without a note** appears, the respective voice sings **only here and there** around the pitch of any of the others (also change from one pitch to another), making small, more or less slow glissandi, taking advantage of **beats** resulting from extremely small pitch differences; the voice is to identify itself each time with the rhythm, timbre and envelope of the particular pitch it has chosen, but may also **deviate** from them (syncopations, intermediate timbres, increases or decreases in the number of accents).  
If such a stave is followed by one with a note, then it always closes with a double bar.
9. Nothing is to be conducted. The combinations follow one another without pauses through the cue given by the singer of one model to the singer of the next. All other entries and changes from combination to combination are made individually; they need not be exactly synchronous. In the six bracketed sections, the voices that continue to sing over several combinations change their pitches at any time after the entry of each new model.
10. A **chord** made from 7 sine- or square-waves of the following frequencies: 57 – 114 – 171 – 228 – 285 – 399 – 513 Hz, each to be heard equally loud, is to be recorded on tape. This **overtone series** may also be transposed upwards or downwards a little bit, depending on the average register of the singers; the 5<sup>th</sup> overtone (285 Hz) must be easily singable by all. This chord is to be blended in unnoticeably over loudspeaker after the entry of the first model, played quietly during the whole performance, and blended out towards the end of the last combination. The pitches of the singers are to be identical with the pitches of the chord; the notated pitches in the form scheme are therefore only relative, indicating the 2<sup>nd</sup>, 3<sup>rd</sup>, 4<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> overtones of a common fundamental.  
**Deviations from these pitches** (for example, when the tuning of the ensemble sinks over a longer period of time) are to be corrected gradually with a glissando.  
The tape recorder with loudspeaker, for the playback of the chord, should be placed right next to the singers.
11. If necessary, each voice should have a microphone and be amplified over a loudspeaker in order to make its finest nuances audible. The loudspeakers should be placed near the singers, so that the amplified sound mixes well with the original and that all the voices are heard equally loud. It is recommended that each singer be given his own microphone, to be held very close to the mouth. The six microphone potentiometers are to be controlled by an assistant, who continuously balances out the individual voices during the performance.
12. A different duration for each combination will arise by itself. However, the **durations of the 51 combinations** should be checked during the last rehearsals and perhaps adjusted so that they are **not too much the same**; so that those combinations in which identity is reached quickly are relatively short; so that at least three combinations – one in the first third, one in the second and one in the third third of the performance – last extremely long.

The duration of a performance is therefore not fixed; it may be assumed, however, that it can hardly be less than 65 minutes, if all approximations and identities are to be clearly audible.

13. **STIMMUNG** demands a special **vocal technique**:

- a) The singing must be without vibrato and with minimal loudness, so as to enable the vocalist to sing quite long with one breath, to hear himself and the pitch of the model (or some other reference pitch) and the other singers. Therefore the singers should sit closely together in a circle. Depending upon the main characteristics of groups of models, the average dynamic level of such larger sections should vary between extremely soft and mezzo piano.
- b) **Phonetic symbols**, combined with **numbers** indicating the overtone of a vowel that is to be especially emphasized, were used to notate the timbres in the models.  
In the following **vowel-square**, each vowel has two numbers. They indicate the overtone that is heard as dominating while singing the vowel; the number below the vowel applies to low male voices (for example on the pitch 114 Hz), the number above the vowel applies to high male voices and low female voices (for example on the pitch 285 Hz).



The numbers notated in the models naturally apply only relatively to "low" and "high" vocal registers; between them, there is a continuous transition (for example with [u], low male voice, glissando upwards, the 4<sup>th</sup> overtone changes slowly into the 3<sup>rd</sup>, into the 2<sup>nd</sup>, and intermediate positions like the 5<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> overtones fall away). The singers may therefore, depending on the register of their intonation, shift the overtone numbers (the higher the register, the smaller the number, that is, the fewer of the prescribed vowels can be articulated).

With enough practice one can reach the point where the pitch one is singing is relatively soft and the dominating overtone relatively loud. In order to get the desired overtone of a given vowel, one best begins always with [u] (narrowest position) and then slowly changes, completely continuously, upwards from overtone to overtone, either over [ɔ] – [a] – [ɛ] to [i] or over [ø] – [œ] – [ɥ] to [i]. It is possible, depending on lip, mouth and tongue position, to intonate each overtone separately, from the 4<sup>th</sup> (or 2<sup>nd</sup>) up to approximately the 24<sup>th</sup> (or 12<sup>th</sup>).

Only after the singers are able to hit the overtone positions with a good degree of accuracy, can they begin rehearsing the models. Before a singer begins with his model, he may **tune up** by singing [u] on a sustained tone and then slowly changing until he comes to the vowel and overtone with which the model begins. This should also be done **during performance**.

In almost all models, held tones are notated after the period which is to be constantly repeated. They may be inserted 'occasionally', 'individually' or 'collectively' (all singers synchronous) into the sequence of repetition. Overtone positions may be corrected during these tones.

- c) **Breathing pauses** are to be made individually. When one pauses to take a breath, one must, however, continue singing in one's thoughts without changing the tempo. After the pause one should start singing again at the place where one would have been, had one continued singing. The

individual pauses should be made at irregular intervals and not always at the end of a period.

Mensurated durations attached to the end of a period need not be held out for their total length; the remainder may be compensated for by a breathing pause.

A singer may also pause in order to listen to the pitch of the model or to hear how the other singers sound.

#### SIGNS

- ☉ very short breathing pause
- ∨ pause
- ∨ (small, in the text) short interruption, without breathing
- ⌞ short fermata

⤴ longer fermata, may occasionally be extremely long, above all when it is "collective" (all together); during this fermata, the singers may correct their overtone positions and move very slowly and continuously around the vowel-square

^ small accent

▶ stronger accent

▼ (above a letter or a duration) glottal stop: sudden opening of the vocal chords

5 seconds

✕ call out, speak

→ continuous transition in the overtone spectrum

italics: sung, called or spoken words, mostly in German

translated by R. Gehlhaar

A translation of the poems (see **Textblatt** and the four small poems included in the models) as well as other intelligible words that are to be sung or spoken, should be made into the language of the audience.

The phonetic notation follows "The principles of the International Phonetic Association", International Phonetic Association, Department of Phonetics, University College, London W. C. 1 (reprinted 1964).



# Stockhausen STIMMUNG

# Modelle

# frauenstimme

5  
|ca 50

evtl. evtl.

s 20

möglichst hoch:  
Lippen ganz breit,  
Zunge ganz zurück.

4  
| = 96 (o = 24)

evtl. evtl.

gegen Ende zweimal einfügen, Kollektiv, synchron

1x wotansde-l: "Mittwoch"

1x wensde-l: "wednesday"

dann nach 1x, 2x oder 3x die Periode

6  
| = 216 (o = 36)

evtl. evtl.

bei Übereinstimmung diese Dauer einmal Kollektiv da capo

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells

5  
| = 45

leise - kein Ton, nur Rauschen, aber deutliche Tonhöhen.

Obertöne flüsternd pfeifen einhauchend (wie Wind)

manchmal individuell und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells da capo

Oberton flüsternd pfeifen aushauchend

3  
| = 63

evtl. evtl.

manchmal individuell da capo

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells.

nach Übereinst. individuell, aber nicht zugleich, einfügen:

ge: ge: ga: ga: got da capo

Gott nochmal, Gott nochmal da capo

7  
| = 84

evtl. evtl.

manchmal individuell da capo

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells.

Mundstellung fixiert: Zunge zurück-rauf, vor-runter.

4  
| = 96

manchmal individuell und einmal Kollektiv da capo

mu: - ns dæ i  
oder  
man - dæ i  
oder  
mo: - nt ta - k

auch gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells

5  
| = 135

evtl. evtl.

manchmal individuell und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells da capo

Obertöne flüsternd pfeifen ein- oder aushauchend

oder gesungen

8. oder 9. Oberton



# Stockhausen STIMMUNG

# Modelle

# frauenstimme

6  
T=72

5 6 5 4 → 3 2 3 4 → 5 6  
a a a o o o u o o a a æ  
10 12 10 8 → 6 4 6 8 → 10 12

2  
ca 47

12(10) 8 7 6 5 → 3 2 3 → 5 6 7 8 10(12)  
i e ε æ a a o o u o æ ø y i  
24(20) 16 14 12 10 8 7 6 4 6 7 10 12 14 16 20(24)

s 20

5  
T=135

2 3 4 3 4 2 3 4 5 4 3 2 4 3 4 2  
hu: o o o hu o o a o hou o → u ju:  
4 6 8 6 8 4 6 8 10 8 6 4 8 4

manchmal individuell da capo

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells

Kann manchmal [Komit] (Käuzchen) mit hoher Kopfstimme gerufen werden, jedoch nicht mehr als einmal von jedem Sänger.

Eine Frauenstimme soll, nachdem dieser Ruf schon einmal oder mehrmals vor Kam., den Ruf [y] (1. Silbe hoher Ton, 2. Silbe tief gesprochen) mehrmals nacheinander wiederholen, [Komit] je demal etwas höher, bis es nicht mehr höher geht. Danach - möglichst ohne Pause - setzt sie wieder mit der Periode ein.

O=48

3 4 3 3 → 4 5 3 2 3 2 3 7 3 7  
tj ø ø u ø ø æ tj ø ø ø ε ø ε  
6 7 6 5 6 7 8 9(10) 6 5 6 5 6 14 6 14

gegen Ende individuell da capo

ti: → ø: s taik tingstak  
Kontin. durchs ganze Spektrum tjus tak "Dienstag" je 1x

oder tjø: s dε → i: tjssdej

3  
T=162 (d=54)

7 2 3 4 6 10 7 10 7 8 7 10  
Y u h w æ ø ni Y ni j y b y d r ni  
14 4 6 8 12 20 14 20 14 16 14 20

bei Übereinstimmung diese Dauer zweimal unerwartet, die anderen folgen.

da capo

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells

3  
T=81

3/4 5 3/4 5 3/4 5 5 3/4 3/4 5 5 3/4  
h ø æ u h ø æ u h ø æ u h ø æ u h ø æ u  
7 10 7 10 7 7 10 7 10 10 7 7 10 10 7 7

manchmal individuell da capo

nasal einmal allein, gegen Ende

lachen f Stimme bricht zunehmend tief

7  
T=126

10 8 5 4 3 4 5 4 8 10  
ni ni ny ny næ næ n n næ næ ny ny ni: ni: mals  
20 16 10 8 6 8 10 8 16 20

manchmal individuell da capo

am Schluss gesprochen

9  
T=189

7 5 7 5  
E I E I etc.  
14 10 14 10

manchmal individuell da Capo

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells

Bei Übereinstimmung beginnt diese Sängerin, folgenden Text im Tempo T=189 pro Silbe, mit freier Tonhöhe (tief), zu sprechen, während die anderen die Periode leise weitersingen.

the male 7 is ba-sical-ly an a-ny-male." 7 7

anschliessend wird die Periode noch ein paarmal wiederholt.

Bei diesem Modell kann kein Magischer Name verwendet werden.

Manchmal individuell da Capo

*Magische  
Namen*

XOCHIPILLI

Aztec.: Gott der Blumen, Musik, des  
Tanzes, des Spiels, der Jugend

TETEOINNAN

Aztec.: Mutter der Götter  
oder

TOCI

Aztec.: „unsere Großmutter“

QUETZALCOATL

Toltec.-Aztec.: König der Götter, Gott  
der Priester, Symbol der Zivilisation

COATLICUE ?

Aztec.: Mutter von Uitzilopochtli

UITZILOPOCHTLI

Aztec.: Gott der Sonne, Krieger

TEZCATLIPOCA

Aztec.: Gott des Nachthimmels

TLALOC

Aztec.: Regen-Gott

UEUETEOTL

Aztec.: Feuer-Gott  
oder

XIUHTECUHTLI

Aztec.: Feuer-Gott

MIXCOATL

Aztec.: Gott der Milchstraße, Jagd-Gott

CHALCHIHUITLICUE

Aztec.: Göttin des süßen Wassers  
oder

UIXTOCIUATL

Aztec.: Göttin des Salzwassers und  
des Meeres

CENTEOTL

oder

CHICOMECOATL

oder

XILONEN

Aztec.: Mais-Göttinnen



*Magische  
Namen*

VIRACOCHA

Südam. (Quechua, Peru): Gott der  
Zivilisation

TAMOSEI

Südam. Tupi: Himmelsvorfahre

TAMOI

Südam. Guarani: Himmelsvorfahre

HALAKWULUP

Südam. Fuegianer: Himmelsvorfahre

RANGI

Polynes. Maori: Himmel-Gott

TANGAROA

Polynes. Maori: Schöpfer, Sonnen-Gott

MAUI

Polynes. Hawaii: Gauner-Gott

HINA-A-TUATUA-  
A-KAKAI

Polynes. Hawaii: Gott des Mondlichtes  
in der Legende

SEDNA

Eskimo: Meerestgöttin

SING-BONGA

Bengal.: Sonnen-Gott

LUMINUUT

Celebes: Gott der Erde

*Magische  
Namen*

OSIRIS

Ägypt.: Gott der Fruchtbarkeit,  
des Todes

ISIS

Ägypt.: Frau von Osiris

NUT

Ägypt.: Himmelsgöttin

GEB

Ägypt.: Gott der Erde

ATUM-RA

Ägypt.: Sonnengöttin, die Vollkommene

SHU

Ägypt.: das Lebensprinzip

AHURA-MAZDA

Pers.: Gott der Weisheit, der hohe Gott

YAHWEH

Hittit.: Sturm-Gott

ELYON

Hittit.: (edlere Form) Sturm-Gott

'ēlôhîm

Hittit.: Gott

JESUS

Christl.: Sohn Gottes, Erlöser

*Magische  
Namen*

ALLAH

Islam: der allmächtige Schöpfer, Erhalter  
und Richter aller Wesen

INDRA

Ind.: Schöpfergott, Gott des Kampfes  
und der Weisheit

SHIVA

Ind.: Gott der Zerstörung,  
der Heilbringer

VISHNU

Ind.: „der Durchdringer“

VARUNA

Ind.: Gott des Gesetzes  
und der Weisheit

YONI

Ind.: weibliches Prinzip

KALA

Ind.: Erdmutter

USI-NENO

Indon. Timor: Sonnen-Gott

USI-AFU

Indon. Timor: Gott der Erde

CHANG-TI

Chin. (Buddh.): Herr des Höchsten,  
Ordnung des Kosmos

BUDDHA

„der Erwachte, der Erleuchtete“

*Magische  
Namen*

RHEA

Griech.: Mutter von Zeus

AEOLUS

Griech.: Gott der Winde

URANOS

Griech.: Gott des Himmels

GAIA

Griech.: Erdgöttin

CHRONOS

Griech.: Gott der Zeit

DIANA

Röm.: Jagdgöttin

DIONYSOS

Griech.: Gott der Fruchtbarkeit,  
besonders des Weinbaus

HERA

Griech.: Beschützerin der Frauen und  
der Ehe

ZEUS

Griech.: König der Götter

VENUS

Röm.: Göttin der Liebe

POSEIDON

Griech.: Gott des Meeres

Stockhausen  
STIMMUNG

Modelle

Männerstimme

6  
| = 108

evtl.  
sehr schnell  
öffnen,  
peitschender Ton

Vokalwechsel zu [y] oder [æ] immer schnell; [æ] fast wie [w].

9  
| ca 30

s 20

zum Einstimmen  
und zum Stimmen  
zwischen durch  
mehrmals  
wiederholen

5  
| = 180

man kann beim  
probieren auch  
einigemale die  
Obertöne im gleichen  
Rhythmus pfeifen.

manchmal  
individuell  
da capo

und  
gleichzeitig  
mit Einsatz  
des folgenden  
Modells

3  
| = 144 (d. = 48)

bei Übereinstimmung  
diese Dauer  
dreimal unerwartet  
kollektiv

Lippen so entspannt, dass man nur die Obertonbewegung hört.

und gleichzeitig  
mit Einsatz  
des folgenden  
Modells

9  
| = 54

manchmal da  
individuell  
ad lib.

Kontin.  
durchs  
ganze Spektrum

Bei Übereinstimmung beginnt dieser Sänger, folgenden Text im Tempo  
l=54 zu sprechen, die 3. Zeile mit der im Schriftbild approx. angegebenen Tonhöhe,  
mp, während die anderen die Periode leise weitersingen.

pi pari pi pi: ü-ber mei-nen Baum  
lass doch ru-hig Lau-fen  
i. ist das wä (nach-gliss.) arm

Bei diesem  
Modell kein  
Magischer  
Name.

4  
| = 60

5  
| = 75

anstelle dieses Taktes  
manchmal individuell

anstelle dieses Taktes  
manchmal individuell

sprechen: \* \* \* \*

ni: "complement nu" sei tuns de → u "Samstag"  
oder sai tårnsta: k

5  
| = 90

manchmal  
individuell

7  
| = 147

manchmal  
individuell  
am  
Schluss

9  
| = 216

Bei Übereinstimmung beginnt dieser Sänger, das Gedicht "Langsamen" (siehe  
besonderes "Textblatt") in Anlehnung an den Rhythmus dieses Modells zu sprechen,  
mit Synkopen Rubati Pausen ad lib. und freier Tonhöhe (ziemlich tief), mp,  
während die anderen die Periode leise weitersingen.  
Nach dem Wort "jank" ist eine Generalpause: alle schweigen plötzlich, dieser  
Sänger spricht das Gedicht zuende, und erst dann setzt die Periode wieder ein,  
ppp, noch ziemlich lange und ohne [hatsR].

Bei diesem Modell kann kein Magischer Name verwendet werden.



Measures 1-26. The score is organized into two systems. The first system contains measures 1 through 17, and the second system contains measures 18 through 26. The vocal parts are Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. Above the staves, measures are numbered in boxes. Above measures 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 24, 25, and 26, there is a handwritten 'N'. Above measures 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26, there is a handwritten 'var.'. The score uses a complex notation system with horizontal lines, vertical dashed lines, and arrows indicating pitch and duration. Some notes are circled with a 'T'. The vocal lines are often represented by thick black bars, indicating sustained or specific pitch values.

Measures 27-51. This section continues the vocal score from the previous system. It contains measures 27 through 51. The vocal parts remain Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. Above the staves, measures are numbered in boxes. Above measures 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 46, 47, 48, and 51, there is a handwritten 'N'. Above measures 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, and 51, there is a handwritten 'var.'. The notation continues with horizontal lines, vertical dashed lines, and arrows, maintaining the complex structure of the first system.

*Magische  
Namen*

TURKURA  
Austral.

GROGORAGALLY  
Austral.: Sonnen-Gott

DARAMULUM  
Austral.: Himmel-Gott

MUNGANAGANA  
Austral.: Wind-Gott

ABASSI-ABUMO  
Africa Ibibios: Himmelsschöpfer

MULUGU  
Africa Akikuyus: Himmelsschöpfer

UWOLUWU  
Africa Akposos: Himmelsschöpfer

NAZAMI  
Africa Fang: Himmelsschöpfer

WAKANTANKA  
Am. Ind. Sioux: Donner-Gott

YADILQIL  
Am. Ind. Navaho: Himmel-Mann

NIHOSDZAN ESDZA  
Am. Ind. Navaho: Erde-Frau  
oder

SUSSISTINAKO  
Am. Ind. Sia: Himmel-Gott



Stockhausen  
STIMMUNG

Modelle

Männerstimme

6  
| ca 40

6 5 4 → 3 → 2 → 3 4 5 6  
ø œ a b c o u t ū ω œ ø  
12 10 9 8 7 6 5 4 5 6 7 8 9 10 12

Zunge vor- und zurückschieben  
Lippen öffnen - schliessen - öffnen

5  
| = 90

Fräuenstimme ruft einmal hoch, deutlich x gliss  
zer he — l  
("sehr hell")  
evtl. anhalten da capo

6 7 8 7 5 6 5 6(7) 8 7 — 6  
hã ε e ε a hã a ε e hε — l — l —  
12 14 16 14 10 12 10 12(14) 16 14 — 12

Männerstimme kann einmal rufen  
he — le na  
und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells

4  
| = 144 (o = 36)

3 3 4 3 3 4 5 4 3  
ho u o o u o o ã o u o u o u  
6 5 6 7 6 5 6 7 10/9 8 6 5 6 5 6 5

nach Übereinstimmung jede Stimme 1x einfügen, aber jeweils nur eine: da capo

oder

kontinuierlich durchs Spektrum

z o — i — o z o n ta — k "sonn-tag"  
s o — i — o s o n del "sun-day"

6  
| = 126 (d. = 42)

4 5 4 5 6 5 4 4 3 4 3 4  
ho na ho na he a ho no o o o o  
8 10 8 10 12 10 8 8 6 8 6 8

diese Dauer einmal unerwartet, die anderen folgen. da capo

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells.

5  
| = 60

leise - kein Ton, nur Rauschen, aber deutliche Tonhöhen.

4 3 5 4 3 2 4 3 5 4 3 —  
ø ū œ // // // ø ū Obertöne flüsternd pfeifen einhauchend (wie Wind)  
7 6 8 7 6 5 7 6 8 // // // 7 6 5

manchmal individuell und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells da capo

Oberton flüsternd pfeifen aushauchend

3  
| = 72

manchmal individuell Frau (Tauben) ruft 2 mal nacheinander da capo da capo

5 5 5 5 5 5  
2/3 4 3 3/4 3 2/3 3 3/4 3  
mundaugarø // mukomugarø  
5 8 6 7 6 5 6 5 7 6

Fräuen gø rø: garø: mukø: mæ: gliss. tief  
Männer d o gliss. tief

Mann ruft 1 mal wie eine Kuh

7  
| = 105

manchmal individuell mit Kopfstimme rufen

6 10(9) etc. 7  
ø i ø i ø i ø i ø i ø i fønix  
12 20(18) etc.

("Phoenix")

4  
| = 108

manchmal individuell ("thursday") und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells da capo

5 3/4 7 9  
œ ω ε r // // θœz dæi  
10 7 14 18

gegen Ende einmal Kollektiv Solo sprechen wieder mit Tonhöhe, alle

θœz del —  
to:rs tai — k  
("Thorstag")

dønærsta: — k "Freitag Samstag Sonntag Montag Dienstag Mittwoch dønærsta: — k  
("Donnerstag") oder ("barbershop")

9  
| = 162

manchmal individuell da capo

8 12 8 12 etc.  
yi yi yi yi yi yi yi yi yi  
16 24 16 24 etc.

und gleichzeitig mit Einsatz des folgenden Modells.

Bei Übereinstimmung beginnt dieser Sänger, das Gedicht diffiff daffff (siehe besonderes "Textblatt") im Tempo dieses Modells (je Buchstabe oder je u gleich 3/4) zu sprechen, während die anderen die Periode leise weitersingen.

Nach Ende des Gedichtes wird die Periode noch ein paar mal wiederholt (ppp). Bei diesem Modell kann kein magischer Name verwendet werden.

Score in C

# TEHILLIM

## Part I

Steve Reich  
(1981)

$\text{♩} = \text{ca. } 144$  **A** I

Oboe

English Horn  
Bassoon

Clarinets 1, 2

Clapping  $\frac{1}{2}$   
*mf*

Maracas

4 tuned  
Tambourines  
without jingles  
*mf*

Organ 1

Organ 2

Female Voice  
1  
2  
3  
4  
*mf*  
*non vibrato sempre*  
Ha - sha - my-im meh-sa-peh - reem Ka - vohd Kail u - ma-ah - say ya-dive mah -

Violin I

Violin II

Viola

Cello &  
Contrabass

© Copyright 1981 by Hendon Music, Inc.,  
a Boosey & Hawkes Company.  
Revised version © Copyright 1994 by Hendon Music, Inc.  
Copyright for all countries. All rights reserved.

HPS 1189

Printed in U.S.A. 1994

A II

Clap. 1

Tamb. 1

Voice 2

geed ha - ra - ki - ah. Yom - le - yom ya - bee - ah

Clap. 1

Tamb. 1

Voice 2

oh - mer \_\_\_\_\_ va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

A III

Clap. 1

Tamb. 1

Voice 2

dah - aht. Ain oh - mer va - aïn da - va -

Clap. 1

Tamb. 1

Voice 2

reem \_\_\_\_\_ beh - lee nish - ma ko - lahm. \_\_\_\_\_ Beh-kawl ha -

*hooked c.l.*

**A IV**

Clap. 1

Tamb. 1

Voice 2

ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay-vail mee-lay

1. *non vibrato sempre*

2. *mf*

Clar. 1

Clap. 1

Tamb. 1

Voice 2

hem. Be - kawl - ha - hem. Ha - sha -

**B I**

Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

my - im meh-sa - peh - reem ka - vod Kail u - ma - ah - say ya - dive mah -

**B**

BII

Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

geed ha - ra - ki - ah. Yom - le-yom ya - bee - ah

BII

Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

oh - mer \_\_\_\_\_ va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey



BIII

Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

dah - aht.                      Ain    oh - mer      va - ain   da - va -

BIII

Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

reem      beh - lee    nish - ma    ko - lahm.      Beh-kawi ha

BIV

Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay

BIV

1. 2.

Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

hem. Beh - kaw! ha - hem. Ha - sha -

Voice 1 *mf*  
non vibrato sempre

C I

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

mf

mf

Voice 1

my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail \_\_\_\_\_ u - ma - ah - say ya - dive -

Voice 2

Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail \_\_\_\_\_ u - ma - ah

CII

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

— mah-geed ha - ra - ki - ah. \_\_\_\_\_ CII Yom - le - yom ya -

Voice 2

say ya - dive mah - geed ha - ra - ki - ah. Yom -

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

bee - ah oh - mer va - ly - la

- le - yom ya - bee - ah oh - mer va -

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

le - ly - la ya - cha - vey dah aht. Ain

ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

CIII

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1  
oh - mer - - - - va - ain da - va - reem - - - - beh -

Voice 2  
Ain oh - - - - mer - - - - va - ain da - va -

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1  
lee nish - ma ko - lahm. - - - - Beh - kaw! ha -

Voice 2  
reem - - - - Beh - lee nish - ma ko - lahm. - - - -

CIV

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay-vail mee-lay -

Voice 2

Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

- hem. Beh - kawl ha - hem.. Ha - sha -

Voice 2

tzay tay - vail mee - lay - hem. tzay tay - vail mee - lay - hem.

5.1

**D** 1

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1  
*mf*

Clap. 2  
*mf*

Tamb. 1  
*mf*

Tamb. 2  
*mf*

Voice 1  
**D** my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive

Voice 2  
Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah -

Vln. I  
*non vibrato sempre* *f* *div.*

Vln. II  
*non vibrato sempre* *f*

Vla.  
*non vibrato sempre* *f*

Vc.  
*non vibrato sempre* *f*

Cb.  
*non vibrato sempre* *f*

DII

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ma-geed ha - - ra ki - ah. **DII** Yom - le-yom ya - bee - ah

say ya-dive mah - geed ha - ra - ki - ah. ( Yom - le-yom

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top four staves are for woodwinds and percussion: Clarinet 1 and 2, Clap 1 and 2, and Tambourine 1 and 2. The next two staves are for voices: Voice 1 and Voice 2. The bottom four staves are for strings: Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in a 6/8 time signature with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the voice staves, with a section marked 'DII' in a stylized font.



Clar. 1

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah aht.

ya - bee - ah oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

Detailed description: This is a page of a musical score, page 13. It features ten staves of music. The first two staves are for Clarinet 1 and Clarinet 2. The next two are for Clap 1 and Clap 2. The following two are for Tambourine 1 and Tambourine 2. The sixth and seventh staves are for Voice 1 and Voice 2, with lyrics written below the notes. The final four staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a 5/8 time signature and a key signature of one flat. The lyrics for Voice 1 are "oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah aht." and for Voice 2 are "ya - bee - ah oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey".

DIII

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh -

dah - aht. Ain oh - mer va - ain da - va -

*unis.*

*non div.*

*div.*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for two Clarinets (Clar. 1 and Clar. 2), two Claps (Clap. 1 and Clap. 2), two Tambourines (Tamb. 1 and Tamb. 2), two Voices (Voice 1 and Voice 2), and a string section consisting of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into four measures. The first measure is in 7/8 time, the second in 8/8, the third in 4/8, and the fourth in 7/8. The key signature has one flat. The vocal parts have lyrics in Indonesian. The string parts include performance markings such as *unis.*, *non div.*, and *div.*. There are also triangle symbols above the Voice 1 staff in the first measure of each of the four measures.

Clar. 1.

Clar. 2.

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

lee nish - ma ko - lahm. Beh - kawl ha -

Voice 2

reem beh - lee nish - ma ko - lahm.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

DIV

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

ah - retz ya - tza : ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay

Voice 2

Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

DIVa

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

hem. Beh-kawl ha-ah-retz ya-tza ka-vam

Voice 2

tzay tay-vail mee-lay-hem. Beh-kawl ha-ah-retz ya-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

U - vik - tzay tay - vail mee - lay hem. Ha - sha

Voice 2

tzah ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay - hem.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

E I

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive

Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah -

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

ma - geed ha - ra - ki - ah. Yom - le - yom ya - bee - ah

Voice 2

say ya - dive mah - geed ha - ra - ki - ah. Yom - le yom

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1  
oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah aht.

Voice 2  
ya - bee - ah oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

EIII

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

Voice 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh -

dah - aht. Ain oh - mer va - ain da - va -

*unis.*

*div.*

*E III*

The musical score is written for a full orchestra and two voices. It consists of ten staves. The top two staves are for Clarinet 1 and Clarinet 2. The next two are for Clarinets 1 and 2. The following two are for Tambourines 1 and 2. The two voice staves have lyrics in Indonesian. The bottom four staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The score is in 7/8 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. There are dynamic markings like *unis.* and *div.* and a section marker *E III*.

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

lee nish - ma ko - lahm. Beh - kaw! ha -

Voice 2

reem beh - lee nish - ma ko - lahm. div.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

EIV

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay

Voice 2

Beh - kawl ha - ah - retz ya tza ka - vam u - vik

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'EIV'. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves. The instruments and parts include Clarinet 1 and 2, Clap 1 and 2, Tambourine 1 and 2, Voice 1 and 2, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The vocal parts have lyrics in Hebrew. The string parts feature long, sustained notes with slurs. The percussion parts (Clap and Tambourine) have rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

EIVa

Clar. 1

Clar. 2

Clap. 1

Clap. 2

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 1

hem. Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam

Voice 2

tzay tay-vail mee - lay - hem. Beh - kawl ha - ah - retz ya -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'EIVa'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top right, the page number '25' is printed. The title 'EIVa' is centered above the first staff. The instruments listed on the left are Clarinet 1 and 2, Clap 1 and 2, Tambourine 1 and 2, Voice 1 and 2, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The vocal parts have lyrics in Hebrew. The instrumental parts include woodwinds, percussion, and strings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The vocal lines are clearly marked with lyrics, and the instrumental lines show various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.



**F**

**Mar.** *f*

**Clap. 1** *fade*

**Clap. 2** *fade*

**Tamb. 1** *fade*

**Tamb. 2** *fade*

**Org. 1** *mf*

**Org. 2** *mf*

**Voice 1** *mf*  
my-im meh-sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive

**Voice 2** *mf*  
Ha - sha-my - im meh-sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah -

**Voice 3** *mf*  
Ha - sha my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail

**Voice 4** *mf*  
Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem Ka - vohd

G

Mar.

Tamb. 1 (Clap 1)

Tamb. 2 (Clap 2)

Org. 1

Org. 2

Voice 1

Voice 2

Voice 3

Voice 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
reem ka - vohd Kail u - ma - ah say ya - dive mah-geed ha -

Voice 2  
im meh-sa - peh-reem ka - vohd Kail u - mah-ah - say ya - dive mah -

Voice 3  
Ha - sha-my - im meh-sa - peh-reem ka - vohd Kail u - mah-ah - say

Voice 4  
Ha - sha-my - im meh-sa - peh-reem ka - vohd Kail u -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 29. It features a variety of instruments and voices. At the top is a Maracas part with rhythmic notation. Below it are two Organ parts (Org. 1 and Org. 2) with complex chordal and melodic lines. Four vocal parts (Voice 1-4) are arranged in a choir-like fashion, with lyrics in a non-Latin script. The bottom section contains string parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass, all playing sustained chords and melodic lines. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

H

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
ra - ki - ah. Ha - sha - my - im meh - sa - peh reem ka - vohd

Voice 2  
geed ha ra - ki ah. Ha - sha - my - im meh sa - peh - reem

Voice 3  
ya - dive mah - geed ha ra - ki - ah. Ha - sha - my -

Voice 4  
ma - ah - say ya - dive mah - geed ha - ra - ki - ah.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for page 31, featuring Maracas, two Organs, four Voices, and a string section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/8 time signature. The lyrics are in a South Asian language, likely Malayalam, and are distributed across four vocal parts.

**Mar.** (Maracas)

**Org. 1** (Organ 1)

**Org. 2** (Organ 2)

**Voice 1**  
Kail \_\_\_\_\_ u - ma - ah - say ya -dive mah-geed ha - ra - ki - ah.

**Voice 2**  
ka - vohd Kail \_\_\_\_\_ u - ma - ah say ya -dive mah-geed ha - ra - ki -

**Voice 3**  
im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail \_\_\_\_\_ u - mah-ah-say ya -dive mah-geed

**Voice 4**  
Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail \_\_\_\_\_ u - ma - ah-say ya -dive

**Vln. I** (Violin I)

**Vln. II** (Violin II)

**Vla.** (Viola)

**Vc.** (Violoncello)

**Cb.** (Contrabass)

Mar. 

Org. 1 

Org. 2 

Voice 1 

Voice 2 

Voice 3 

Voice 4 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

I

Mar. 


Org. 1 

Org. 2 

Voice 1 
  
ma-geed ha - ra-ki - ah. Ha - sha - my-im meh-sa-peh - reem ka-vohd

Voice 2 
  
say ya - dive mah - geed ha - ra-ki - ah. Ha - sha-my - im meh-sa-peh-reem

Voice 3 
  
u - ma - ah - say ya - dive mah-geed ha - ra-ki - ah. Ha-sha-my -

Voice 4 
  
Kail u - ma-ah-say ya - dive mah-geed ha - ra-ki - ah.

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
Kail u - ma - ah - say ya - dive mah - geed ha - ra - ki - ah.

Voice 2  
ka - vohd Kail u - mah - ah say ya - dive mah - geed ha - ri - ki -

Voice 3  
im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive mah - geed

Voice 4  
Ha - sha - my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - mah - ah - say ya - dive

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. repeat to page 28

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1

Voice 2

Voice 3

Voice 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ha-sha - my-im meh-sa-peh - reem ka - vohd Kail u - ma-ah - say ya-dive

ah. Ha - sha-my - im meh-sa - peh-reem ka-vohd Kail u - ma-ah -

ha - ra - ki - ah. Ha-sha - my - im meh-sa-peh-reem ka-vohd Kail

mäh-geed ha - ra - ki - ah. Ha-sha-my-im meh-sa-peh-reem ka-vohd

2. K L

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1   
Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer L va -

Voice 2   
ah. K Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer

Voice 3   
ha - ra Yom - le - yom ya - bee - ah

Voice 4   
mah-geed Yom - le - yom

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Mari.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Voice 2  
va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Voice 3  
oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

Voice 4  
ya - bee - ah oh - mer va - ly - la le - ly - la

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1 Yom - le-yom ya-bee - ah oh - mer va - ly - la

Voice 2 Yom - le-yom ya-bee - ah oh - mer va -

Voice 3 dah - aht. Yom - le-yom ya-bee - ah oh - mer

Voice 4 ya - cha-vey dah - aht. Yom - le-yom ya-bee - ah

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

M

Mar. 

Org. 1 

Org. 2 

Voice 1 
  
le - ly - la ya - cha - vey dah - aht. Yom - le - yom

Voice 2 
  
ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Voice 3 
  
va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Voice 4 
  
oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
ya - bee - ah oh - mer va - ly - la le - ly - la

Voice 2  
Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer va - ly - la

Voice 3  
Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer va -

Voice 4  
dah - aht. Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

N

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
ya - cha - vey dah - aht.. Yom - le - yom ya - bee - ah

Voice 2  
le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.. Yom - le - yom

Voice 3  
ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Voice 4  
va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mar. 

Org. 1 

Org. 2 

Voice 1   
oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

Voice 2   
ya - bee - ah oh - mer va - ly - la le - ly - la

Voice 3   
Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer va - ly -

Voice.4   
Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer va -

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Mar. 

Org. 1 

Org. 2 

Voice 1   
dah - aht. Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer

Voice 2   
ya - cha - vey dah - aht. Yom - le - yom ya - bee - ah

Voice 3   
la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht. Yom - le - yom

Voice 4   
ly - la - le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1   
va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey dah - aht.

Voice 2   
oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

Voice 3   
ya - bee - ah oh - mer va - ly - la le - ly -

Voice 4   
Yom - le - yom ya - bee - ah oh - mer va - ly - la

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



1. *repeat to page 36* 2.

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
Yom - le - yom ya - bee - ah

Voice 2  
dah - aht. O Yom - le - yom dah - aht.

Voice 3  
la ya - cha - vey dah - aht. la ya - cha - vey

Voice 4  
le - ly - la ya - cha - vey dah - aht. le - ly - la

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**P** **Q**

Mar. 

Org. 1 

Org. 2 

Voice 1  
Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh - 

Voice 2  
**P** Ain oh - mer **Q** va - ain da - va - 

Voice 3  
Ain oh -

Voice 4

Vln. I *unis.* 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1 lee nish - mah ko - lahm. Ain

Voice 2 reem beh - lee nish - mah ko - lahm.

Voice 3 mer va - ain da - va - reem beh - lee nish - mah

Voice 4 Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mar. 

Org. 1 

Org. 2 

Voice 1   
oh - mer va - ain da - va - reem beh - lee nish -

Voice 2   
Ain oh - mer va - ain da - va - reem

Voice 3   
ko - lahm. Ain oh - mer va -

Voice 4   
lee nish - mah ko - lahm. Ain oh -

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

R

Musical score for page 49, section R. The score includes parts for Mar., Org. 1, Org. 2, Voice 1, Voice 2, Voice 3, Voice 4, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music is in G major and features complex time signature changes: 11/8, 6/8, 8/8, 4/8, and 7/8. The lyrics are in a non-Latin script, likely Malayalam, and are distributed across four voices. A boxed 'R' is placed above the first voice part in the second measure of the second system.

Lyrics for Voice 1:  
 mah ko - lahm. R Ain oh - mer va - ain da - va -

Lyrics for Voice 2:  
 beh - lee nish - mah ko - lahm. Ain oh mer

Lyrics for Voice 3:  
 ain da - va - reem beh - lee nish - mah ko - lahm.

Lyrics for Voice 4:  
 mer va - ain da - va - reem beh - lee nish - mah ko - lahm.

Performance instruction: *div.*

S

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
reem beh - lee nish - mah ko - lahm. Ain

Voice 2  
va - ain da - va - reem beh - lee nish - mah ko - - lahm.

Voice 3  
Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh - lee nish - mah

Voice 4  
Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mar.  
Org. 1  
Org. 2  
Voice 1  
Voice 2  
Voice 3  
Voice 4  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

oh - mer va - ain da - va - reem beh - lee nish -  
Ain oh - mer va - ain da - va - reem  
ko - lahm. Ain oh - mer va -  
lee nish - mah ko - lahm. Ain oh -

8 # # # # | 4 # # | 7 # # # | 5 # #

T

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
ma ko - lahm.. T Ain oh - mer va -

Voice 2  
beh - lee nish - mah ko - lahm. Ain oh -

Voice 3  
ain da - va - reem beh - lee nish - mah ko - lahm.

Voice 4  
mer va - ain da - va - reem beh - lee nish - ma

Vln. I *unis.*

Vln. II

Vla.

Vc. *unis.*

Cb.



Musical score for page 53, featuring multiple instruments and voices. The score is divided into systems for Mar., Org. 1, Org. 2, Voice 1-4, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.

**Mar.** (Mandolin): 4/8, 7/8, 5/8, 6/8 time signatures. Key signature: one sharp (F#).

**Org. 1** (Organ I): Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#).

**Org. 2** (Organ II): Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#).

**Voice 1**: *ain da - va - reem beh - lee nish - ma ko - lahm.*

**Voice 2**: *mer va - ain da - va - reem beh - lee nish - ma ko -*

**Voice 3**: *Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh -*

**Voice 4**: *ko - lahm. Ain oh - mer va - ain da - va -*

**Vln. I** (Violin I): Treble clef. Key signature: one sharp (F#).

**Vln. II** (Violin II): Treble clef. Key signature: one sharp (F#).

**Vla.** (Viola): Alto clef. Key signature: one sharp (F#).

**Vc.** (Violoncello): Bass clef. Key signature: one sharp (F#).

**Cb.** (Contrabasso): Bass clef. Key signature: one sharp (F#).

Additional markings: Triangles (Δ) are placed below the Voice 1 staff at measures 1, 3, 5, and 7. A handwritten mark resembling 'e/' is present to the right of the Voice 1 staff.

U

1.

repeat to page 47

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1

Voice 2

Voice 3

Voice 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for page 54 consists of the following parts:

- Mar.**: Maracas part with rhythmic notation.
- Org. 1**: Organ I part.
- Org. 2**: Organ II part.
- Voice 1**: Lyrics: "Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh -"
- Voice 2**: Lyrics: "lahm. U Ain oh - mer va - ain da - va -"
- Voice 3**: Lyrics: "lee nish - ma ko - lahm. Ain oh -"
- Voice 4**: Lyrics: "reem beh - lee nish - ma ko - lahm."
- Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.**: String section parts.

The score includes a 'U' marking above the third voice part and a 'repeat to page 47' instruction at the top right. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

2. V W

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1 *mf* | *mp sempre* Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -

Voice 2 *mf* - lahm. V Beh-kawl\_ - ha - ah - retz yah - tza ka -

Voice 3 *mf* lee Beh - kawl\_ ha - ah - retz ya -

Voice 4 *mf* reem Beh-kawl\_ . ha - ah -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1   
tzay tay-vail mee-lay - hem. Beh-kawl ha - ah - retz ya -

Voice 2   
vam u-vik-tzay tay-vail mee-lay - hem. Beh-kawl

Voice 3   
tzah ka-vahm u-vik tzay tay-vail mee-lay - hem.

Voice 4   
retz ya - tza ka-vahm u - vik-tzay tay-vail mee-lay - hem.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for page 57, featuring multiple instruments and voices. The score includes parts for Mar. (Mandolin), Org. 1, Org. 2, Voice 1, Voice 2, Voice 3, Voice 4, Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso).

The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double bar lines with dots) indicating repeated rhythmic patterns. The lyrics are written below the vocal staves.

**Lyrics:**

Voice 1: tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay hem.

Voice 2: ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee -

Voice 3: Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay -

Voice 4: Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u -

X

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1 Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -

Voice 2 lay - hem. Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka -

Voice 3 vail mee-lay - hem. Beh-kawl ha - ah - retz ya -

Voice 4 vik tzay tay-vail mee - lay - hem. Beh - kawl ha - ah -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1  
tzay tay - vail mee - lay hem. Beh-kawl ha - ah - retz ya -

Voice 2  
vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay - hem. Beh-kawl

Voice 3  
tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay - hem.

Voice 4  
retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay hem.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Y

Mar. 

Org. 1 

Org. 2 

Voice 1 tza ka-vam u-vik tzay tay-vail mee-lay - hem. Beh-kawl ha :

Voice 2 ha-ah - retz ya tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay - hem.

Voice 3 Beh-kawl ha-ah - retz ya - tza ka-vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay -

Voice 4 Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay-vail

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 



Z

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1 ah - retz ya - tza ka - vam **Z** u - vik tzay tay - vail mee - lay -

Voice 2 Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay

Voice 3 hem. Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam

Voice 4 mee - lay - hem. Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

AA

1. repeat to page 55 2.

Clar. 1

Mar.

Org. 1

Org. 2

Voice 1

Voice 2

Voice 3

Voice 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

hem. Beh-kawl há - ah - retz ya ah - retz  
 tay - vail mee - lay - hem. AA Beh-kawl Ha - sha -  
 u - vik - tzay tay - vail mee - lay - hem. hem.  
 u - vik - tzay tay - vail mee - lay - hem. mee - lay

**BB I** Accel. poco a poco - - - - -

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Voice 2

my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah say ya - dive ma -

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

geed ha - ra - ki - ah. Yom - le - yom ya - bee - ah

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

( Accel. poco a poco )

BBIII

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2/3

Voice 2

dah - aht. Ain oh - mer va - ain da - va -

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1/4

Tamb. 2/3

Voice 2

reem beh - lee nish - ma ko - lahm. Beh-kawl ha -

BBIV

$\text{♩} = \text{ca. } 160$

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1/4

Tamb. 2/3

Voice 2

ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay -

1. 2.

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

hem. Beh - kaw! ha hem. Ha - sha

CC I

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb.

Voice 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah . - say ya - dive ma -

*div.*

*f*

CCII

Clar. 1.

Mar.

Tamb.  $\frac{1}{4}$

Tamb.  $\frac{2}{3}$

Voice 2   
geed ha - ra - ki - ya. Yom - le - yom ya - - bee - ah

Vln. I   
CCII

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clar. I

Mar.

Tamb. 1  
4

Tamb. 2  
3

Voice 2  
oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha - vey

Vln. I (v)

Vln. II v

Vla. v

Vc. v

Cb. v

CCIII

Clar. I

Mar.

Tamb. 1 4

Tamb. 2 3

Voice 2  
dah - aht Ain oh - mer va - ain da - va -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2  
reem beh - lee nish - ma ko - lahm

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 69. It features eight staves. The top staff is for Clarinet 1 (Clar. 1) in treble clef, 7/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The second staff is for Maracas (Mar.) with rhythmic notation and accidentals. The third and fourth staves are for Tambourines 1 and 2 (Tamb. 1 and 2) in treble clef, 7/8 time. The fifth staff is for Voice 2 in treble clef, 7/8 time, with lyrics: 'reem beh - lee nish - ma ko - lahm'. The sixth, seventh, and eighth staves are for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.) in treble clef, 7/8 time. The ninth and tenth staves are for Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) in bass clef, 7/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

CCIV

Clar. I

Már.

Tamb. 1 4

Tamb. 2 3

Voice 2

Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for CCIV is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Clarinet I, Maracas, two Tambourines, Voice 2, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal line features the lyrics: "Beh-kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -". The score is marked with various dynamics and articulation symbols, including accents, slurs, and hairpins. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is indicated by the number of beats per measure in the time signature.

CCIVa

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

tzay tay-vail mee-lay - hem. Beh-kawl ha - ah - retz ya -

Vln. I

Vln. II

Via.

Vc.

Cb.

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1  
4

Tamb. 2  
3

Voice 2  
tza ka - vam u - vik - tzay tay - vail mee - lay - hem.. Ha - sha -

Voice 3  
Ha - sha -

Vln. I

Vln. II  
*div.* *unis.*

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is written for a full orchestra and two vocalists. The orchestration includes Clarinet 1 and 2, Maracas, two Tambourines, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal parts are for Voice 2 and Voice 3. The score is in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns, particularly in the percussion and vocal lines. The vocal lines have lyrics in a non-Latin script, likely Georgian. The instrumental parts include sustained chords and rhythmic accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs at the end of sections.

DD<sub>1</sub>

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb.  $\frac{1}{4}$

Tamb.  $\frac{2}{3}$

Voice 2

my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive ma -

Voice 3

DD<sub>1</sub> my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive ma -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

DDII

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb.  $\frac{1}{4}$

Tamb.  $\frac{2}{3}$

Voice 2  
geed ha - ra - ki - ah. Yom - le - yom ya - bee - ah

Voice 3  
geed ha - ra - ki - ah. Yom - le - yom ya - bee - ah

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

DDII

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Clarinet 1 and Clarinet 2. The third staff is for Maracas, showing rhythmic patterns with sharp signs. The fourth and fifth staves are for Tambourines in 1/4 and 2/3 time. The sixth and seventh staves are for two voices, with lyrics in Indonesian. The bottom four staves are for the string section: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Clar. 1

Clar. 2

Mar. .

Tamb.  $\frac{1}{4}$

Tamb.  $\frac{2}{3}$

Voice 2  
oh - mer va - ly la le - ly - la ya - cha - vey

Voice 3  
oh - mer va - ly la le - ly - la ya - cha - vey

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

DDIII

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1/4

Tamb. 2/3

Voice 2  
dah - aht. Ain oh - mer va - ain da - va -

Voice 3  
dah - aht. V Ain DDIII oh - mer va - ain da - va -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is written for a symphony orchestra and two vocal parts. The instruments listed are Clarinet 1 and 2, Maracas, Tambourine 1/4 and 2/3, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal parts are Voice 2 and Voice 3. The score is in a key with one flat (B-flat) and a complex, changing time signature. The lyrics for the vocal parts are: "dah - aht. Ain oh - mer va - ain da - va -". The section is marked "DDIII". There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like "div." and "v".



Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1 4

Tamb. 2 3

Voice 2  
reem beh - lee nish - ma ko - lahm .

Voice 3  
reem beh - lee nish - ma ko - lahm .

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

DDIV

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb.  $\frac{1}{4}$

Tamb.  $\frac{2}{3}$

Voice 2

Voice 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -

Beh - kawl ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -

DDIV

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Clarinet 1 and Clarinet 2. The third staff is for Maracas. The next two staves are for Tambourines, with the first playing in 1/4 time and the second in 2/3 time. The sixth and seventh staves are for two vocal parts, Voice 2 and Voice 3, with lyrics written below them. The bottom four staves are for the string section: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

DDIVa

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

tzay tay - vail mee - lay - hem Beh-kawl ha - ah - retz ya -

Voice 3

tzay tay - vail mee - lay - hem Beh-kawl ha - ah - retz ya -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1 & 4

Tamb. 2 & 3

Voice 2  
tza ka - vam . u - vik - tzay tay-vail mee - lay hem

Voice 3  
tza ka - vam u - vik - tzay tay-vail mee - lay hem

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 80, features ten staves. The top two staves are for Clarinet 1 and Clarinet 2, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The third staff is for Maracas, showing rhythmic patterns with sharp signs. The fourth and fifth staves are for Tambourine 1 & 4 and Tambourine 2 & 3, respectively, in treble clef with a 6/8 time signature. The sixth and seventh staves are for Voice 2 and Voice 3, in treble clef with a 6/8 time signature, featuring lyrics in a non-Latin script. The eighth, ninth, and tenth staves are for Violin I, Violin II, and Viola, all in treble clef with a 6/8 time signature. The eleventh and twelfth staves are for Violoncello and Contrabass, both in bass clef with a 6/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 4

Tamb. 3

Voice 2

Voice 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ha - sha my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive ma -

Ha - sha my - im meh - sa - peh - reem ka - vohd Kail u - ma - ah - say ya - dive ma -

*unis.*

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Clarinet 1 and Clarinet 2. The third staff is for Maracas. The next two staves are for Tambourines 4 and 3. The sixth and seventh staves are for Voice 2 and Voice 3, with lyrics written below them. The bottom four staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

EEII

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1/4

Tamb. 2/3

Voice 2

geed ha - ra - ki - ya Yom - le - yom ya - bee - ah

Voice 3

geed ha - ra - ki - ya.

fade out

EEII

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2  
oh - mer va - ly - la le - ly - la ya - cha-vey dah - aht

Voice 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*fade*

*fade*

*fade*

*fade*

*fade*

*fade*

EEIII

Clar. 1

Clar. 2

Mar.

Tamb. 1  
4

Tamb. 2  
3

Voice 2

Voice 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ain oh - mer va - ain da - va - reem beh -

*p* out

out

out

out

out

out



Clar. I.

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 4

Tamb. 2/3

Voice 2

lee - nish - ma ko - lahm Beh - kaw! ha -

*fade*

EEIV

Clar. I

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 4

Tamb. 2

Tamb. 3

Voice 2

ah - retz ya - tza ka - vam u - vik - tzay tay-vail mee - lay

*out*

*fade*

EEIV

EEIVa

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Tamb. 3

Voice 2

hem Beh - kaw! ha - ah - retz ya - tza ka - vam u - vik -

EEIVa

Clar. 1

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

Voice 2

tzay tay-vail mee-lay - hem.

Mar.

Tamb. 1

Tamb. 2

attacca Part II

# S O U ND

( PARA TIM LENK )

LUIZ CARLOS CSEKÓ

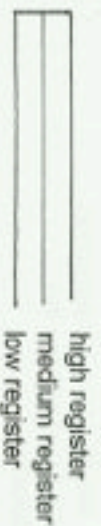
*hii*  
Rio/82

## GENERAL OBSERVATIONS

- All the syllables, vowels and consonants must be pronounced as in the word **SOUND**, with British or American accent.
- The four voices could be soloists, preferably amplified, or mixed choir divided in four voices. Any combination of amplified and / or recorded voices is allowed.
- The group / soloist disposal on stage must generate the best acoustic - scenic and spatial result.
- Scenic Design: the soloist(s) must create subtle gestures, implicitly sensual to perform the piece. The body language of the soloist(s) must convey the sensuous pleasure of producing sounds, of molding the plasticity of the body of the sound. Dressing: the female singer(s) should wear a black or white evening dress - reaching the knees or a little below them, with décolletage showing the shoulders, with or without shoulder straps (jazz singer style), long gloves without fingers, high heel shoes. Male singers must wear dark blue or violet clothes, long sleeve shirts, with a shiny fabric (silk, etc.).
- Light Design: The soloist(s) will be framed by a sharply defined oval light focus (as if it were an old picture frame or a mirror), color milky white, intense and brilliant ( follow spot over 1.000 watts). In case of one soloist there could be used four real size holograms of the soloist live, performing. The holograms should be disposed around the stage and audience.

DURATION: CIRCA 3' 20"

## NOTATION





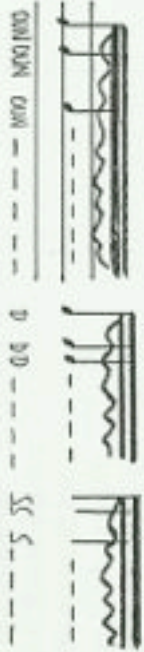
whisper observing the determined dynamics.



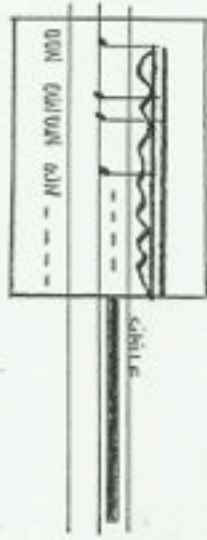
whistle between the teeth until the end of the solid line



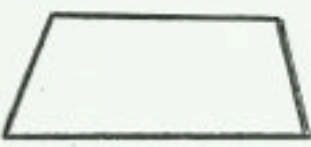
spoken voice, singing slightly until the end of the solid line



sing / enunciate with irregular rhythm



sing ascending / descending intervals around a major / minor second, always starting from the same pitch.



exhale once, slowly, without interruption, one breath, noisily, observing the determined duration.

CIRCA 5"

VOICE 1

EXHALE  
ONCE,  
SLOWLY,  
ONE BREATH,  
NOISILY.

*p* *mf*

*ff* *ff*

VOICE 2

(EXPIRAR  
UMA VEZ,  
LENTAMENTE,  
NOISILY.

*p* *mf*

*ff* *ff*

VOICE 3

UMA RESPIRA-  
CÃO,  
LENTAMENTE,  
NOISILAMENTE)

*p* *mf*

*ff* *ff*

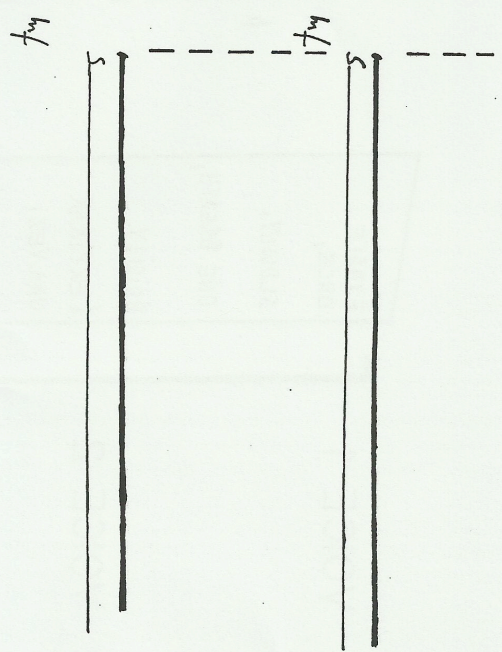
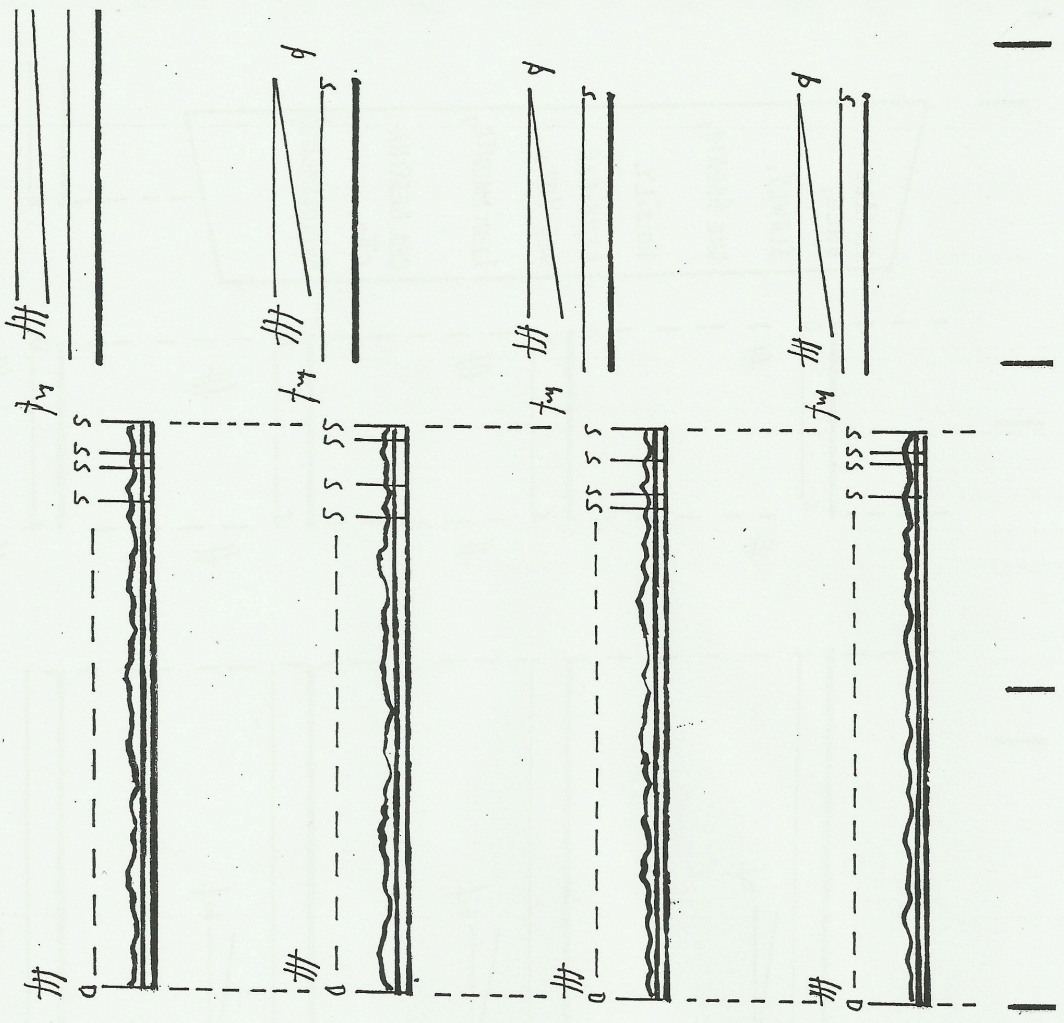
VOICE 4

*pp* *p* *mf*

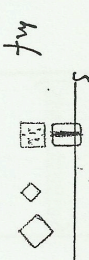
*ff* *ff*

EXHALE  
ONCE,  
SLOWLY,  
ONE BREATH,  
NOISILY.  
(EXPIRAR  
UMA VEZ,  
LENTAMENTE,  
UMA RESPIRA-  
CÃO,  
NOISILAMENTE)

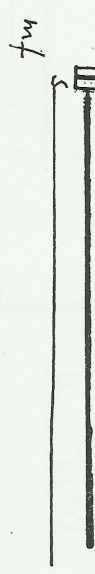
*p* *mf*

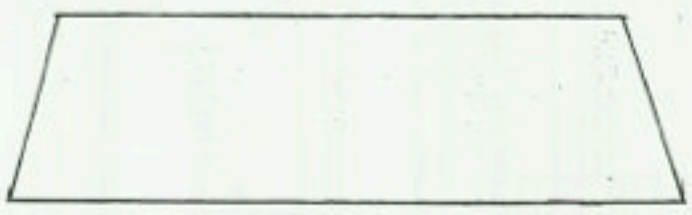
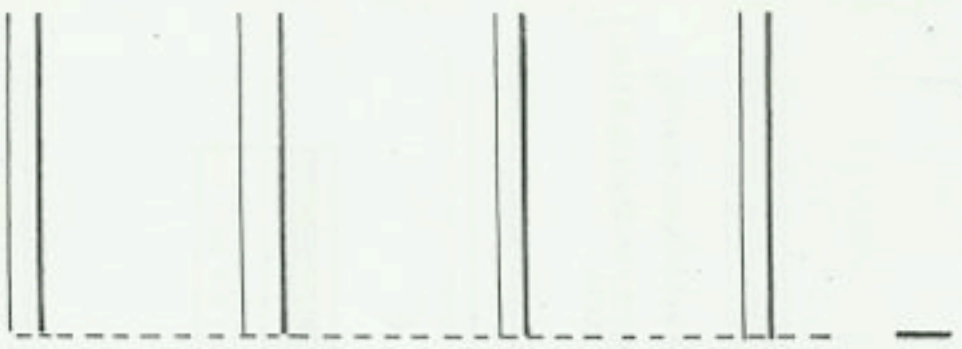


WHISTLING BETWEEN (ASSOVIAR ENTRE  
THE TEETH  
OS DENTES)

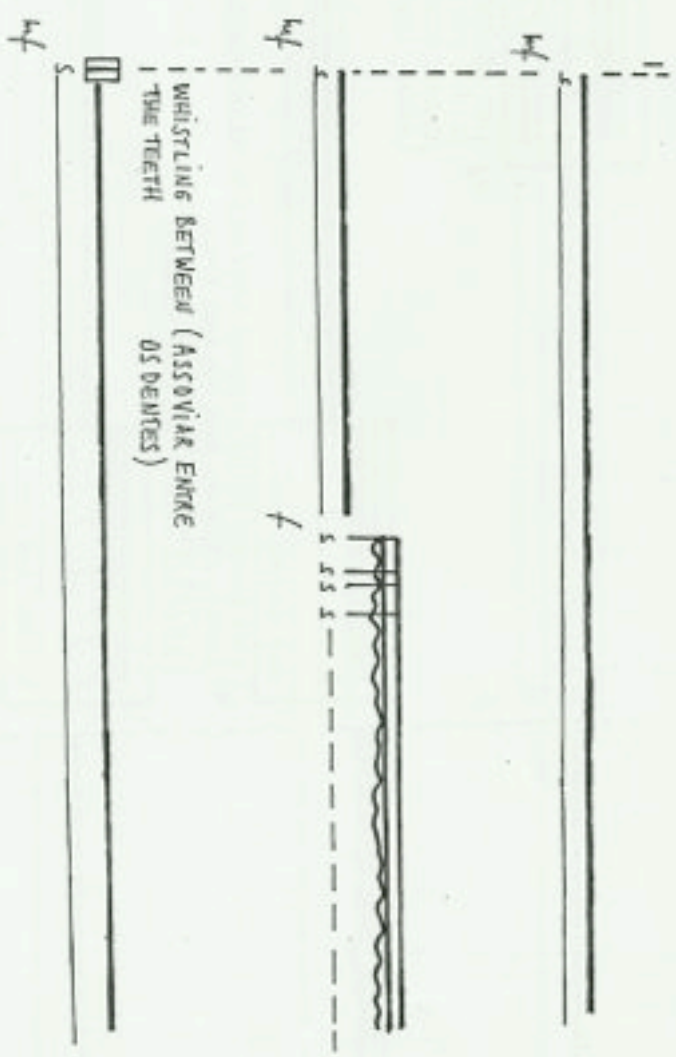


WHISTLING BETWEEN (ASSOVIAR ENTRE  
THE TEETH  
OS DENTES)





WHISTLING BETWEEN (ASSONIAK ENTRA  
THE TEETH  
OF DENTES)



WHISTLING BETWEEN (ASSONIAK ENTRA  
THE TEETH  
OF DENTES)



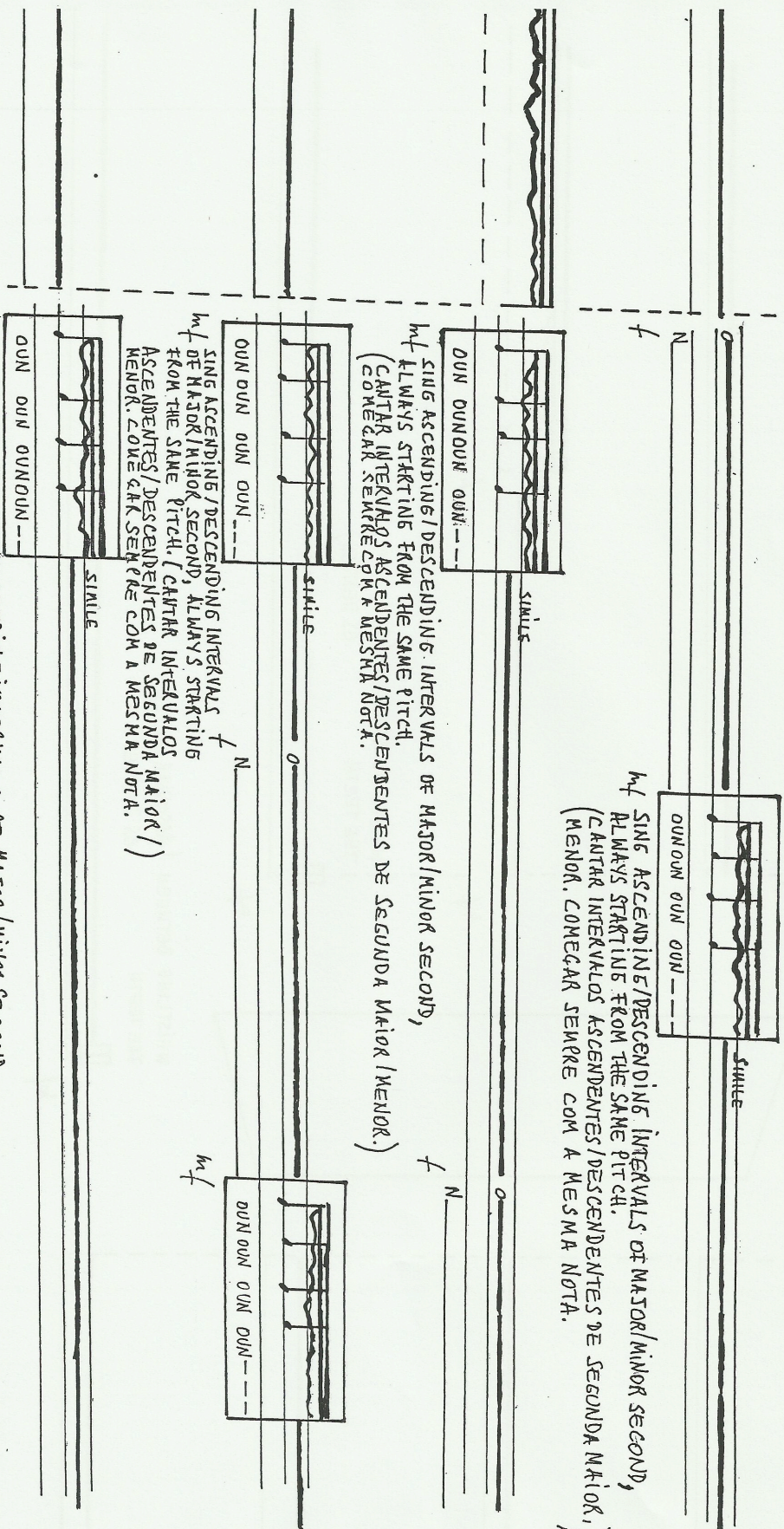


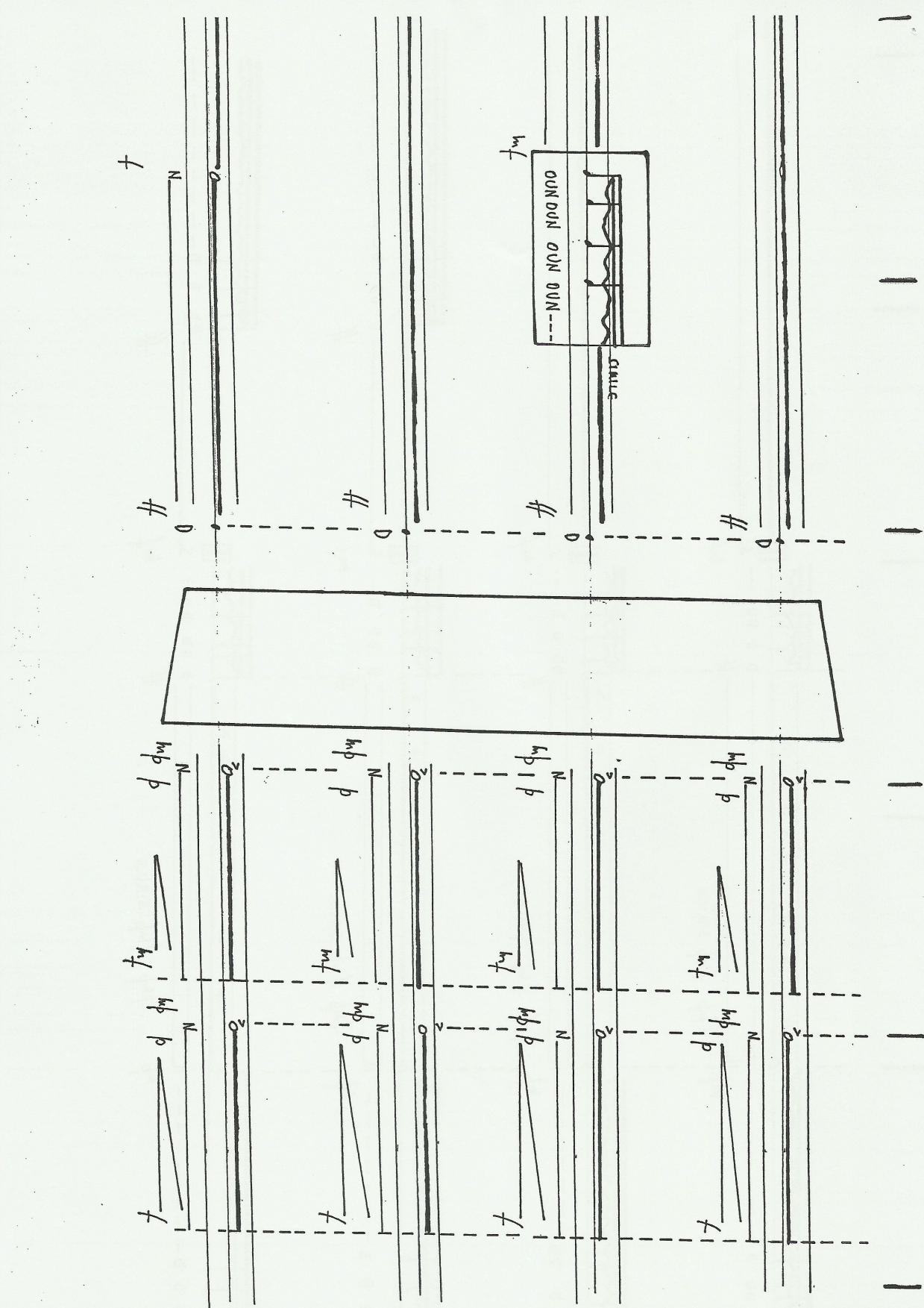
$\uparrow$  SING ASCENDING/DESCENDING INTERVALS OF MAJOR/MINOR SECOND,  
 ALWAYS STARTING FROM THE SAME PITCH,  
 (CANTAR INTERVALLOS ASCENDENTES/DESCENDENTES DE SEGUNDA MAIOR,  
 MENOR, COMEGAR SEMPRE COM A MESMA NOTA.)

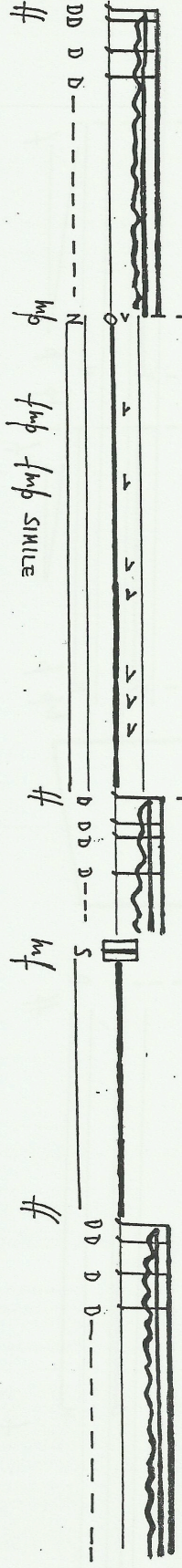
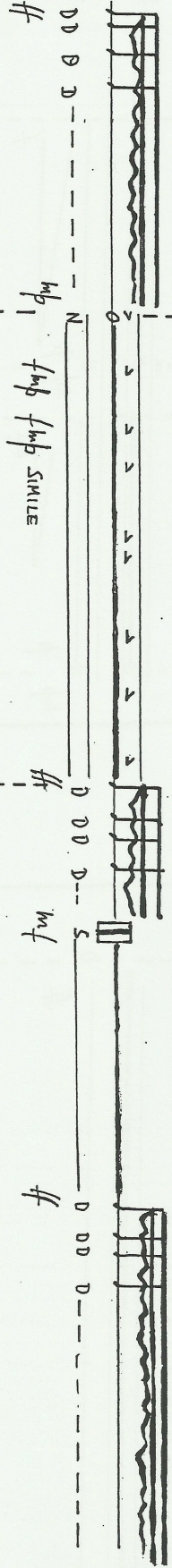
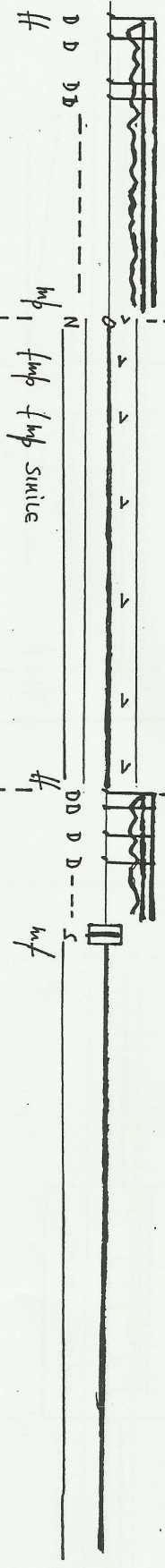
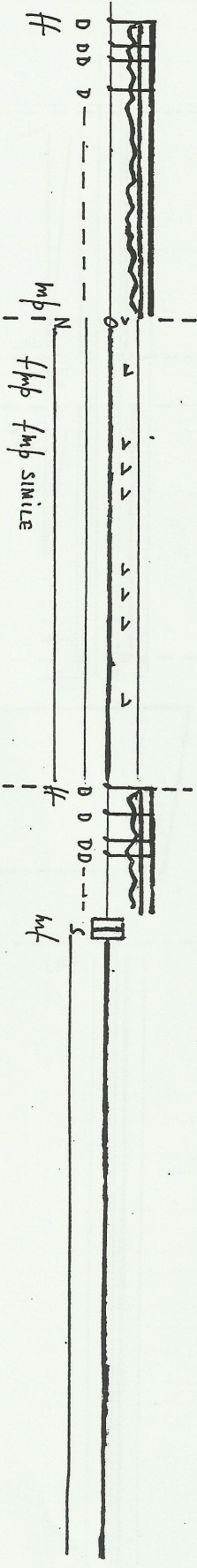
$\uparrow$  SING ASCENDING/DESCENDING INTERVALS OF MAJOR/MINOR SECOND,  
 ALWAYS STARTING FROM THE SAME PITCH,  
 (CANTAR INTERVALLOS ASCENDENTES/DESCENDENTES DE SEGUNDA MAIOR/MENOR.)

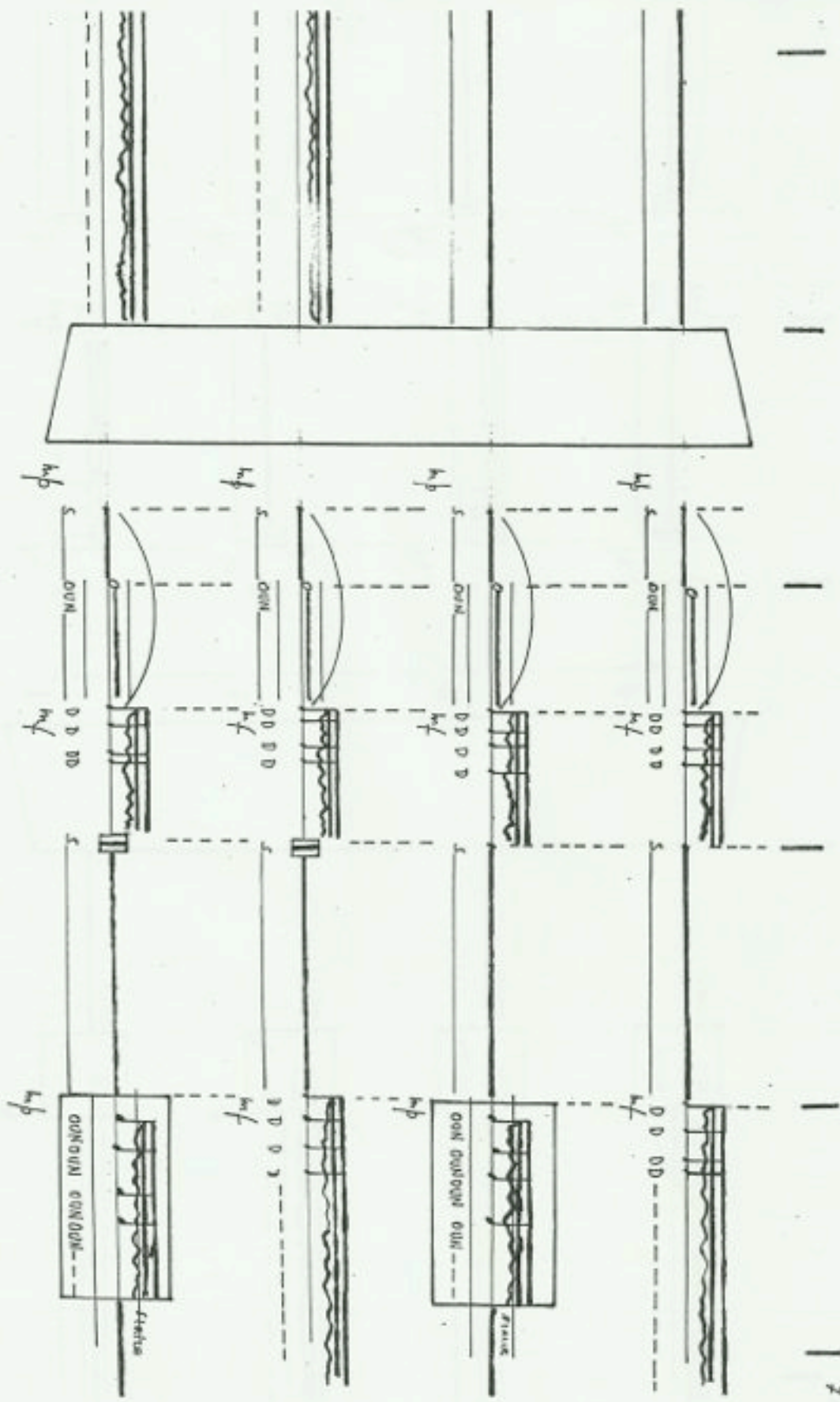
$\uparrow$  SING ASCENDING/DESCENDING INTERVALS  
 OF MAJOR/MINOR SECOND, ALWAYS STARTING  
 FROM THE SAME PITCH, (CANTAR INTERVALLOS  
 ASCENDENTES/DESCENDENTES DE SEGUNDA MAIOR/  
 MENOR, COMEGAR SEMPRE COM A MESMA NOTA.)

$\uparrow$  SING ASCENDING/DESCENDING INTERVALS OF MAJOR/MINOR SECOND,  
 ALWAYS STARTING FROM THE SAME PITCH,  
 (CANTAR INTERVALLOS ASCENDENTES/DESCENDENTES DE SEGUNDA MAIOR/  
 MENOR, COMEGAR SEMPRE COM A MESMA NOTA.)

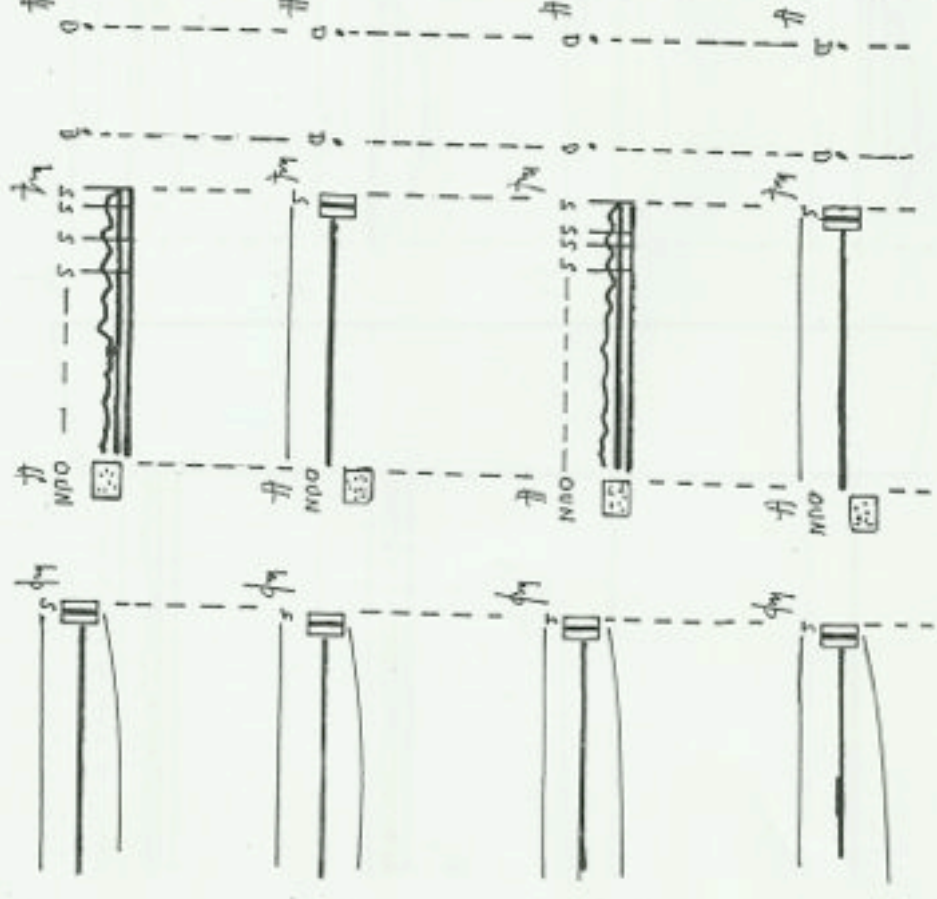
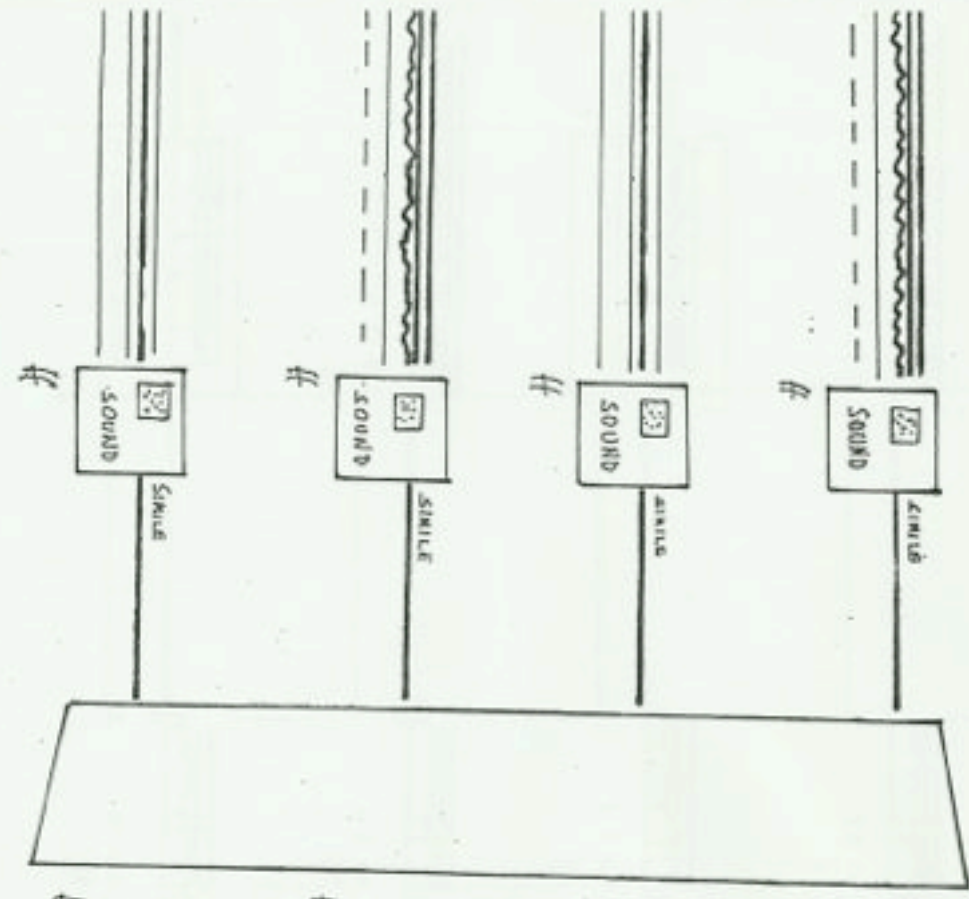








1 | | | |



TEMPO AD LIBITUM

