

# ***Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen: improvisação, notação musical, experiências e interações estéticas e mediações culturais nas maneiras de fazer música sob a influência do oriente e das múltiplas culturas a partir da segunda metade do século XX**

Diogo Rebel e Carvalho  
Instituto Federal Fluminense  
diogo.carvalho@ifff.edu.br

Resumo: A partir da segunda metade do século XX o declínio da representação do som através da notação tradicional, principalmente no continente europeu, é potencializado pelo florescer da multiplicidade cultural e das linguagens e estéticas oriundas, sobretudo, do oriente. O presente artigo visa examinar os processos de criação da obra *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen — reconhecidamente a primeira obra vocal do ocidente baseada, inteiramente, na produção de harmônicos vocais —, onde, a partir de uma única altura, numa obra com cerca de 75 minutos de duração, o compositor trabalha com sonoridades que remetem à tradição dos ritos e cerimônias exóticas ao interagir com elementos sonoros e textuais oriundos de diversos agentes culturais.

Palavras-chave: *Stimmung*, Karlheinz Stockhausen, Multiplicidade cultural, Análise musical, Notação musical.

## ***Stimmung*, by Karlheinz Stockhausen: improvisation, musical notation, experiences and aesthetic interactions and cultural mediations in the ways of making music under the influence of the East and multiple cultures from the second half of the 20th century**

Abstract: From the second half of the twentieth century the decline of the representation of sound through traditional notation, especially in Europe, is enhanced by the flourishing of cultural multiplicity and languages and aesthetics, especially from the East. This article aims to examine the processes of creating the work *Stimmung*, by Karlheinz Stockhausen - admittedly the first Western vocal work based entirely on the production of vocal harmonics - where, from a single height, in a work of about 75 minutes duration, the composer works with sounds that refer to the tradition of exotic rites and ceremonies when interacting with sound and textual elements from various cultural agents.

Keywords: *Stimmung*, Karlheinz Stockhausen, Cultural multiplicity, Musical analysis, Musical notation.

## **Introdução**

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, ao passar horas, diariamente, ouvindo sua mãe, Gertrud Stup, pianista amadora, dedilhar canções populares ao velho piano de sua casa. Karlheinz costumava, também, 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 internada em um hospital destinado a pessoas mentalmente deprimidas<sup>1</sup>, e, em 1942, a família receberia a notícia de que Gertrud Stup havia sido oficialmente executada<sup>2</sup>. Em janeiro do mesmo ano, com 13 anos de idade, Karlheinz foi colocado em uma escola para treinamento de professores. A academia, militar, era completamente isolada do vilarejo em que vivia, 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, Karlheinz pôde experimentar diversos outros instrumentos, diferentes do piano de sua mãe e do violino de seu pai, que costumava tocar em sua casa. O compositor comenta os anos que passara na academia militar:

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, fora 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, integra um dos grupos com vinte e cinco jovens dois ou três anos mais velhos, e, quando seu pelotão é chamado ao campo de batalha, Karlheinz é enviado para uma organização juvenil, com a missão de construir o muro ocidental contra os exércitos ingleses e norte-americanos que se aproximavam da Alemanha. Depois disso, convocado a servir seu país num hospital de guerra por cerca de sete meses, Karlheinz passaria a cuidar dos feridos advindos do *front* de batalha. Sua experiência com milhares de pessoas feridas, muitas à beira da morte, a vivência política ao observar as diferentes ideologias utilizadas, 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

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</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. (STOCKHAUSEN *apud* MACONIE, 2009, p. 36).

de forma especial para a formação do compositor que Karlheinz Stockhausen se tornaria anos mais tarde.

## A nova música

109

Após a Segunda Guerra Mundial, em nenhum país se fez sentir com tanta intensidade o anseio pelo recomeço como na Alemanha e, no campo da música, a renovação da técnica serial, iniciada em 1921 por Arnold Schoenberg e adotada posteriormente por Alban Berg e Anton 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 da América, país onde viveria até sua morte. Em 1949, durante o Festival de Darmstadt, o compositor francês Olivier Messiaen apresentaria ao mundo seus *Modes de valeurs et d'intensité*, o segundo de seus *Quatre études de rythme* para piano, e, de acordo com Gustavo Alfaix Assis (2011, p. 91), a obra foi considerada pela nova geração de compositores 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.

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 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 (*apud* MACONIE, 2009, p. 46) conta que Messiaen, ao trabalhar em diversas peças para piano, sintetizaria as diferentes influências que havia incorporado em sua música, principalmente as dos compositores vienenses e das técnicas de *raga* e *tala* indianas. Stockhausen conta, ainda, que, em 1951, fora informado pelo compositor belga, seu amigo, Karel Goeyvaertz<sup>3</sup> sobre *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 (*ibidem*). Em dezembro do mesmo ano Stockhausen 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:

---

<sup>3</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.

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 (STOCKHAUSEN *apud* ASSIS, 2011, p. 131-132).

A urgência do novo era um sentimento amplamente difundido e desejado por Karlheinz Stockhausen e pelos jovens compositores, e artistas em geral, que, desde os primeiros anos da década de 1950, procuravam responder, por meio da atividade de criação de objetos estéticos, às perguntas geradas pelo espírito de seu tempo. Assim, os rumos da nova música, juntamente com a nova sociedade europeia, seriam 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 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). Apoiados por 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 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.

Dos cinco principais conceitos composicionais elaborados por Karlheinz Stockhausen, iremos, neste artigo, nos ater ao de número quatro: *Prozesskomposition* (composição por processo). A partir de então, a música de Stockhausen passará 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.

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*

Segundo Fabiano Araújo Costa (2020, p. 2-3) a teoria da formatividade audiotátil é um modelo que visa delinear uma tipologia taxonômica dos sistemas e experiências musicais, de acordo com as implicações perceptivas e cognitivas de suas determinantes e mediações culturais. Esse princípio visa buscar uma categorização dos modos e maneiras de se fazer música nas diversas culturas. O campo musicológico da audiotatibilidade foi fundado a partir da

ideia de Formatividade<sup>4</sup>, que, segundo Correntino, Tiné e Santos (2019, p. 4), “em diálogo com as áreas da Mediologia e das Ciências Cognitivas, projeta um modelo teórico específico das experiências formativas e musicais vistas em gêneros como o jazz, o pop e a *world music*.”

A respeito das classificações das diversas maneiras de se fazer música, historicamente, duas categorias podem ser observadas: 1) a da música erudita/música popular, e 2) a da música de tradição escrita/música de tradição oral. No entanto, ao considerarmos as interações que ocorrem entre as diversas culturas, podemos entender que a inclusão de um terceiro modelo categórico, um modelo que incorpore tais interações, se fará necessária. Esse esquema analítico tripartite de categorização dos modos e maneiras de se fazer música torna-se, portanto, fundamental para que possamos compreender os meios de produção musical do século XX.

A crise da representação do som musical através da notação tradicional, potencializada pelo florescer de diversas culturas criativas — sobretudo as advindas do oriente e de civilizações antigas e/ou exóticas —, com suas linguagens e estéticas particulares e que raramente se valiam do modelo convencional de mediação e da teoria da música, motivaria, cada vez mais, os jovens e entusiasmados compositores que despontavam, a partir da segunda metade do século XX, no continente europeu. Levando em conta o fato de que a maioria das músicas do mundo decorre de uma maneira diferente da tradição escrita ocidental, para esses compositores, era evidente o fato de que o supracitado modelo, na prática, perdia vertiginosamente a sua primordialidade, e a percepção dos elementos sonoros oriundos da improvisação e da performance, a maneira de conhecer o mundo e de organizar a realidade, interagindo não só com a sua cultura, mas também com outros agentes culturais, passaria, então, a ser um profícuo foco para a criação musical.

Composta durante o inverno de 1968, em Long Island, Madison, Connecticut, *Stimmung* foi encomendada pelo grupo vocal *Collegium Vocale Köln*, da cidade de Colônia, e foi concebida após as viagens que Stockhausen fez 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

---

<sup>4</sup> A musicologia audiotátil tem como uma de suas bases a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993).

Camboja, Índia, Tailândia, Turquia, Grécia, Síria, Líbano, Tunísia, Marrocos, Pérsia e Israel<sup>5</sup>. Em *Stimmung*, Stockhausen menciona alguns nomes de deuses antigos (que ele chamará de “nomes mágicos”), e, de acordo com Cott (*ibidem*), 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 mostra presente, mas apenas os sons e a energia, ora tranquila, ora violenta, das planícies mexicanas.

O título da obra, escrita para seis vozes solistas amplificadas por seis microfones, sendo dois sopranos, dois tenores, um contralto e um baixo, 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* (voz, em alemão). Como afirma Stockhausen,

existe na palavra alemã “*Stimmung*” a conotação de “atmosfera”, “ethos” 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)

Em carta<sup>6</sup> enviada ao diretor do grupo vocal *Singcircle*<sup>7</sup>, Stockhausen conta que começou a compor *Stimmung* trabalhando com diversas melodias, cantando cada uma delas sempre em voz alta. Porém, com dois filhos pequenos em casa, a pedido de sua esposa, a artista plástica Mary Bauermeister, Stockhausen passaria a trabalhar de madrugada, sussurrando sons enquanto escrevia sua nova peça. É essa prática que faz com que o compositor comece a perceber os sons resultantes da vibração do seu próprio crânio, e, a partir de tal experiência, decida não trabalhar mais, em *Stimmung*, com melodias escritas na pauta. Ele estabelece, então, uma altura apenas (um si bemol grave) como base para toda a peça. Como se apoiado pela ideia de que, basicamente, a improvisação poderia ser considerada uma espécie de ‘composição rápida’, e a composição uma ‘improvisação lenta’, para Stockhausen, o trabalho de reescrever *Stimmung* se dá quando, sozinho, passa a experimentar o seu próprio som em vibração ao cantarolar curtas e concisas passagens melódicas.

A tranquilidade do ambiente noturno e a imposição do silêncio, devido a presença dos filhos pequenos, levaram Stockhausen a desenvolver uma maneira de compor a partir da

<sup>5</sup> Cabe comentar o fato de 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.

<sup>6</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 STOCKHAUSEN STIMMUNG, por *Singcircle*. 1983.

<sup>7</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.

geração de novos timbres e efeitos, abandonando a sua ideia 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.

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.

### **Organização rítmica em *Stimmung***

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/“nomes mágicos” (*magische namen*), e 4) uma página com poesias.

*Stimmung*, como as músicas meditativas, é uma peça que mantém o tempo, as durações e as mudanças em constante suspensão. Como mostra a Figura 1, 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.



Figura 1 – Uma das páginas com os *modelles* utilizados em *Stimmung*.

*Stockhausen*  
**STIMMUNG**

**Modelle**

*franzenstimme*

The figure displays a grid of musical notation for 'Stimmung' models, organized into three columns and three rows. Each cell contains a rhythmic pattern (represented by vertical lines and dots), a sequence of syllables, and performance instructions. The columns are labeled 'Stockhausen STIMMUNG', 'Modelle', and 'franzenstimme'. The rows are numbered 6, 2, and 5. The notation includes various symbols like 'da capo', 'manchmal individuell', and 'einmal allein, gegen Ende'. The syllables are written in a stylized font, often with arrows indicating timing or pitch. The instructions are in German, providing context for the performance of these models.

Fonte: STOCKHAUSEN, 2000, p. 10.

Ao trabalhar com diversos modelos silábicos em longas repetições de curtas frases musicais, Stockhausen utiliza-se da técnica de sobreposição temporal em defasagem — como afirma Bradell, de forma semelhante ao que acontece em algumas obras do minimalismo norte-americano da década de 1960, que também têm, no oriente, uma importante fonte de inspiração. Esses modelos silábicos (*modelles*), associados aos “nomes mágicos” (*magische namen*), são cantados e recitados por toda a peça de forma vigorosa, causando um efeito hipnótico, como na música minimalista. Mesmo tendo um caráter completamente diferente, pode-se apontar na peça de Stockhausen algumas semelhanças com as obras compostas durante a mesma década, mas por compositores minimalistas norte-americanos<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> No que diz respeito à superposição de alturas, por exemplo, a peça de Stockhausen pode ser comparada à obra *In C*, do norte-americano Terry Riley.

## Organização das alturas em *Stimmung*

Ao tomar como material composicional os parciais harmônicos da fundamental si bemol, como mostra a figura 2, 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:

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 2 – Parciais harmônicos da fundamental si bemol utilizados por Stockhausen para compor *Stimmung*.



Fonte: Elaboração do autor.

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 3.

Figura 3 – Polarização dos harmônicos que, em dado momento, passam a ser as fundamentais temporárias, com seus respectivos harmônicos.

The musical score consists of two staves, treble and bass. Above the notes, there are labels for the octaves: 8<sup>va</sup>, 15<sup>ma</sup>, 15<sup>ma</sup>, 15<sup>ma</sup>. Below the notes, there are labels for the degrees: 2º, 3º, 4º, 5º, 7º, 9º. The chords are complex, with many notes in each measure.

Fonte: Elaboração do autor.

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 destes modelos.

A superposição de alturas, 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 (Figura 4), 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.

Figura 4 – Esquema formal da peça.

Stimmung FORMSCHEMA Karlheinz Stockhausen

Fonte: STOCKHAUSEN, 2000, p. 18.

## O texto em *Stimmung*

O texto utilizado por Stockhausen em *Stimmung* resume-se a algumas palavras aleatórias, sem sentido especial, e “nomes mágicos”. Como podemos perceber no esquema formal da partitura (Figura 4), a letra “N” sobre um número indica ao cantor quando este deve introduzir, durante a performance, um *magische namen*, e isso ocorre logo que a identidade de um modelo for alcançada.

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 dos *magische namen* (Figura 5) — que somam mais de setenta 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.

Figura 5 – Alguns dos “nomes mágicos” utilizados em *Stimmung*.

<p><i>Magische Namen</i></p>	<p>XOCHIPILLI Aztec.: Gott der Blumen, Musik, des Tanzes, des Spiels, der Jugend</p>	<p>TETEOINNAN Aztec.: Mutter der Götter oder TOCI Aztec.: „unsere Großmutter“</p>	<p>QUETZALCOATL Toltec.-Aztec.: König der Götter, Gott der Priester, Symbol der Zivilisation</p>
<p>COATLICUE † Aztec.: Mutter von Uitzilopochtli</p>	<p>UITZILOPOCHTLI Aztec.: Gott der Sonne, Krieger</p>	<p>TEZCATLIPOCA Aztec.: Gott des Nachthimmels</p>	<p>TLALOC Aztec.: Regen-Gott</p>
<p>VEVETEOTL Aztec.: Feuer-Gott oder XIUHTECUHTLI Aztec.: Feuer-Gott</p>	<p>MIXCOATL Aztec.: Gott der Milchstraße, Jagd-Gott</p>	<p>CHALCHIHUITLICUE Aztec.: Göttin des süßen Wassers oder VIXTOCIUATL Aztec.: Göttin des Salzwassers und des Meeres</p>	<p>CENTEOTL oder CHICOMEACOATL oder XILONEN Aztec.: Mais-Göttinnen</p>

Fonte: STOCKHAUSEN, 2000, p. 11.

Numa performance, seja ao vivo ou em uma sessão de gravação, nem todos os nomes precisam ser utilizados, ficando a cargo dos intérpretes a escolha de que *magische namen* usar.

Além dos modelos silábicos e dos “nomes mágicos”, quatro poemas são utilizados por Stockhausen em sua *Stimmung*. Três deles (Figura 6) são poemas eróticos escritos pelo próprio compositor um ano antes da composição da peça, em 1967, durante o período chamado por Stockhausen 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.



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>9</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.

Para a realização de *Stimmung*, os cantores têm suas vozes amplificadas por microfones e alto-falantes individuais, o que lhes permite imprimir todas as nuances de sua entonação, sempre sem *vibrato*, tendo a certeza de que serão claramente ouvidas. Stockhausen sugere que os intérpretes executem 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 o impossibilita de interferir no processo de realização da obra.

## Considerações finais

De acordo com Robin Maconie (2009, p. 151), *Stimmung*, 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.

---

<sup>9</sup> Referimo-nos aqui às variações de timbre, na dinâmica, tempos de pausas, os improvisos e a interação entre os intérpretes.

Cabe dizer que, antes de compor *Stimmung*, onde Stockhausen transita pelas tradições musicais do oriente e do ocidente ao trabalhar com uma nova dimensão do som explorando suas qualidades no espaço-tempo, 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 por este compositor nos anos subsequentes.

## Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de “Bitches Brew” e os concertos com o 3º Quinteto*. Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis. Caderno em Português, nº 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, dezembro de 2020, p. 1-20. Disponível em: <https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/46e2fde07d496a49c236c835a0a774dc9b75b043>. Acesso em: 30 de julho de 2021.

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

BRADDELL, Rory. *Essay on Stockhausen's work for six vocalists, Stimmung*. Disponível em <http://homepage.tinet.ie/~braddellr/stock/>. Acesso em 02 de agosto de 2021.

COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. London: Norton, 1987.

CORRENTINO, Diones; TINÉ, Paulo José de S.; DOS SANTOS, Antônio Rafael. *Audiotatilidade e invenção em Frevo de Egberto Gismonti*. In: XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS. 2019. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5727>. Acesso em: 03 de agosto de 2021.

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

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

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. [Trad.] Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stimmung*. Para seis vozes amplificadas. Partitura. Universal Edition, 2000. 21 páginas.

ROSE, Gregory / Singcircle. *Stockhausen Stimmung*. CD. Encarte com notas de Gregory Rose e Helen Ireland. London: Hyperion, 1983.

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