

## Webern *durch* Stockhausen: a estética da *Momentform* aplicada ao Opus 11/3

Felipe de Almeida Ribeiro  
Unespar/Embap – [feliperibeiro@feliperibeiro.org](mailto:feliperibeiro@feliperibeiro.org)

**Resumo:** o presente ensaio propõe uma análise estética e formal da obra *Opus 11/3* (1914) de Anton Webern (1883-1945) sob a ótica da *Momentform* encontrada em obras como *Kontakte* (1958-60) de Karlheinz Stockhausen – conceito e peça elaborados na década de 1950 pelo mesmo.

Palavras-chave: Momentform. Webern. Stockhausen.

### Webern *durch* Stockhausen: *Momentform* aesthetic in Opus 11/3

**Abstract:** the following essay presents a formal and aesthetic analysis of Anton Webern's *Opus 11/3* (1914) through Karlheinz Stockhausen's *Momentform* theory, which can be found in works such as *Kontakte* (1958-60) – both piece and concept developed during the 1950s.

Keywords: Momentform. Webern. Stockhausen.

## 1. Problemática

A obra opus 11 de Webern, composta em 1914, é constituída de três miniaturas: *Mäßige*, *Sehr bewegt*, *Äußerst ruhig*. A terceira peça – *Äußerst ruhig* (muito tranquilo)–, objeto de estudo deste ensaio, apresenta dez compassos com uma duração total aproximada de 50 segundos (Figura 1).

Äußerst ruhig (♩ ca 50)  
mit Dämpfer  
am Steg

Figura 1. Partitura completa do Opus 11/3 de Webern.

A questão principal que será tratada neste ensaio é a estrutura desta miniatura enquanto obra musical autônoma. É importante salientar a natureza desta análise: *um ensaio*. Isto é, serão levantadas aqui diferentes abordagens dos modelos já consolidados da música da primeira metade do século XX, como

dodecafonismo, serialismo ou modalismo. Serão apresentadas soluções de análise que apontem possibilidades, novas perspectivas, mas não necessariamente que esgotem e/ou estabeleçam um novo modelo – o que banalizaria a obra em questão. Assim como outras miniaturas, essa peça nos apresenta o desafio de extrair no pouco apresentado materiais suficientes para traçarmos uma atmosfera, um mundo. Há aqui uma grande responsabilidade envolvida. Este material escasso dificulta a tomada de decisões por justamente não ocorrer com frequência – não há padrões de repetição claros. Por outro lado, o pouco que nos é oferecido é tudo o que foi dito – não há espaço para especulações.

Reforçando a ideia de uma peça *volátil*, Christopher Wintle nos alerta do caráter experimental desta obra: “técnicas serão discutidas aqui na qual foram previamente associadas exclusivamente com sua música mais tarde, embora elas operam aqui de uma maneira experimental e imperfeitamente realizadas” (WINTLE, 1975: 166). Nosso objetivo maior é o de apresentar uma possível maneira de abordar essa obra, mesmo num terreno incerto como aponta Wintle. Para isso, partiremos da teoria da *Momentform* de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) utilizando como referencial a obra *Kontakte* de 1958-60. O conceito de *Momentform* concentra-se em uma percepção formal diferente daquela herdada pela música tonal. Ela propõe uma expectativa diferente. A questão principal que emerge deste conceito é um repensar da *função* do material e da forma musical. A questão não é mais de *sujeito* enquanto substantivo, mas do sim do sujeito enquanto *verbo*. Em outras palavras, a forma-momento se concentra na ação dos materiais sônicos enquanto entidades independentes de um contexto global. Como estratégia para ilustrar essas ideias, analisemos o início de *Klavierstück IX* de Stockhausen (Figura 2):

Figura 2. Klavierstück IX

O gesto inicial desta peça é talvez um dos mais marcantes na literatura de piano moderno e contemporâneo. As questões que levantamos aqui são: o que

determina a duração desta ideia musical? E o que define o que sucede ou antecede? Assim como Gérard Grisey (1946-1998) afirmou em relação ao espectralismo que não se tratava de um sistema que considerava os sons como objetos mortos, mas sim como entidades vivas com nascimento, vida e morte (GRISEY, 1996), o mesmo pode ser afirmado para a teoria da *momentform*. É muito mais uma questão de *atitude* do que necessariamente de um apanhado de técnicas.

## 2. Momentform

A ideia de *Momentform* foi elaborada e desenvolvida por Stockhausen em função de suas críticas ao sistema artístico e cultural Romântico de prática musical herdado por seus contemporâneos. De acordo com o próprio compositor, esse perfil não supria mais as necessidades da música moderna. Segundo o compositor e musicólogo Gustavo Alfaix Assis:

O conceito de forma-momento, *Momentform*, (...) é caracterizado pelo compositor como a unidade mínima de percepção da forma. A forma-momento alcança um nível mais aprofundado de amadurecimento em *Kontakte*, para sons eletrônicos, piano e percussão, composta entre os anos de 1958 e 1960. (ASSIS, 2011: 26)

Ideias e conceitos, como forma e temporalidade, não se adequavam mais às propostas que emergiram da música tonal. Stockhausen propôs uma libertação desses paradigmas:

“(...) os concertos seriam realizados ininterruptamente da mesma maneira que são realizadas algumas performances de cinema, (...) a apresentação não teria começo nem fim, e o público poderia chegar ou partir da maneira que desejasse.” (STOCKHAUSEN in HEIKINHEIMO, 1972: 119).

Isto tudo não surgiu somente de um *insight* do compositor. Esta é uma tendência que vem se desenvolvendo desde o período romântico tardio até Stockhausen: Debussy (1862-1918) com a expansão temporal utilizada em *La mer*, Wagner (1813-1883) em *Parsifal*, Schönberg (1874-1951) em *Moses und Aron*, assim como o próprio Webern – mesmo em suas miniaturas. A reflexão gerada por estes compositores, além de muitos outros, levou a um imenso desenvolvimento da temporalidade atingindo seu cume com a forma-momento de Stockhausen, principalmente na obra *Kontakte* de 1958-60. Richard Toop (2005) define *Momentform* como uma forma de escuta que se concentra no *presente*, no *agora*, sem necessariamente criar materiais sonoros que dependam de um antes ou que indiquem um depois. Ainda segundo Toop, na forma-momento existe uma

preocupação maior com a combinação interna dos elementos do que necessariamente com uma direcionalidade global e/ou seccional.

A teoria da forma-momento não é apenas um repensar de como uma peça pode ser organizada formalmente. É uma proposta de repensar a escuta musical como um todo. Em 1951, em um evento dos cursos de férias de Darmstadt, Stockhausen e Theodor Adorno travaram uma discussão acerca do problema da escuta:

[Karel] Goeyvaerts e eu tocamos sua sonata para piano. [...] A peça foi violentamente atacada por Theodor Adorno. [...] Ele criticou essa peça (...) dizendo que era absurda [...]. Adorno não a entendia de maneira alguma. Ele disse, não há trabalho motivico. Então eu levantei [...] e defendi esta peça [...]. Eu disse, mas Professor, você está procurando por uma galinha em uma pintura abstrata. (STOCKHAUSEN, 2000: 36)

O humor de Stockhausen, assim como a suposta resistência de Adorno, provam esse choque de épocas, da herança romântica ainda presente no século XX e da emancipação estética pós-1945. Partindo deste episódio conflituoso, Stockhausen fala da obtenção desta suposta independência: “Para que tal ênfase seja criada, cada momento composicional deve ser auto suficiente na sua construção, sendo que cada um de seus elementos musicais dependa apenas um do outro dentro do contexto temporal imediato.” (TOOP, 2005)

A figura 3 apresenta um exemplo de auto suficiência em *Kontakte*, mais especificamente o momento XIIIc:

Figura 3. Momento XIIIc de *Kontakte*

O trecho, com aproximadamente 45 segundos, nos mostra um outro fator importante da forma-momento. Ela não alveja atingir um clímax no sentido global. Ela não prepara o ouvinte para a expectativa do clímax. São ideias, complexos sonoros que afetam a direção da peça localmente, não restringindo a ideia local à construção global. Não palavras de Stockhausen: “não há necessidade de ouvir Kontakte de uma vez, pois seus momentos são independentes e não é requerido do ouvinte seguir a progressão da composição junto à linha de desenvolvimento” (STOCKHAUSEN *in* SEPPO, 1972: 119). Finalizando, Stockhausen afirma ainda que o critério essencial da forma-momento é o domínio de uma ideia fundamental dentro de cada momento em questão.

### 3. Análise

A seguinte análise pretende realizar uma leitura do opus 11/3 usando como filtro/ferramenta analítica as teorias de Stockhausen sobre *momentform*. Importante frisar que o objetivo aqui não é de localizar similaridades técnicas e/ou gestuais simplesmente, mas sim de verificar que a teoria por trás de *Kontakte* acha vida em outros contextos também.

A primeira estratégia de análise deste ensaio foi de explorar o opus 11/3 enquanto excerto de *Kontakte*; ou seja, buscar na obra elementos fundamentais à teoria da *momentform*. Em uma análise elementar desta peça, pode-se chegar a seguinte conclusão: o primeiro “momento” (compassos 1-3) apresenta um envelope dinâmico acentuado no início e seguido de uma cauda de ressonância. O segundo momento (compassos 3-6) é um pequeno discurso contrapontístico, enquanto que o terceiro (compassos 7-10) possui uma característica mais espectral: violoncelo ressoa harmônicos de um material oriundo do piano. O silêncio entre cada momento colabora para que o ouvinte segmente o trecho como três ideias distintas (Figura 4).

Figura 4 – Possíveis momentos em opus 11/3

Os três recortes acima apontam possíveis momentos: são todos autossuficientes e ao mesmo tempo todos com características diferentes. Por serem independentes, não há necessariamente uma linearidade pré-definida, assim como aquela que encontramos em algumas progressões harmônicas dentro da música tonal. Por exemplo, é esperado que uma Sonata Clássica siga o desenvolvimento tradicional de exposição (tônica), desenvolvimento (dominante), recapitulação (tônica). Nessa música, a estrutura formal e harmônica é extremamente dependente de uma certa temporalidade. Na miniatura de Webern, por outro lado, isso não ocorre da mesma forma. Por mais sentido que a peça faça na sequência em que é apresentada, não se pode negar a possibilidade da obra poder existir com permutações temporais diferentes: ao invés de momento I, II e III, poderia se imaginar um momento II, I e III, ou ainda III, II e I.

Como o próprio Stockhausen já afirmou, alguns momentos podem ser constituídos de outros momentos menores, internos. No nosso caso, podemos localizar um certo padrão na organização formal em relação à estrutura intervalar dos grupos de notas (Figura 5).

The image shows a musical score for Opus 11/3 by Stockhausen. The score is in 2/4 time and marked 'Äußerst ruhig (♩ = ca 50) mit Dämpfer am Steg.' The score is divided into six moments, each highlighted with a colored box and labeled with a number in brackets: [0125] (red), [012] (green), [015] (blue), [014] (blue), [0126] (red), and [012] (green). The moments are distributed across the score, with [0125] and [0126] in the upper staff, [014] and [012] in the lower staff, and [015] and [012] in the middle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like ppp and sf.

Figura 5 – Agregados de momentos em opus 11/3

Emprestando o jargão da *set theory* (teoria dos conjuntos), a ilustração acima aponta relações intervalares e tendências gestuais muito semelhantes e simétricas no contexto global. Momento I e III, por exemplo, apresentam uma certa característica comum separadas apenas pelo Momento II, esta enquanto estrutura contrastante.

Verifiquemos agora, em uma investigação mais comparativa, dois momentos simultaneamente – um do *opus 11/3* e outro de *Kontakte* (Figura 6).

Äußerst ruhig (♩ ca 50)  
mit Dämpfer  
am Steg

The figure consists of two parts. The top part is a musical score for three measures. The first measure has a dynamic marking of *ppp*, the second *sf*, and the third *ppp*. The bottom part is a dynamic envelope graph showing a sharp rise to a peak, followed by a gradual decay towards a *ppp* level.

Figura 6 – Comparação de momento 1 (opus 11/3) com momento XIIIc (Kontakte)

Tanto um quanto outro apresentam envelope dinâmico de grande similaridade: ambos apresentam um envelope em forma de arco (crescendo, ataque “explosão”, decaimento).

O momento 2 do *opus 11/3* em contraponto com um recorte do IF de *Kontakte* (Figura 7), assim como momento 3 com momento II (Figura 8), apresentam encontros e similaridades no âmbito contrapontístico e polifônico.

The figure consists of two parts. The top part is a musical score for measures 4-7. The first measure has a dynamic marking of *ppp*, and the second *pp*. The bottom part is a dynamic envelope graph showing a sharp rise to a peak, followed by a gradual decay towards a *pp* level.

Figura 7 – Comparação de momento 2 (opus 11/3) com momento IF (Kontakte)



Figura 8 – Comparação de momento 3 (opus 11/3) com momento II (Kontakte)

Novamente, o intuito aqui não é decifrar algum tipo de mensagem comum a ambas peças, assim como funcionam os Códigos do Torá (mensagens ocultas supostamente inseridas na bíblia). Não, a concepção desta análise é a de entender a *momentform* enquanto um conceito mais amplo, não restrito à obra de Stockhausen somente e sim como um posicionamento, uma atitude, que possa ressoar com obras de muitos outros compositores.

#### 4. Conclusão

Mais do que altura e ritmo, a música no séc. XX e XXI emancipou a noção de tempo, afetando principalmente a estrutura formal das obras. Stockhausen foi um dos primeiros a escrever sobre isso de uma maneira sistemática e a aplicar o conceito em suas obras, especialmente em *Kontakte*. É importante justificar a escolha da *Momentform* enquanto ferramenta analítica para o objeto de estudo desse ensaio: opus 11/3 de Anton Webern. É um conceito que valoriza o gestual como princípio elementar, trabalhando com relações comparativas e referenciais que afetam de uma maneira incisiva a estrutura formal e temporal de uma peça. Assim como *Klavierstück III* de Stockhausen, o Opus 11/3 no auge de seus quase 100 anos (1914-2014) ainda nos apresenta uma estrutura volátil; uma obra com um alto potencial narrativo, isto é, apresenta-se como uma peça extremamente orgânica que não sintoniza com uma análise fria e instantânea, e nem permite uma conclusão de

ideias. Ela proporciona uma atmosfera extremamente criativa e ao mesmo tempo misteriosa. Citando Stockhausen, em referência a Theodor Adorno, “Uma pessoa criativa fica sempre estimulada quando acontece algo que não consegue explicar (...)” (STOCKHAUSEN, 2000: 36). É com esse espírito que finalizo este ensaio, sabendo “(...) pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação (...)” (Pessoa, 2006: 151)

## Referências

ASSIS, Gustavo Oliveira Alfaix. *Em busca do som – A música de Karlheinz Stockhausen nos anos 1950*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GRISEY, Gérard; BUNDLER, David. *An interview with Gérard Grisey*. 1996. Disponível em <http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>. 03/12/2013.

HEIKINHEIMO, Seppo. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen: Studies on the Esthetical and Formal Problems of Its First Phase*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1972.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Kontakte*. Partitura. Londres: Universal Edition, 1966.

\_\_\_\_\_. *Stockhausen on Music*. Compiled by Robin Maconie. Marion Boyars Publishers Ltd, 2000.

TOOP, Richard. *Six Lectures from the Stockhausen Courses Kurten 2002*. Kurten: Stockhausen-Verlag, 2005.

WEBERN, Anton. *Opus 11/3*. Wien: Universal Edition, 1924. Partitura.

WINTLE, Christopher. *An Early Version of Derivation: Webern's Op. 11/3*. Perspectives of New Music, Vol. 13, No. 2 (Spring - Summer, 1975), pp. 166-177