



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

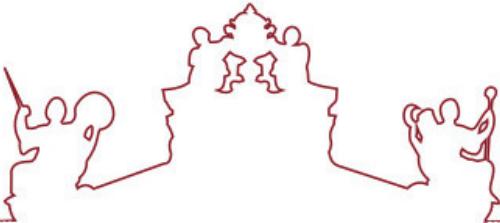
Tese de Doutoramento

A música cênica de Karlheinz Stockhausen para clarinete solo: perspectivas sobre a performance e uma interpretação de HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN

Paula Roberta Andrade Pires

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2025



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

A música cênica de Karlheinz Stockhausen para clarinete solo: perspectivas sobre a performance e uma interpretação de HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN

Paula Roberta Andrade Pires

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2025



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Vanda de Sá Silva (Universidade de Évora)

Vogais | Benoît Gibson (Universidade de Évora) (Orientador)
Nuno Silva (Academia Nacional Superior de Orquestra)
Silvio Ferraz Mello Filho (Universidade de São Paulo)
Vitor Hugo Ferreira Matos (Universidade do Minho)

Évora 2025

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Tão desafiador quanto concluir este texto será colocar em palavras o tamanho da minha gratidão por todas as pessoas que foram suporte nos momentos mais exigentes desta empreitada acadêmica.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Benoît Gibson, por sua sabedoria e apoio ao longo deste projeto. Suas valiosas contribuições foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

À Stockhausen Stiftung für Musik, em nome de Suzane Stephens-Janning, pela disponibilidade e colaboração imensuráveis, e à Johanna Janning-Stephens, pela amizade e cuidado.

Agradeço também aos meus co-orientadores de coração, Mariana Costa e Bruno Ghirardi:

- Mari, que em um dos momentos mais delicados desta trajetória, surgiu como um verdadeiro anjo e segurou minha mão de uma maneira que eu mesma duvidei que seria real. Obrigada por tanto carinho e acolhimento; pela sua gigante disponibilidade e competência, mas, principalmente, por me fazer acreditar que seria possível, que eu seria capaz. E eu fui, porque tive você. As minhas palavras jamais poderão expressar adequadamente a profundidade de tudo que você significou neste desfecho.
- Bruno, com quem, ao longo desses anos de curso, tive a alegria de trabalhar em muitos “empreendimentos”, que, embora não estivessem necessariamente relacionados com a produção deste texto, contribuíram para que a nossa amizade se fortalecesse e se transformasse também em parceria, que, para minha sorte, culminou em uma gigante contribuição num momento de definição deste trabalho. Amigo, você foi um pilar fundamental.

Ao Professor Joel Barbosa, que, com sua imensa generosidade e simplicidade, esteve sempre disponível. Ao brilhante pesquisador, professor e violoncelista Willian Teixeira, por toda contribuição no decorrer desta jornada e, principalmente, por acreditar tanto no meu trabalho artístico.

Agradeço às amigas Kamilla, Larissa Mattos e Luciana Arraes-Moyer, que também tomaram tempo para aprender um pouco sobre música cênica. À minha colega de curso, Thallyana, e seu esposo, Alphonso, que sempre tinham todas as informações acerca de procedimentos acadêmicos e uma palavra amiga em momentos de desespero.

Aos meus alunos, que sempre foram estação reenergizante, agradeço pelo carinho, suporte e trocas regadas a poesia.

À minha Psicóloga Kelly Tirelli, que, desde 2018, escuta sobre Stockhausen e meus problemas de pesquisa, e ao meu Psiquiatra, Dr. Guilherme Kling, pelas muitas ferramentas disponibilizadas para que eu pudesse atravessar todas as tribulações inerentes a este processo.

Por fim, agradeço à minha família.

Aos meus amados pais, que todos os dias me ensinam uma nova forma de ser amada.

À minha querida irmã, por ser sempre amparo em qualquer situação.

Ao meu companheiro Jussan, que, muito antes de essa história com a música de Stockhausen se transformar numa pesquisa de doutoramento, já participa deste projeto, portanto, já ouviu mais a fórmula do Harlekin que muitos especialistas em Stockhausen. Por todo suporte emocional e tecnológico, também!

Neste momento, então, agradeço a Deus, pelas manifestações de presença através destes, que foram tão caprichosamente colocados em minha vida.

A Música de Karlheinz Stockhausen para clarinete solo: perspectivas sobre a performance e uma proposta interpretativa de *HARLEKIN* e *DER KLEINE HARLEKIN*

Resumo: A presente pesquisa contempla as obras *HARLEKIN* e *DER KLEINE HARLEKIN*, de Karlheinz Stockhausen, numa perspectiva que discute diferentes interpretações e conceitos acerca das composições, a fim de gerar um produto artístico – a *performance* da autora. Como delineadores dessa abordagem, o estudo apresenta: o cenário onde a música com habilidades extramusicais enquadra-se no universo das composições de Stockhausen, bem como definições de conceitos que envolvem música cênica, *performance* e liberdades interpretativas. Isso posto, serão viabilizados diálogos entre autores que se debruçaram sobre as obras em momentos distintos, a exemplo da clarinetista Suzanne Stephens – a quem as obras foram dedicadas – atual gestora da Fundação Stockhausen; e da autora desta pesquisa. Por fim, o trabalho apresenta uma proposta interpretativa das obras, evidenciando a autonomia criativa do intérprete no espaço que se constitui entre as ideias notadas pelo compositor e a atualização da música no espaço-tempo, expressa pela ação do *performer*, acrescida de elementos técnicos próprios do instrumento clarinete, que podem colaborar com os próximos instrumentistas, que desejarem estudar as obras.

Palavras-chave: música contemporânea, clarinete, *performance*, interpretação, Stockhausen, música cênica, *Der kleine Harlekin*, *Harlekin*.

The Music of Karlheinz Stockhausen for Solo Clarinet: *Performance* Perspectives and an interpretation proposal for *HARLEKIN* and *DER KLEINE HARLEKIN*

Abstract: This research focuses on Karlheinz Stockhausen's works *HARLEKIN* and *DER KLEINE HARLEKIN*, with a discussion of different interpretations and concepts related to these compositions, with the goal of developing a final artistic product: the author's own *performance*. Outlining this approach, this study presents: the extra-musical scenarios where this music fits within Stockhausen's compositional universe, as well as the definition of concepts that involves scenic music, *performance* and interpretative freedom. With that established, the research will provide dialogues between authors that immersed themselves in these works at different moments, clarinetist Suzanne Stephen - to whom the works were dedicated, now the current director of the Stockhausen Foundation for Music and author of the research. At last, this research will present a *performance* proposal of the works, highlighting the creative autonomy of the performer, in the space that exists between the ideas noted by the composer and the updated music at the time-space, expressed by the performer's action and added with technical elements particular to the clarinet as an instrument, with the goal to aid future instrumentalists that would desire to study these pieces.

Keywords: contemporary music, clarinet, *performance*, Stockhausen, scenic music, *Der kleine Harlekin*, *Harlekin*.

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é,
iluminá-la ou ser por ela iluminado.
(...)
Por isso, melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que de um pássaro sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo.
Antonio Cícero (1996)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Stockhausen e Goeyvaerts em Darmstadt	38
Figura 2	Suzanne Stephens e Stockhausen em 1985	40
Figura 3	Stockhausen, Kathinka Pasverr e Suzanne Stephens em 1985	42
Figura 4	Kathinka Pasveer e Johanna Stephens-Janning se apresentam para uma classe de crianças	65
Figura 5	Johanna Stephens-Janning se apresenta para uma classe de crianças	65
Figura 6	Excerto 1 do <i>HARLEKIN</i> original	66
Figura 7	Início publicado de <i>Der kleine Harlekin</i> , p. 1	67
Figura 8	Excerto 2 do <i>HARLEKIN</i> original	67
Figura 9	Fórmula usada na composição de <i>HARLEKIN</i> e <i>DER KLEINE HARLEKIN</i>	70
Figura 10	Disposição das notas da fórmula em sequência a partir da nota “ré”	72
Figura 11	Apresentação das alturas da fórmula em uma escala	72
Figura 12	Indicação de movimentação no início de <i>HARLEKIN</i> , p. 1	79
Figura 13	Capa do catálogo da Editora Stockhausen	80
Figura 14	Frase 2 da página 2 de <i>Harlekin</i>	81
Figura 15	Exercício estudo de mecanismo	82
Figura 16	“sol5”(a)	83
Figura 17	“sol5”(b)	83
Figura 18	“fá#5”(a)	83
Figura 19	“fá#5”(b)	83
Figura 20	“fá#5”(c)	83
Figura 21	Compasso 4 da p. 2 de <i>Harlekin</i> ; __ <i>Nicht drehen</i> = não girar; __ <i>Weiter drehen</i> = Continuar girando; __ <i>Nicht drehen, eckige Bewegungen im Rhythmus der Melodie</i> = Não girar, movimentos angulares no ritmo da melodia	85
Figura 22	Excerto de <i>Harlekin</i> , p. 3; __ <i>Spiraltanz beenden</i> = Terminar a dança espiral; __ Transição para o próximo movimento	86
Figura 23	Início do ciclo IV p. de <i>Harlekin</i> p. 4; __ <i>Nach rechts unten</i> = para a direita abaixo; __ <i>nach links unten</i> = para a esquerda abaixo ; __ <i>zum Publikum</i> = para o público	90
Figura 24	Excerto de <i>Harlekin</i> , p. 3	92
Figura 25	Excerto de <i>Harlekin</i> , p. 6 – Acervo pessoal da autora; __ Anotações Suzanne Stephens	92
Figura 26	Compassos finais de <i>Der spielerische Konstrukteur</i> em <i>Harlekin</i> , p. 6	91
Figura 27	Início de <i>Der verliebte Lyriker</i> em <i>Harlekin</i> , p. 6	94
Figura 28	Transição de <i>Der verliebter Lyriker</i> em <i>Harlekin</i> , p.7. __ Marcação de Stephens sinalizando que não compreendeu meu <i>ritardando</i> ; __ Anotações Stephens indicando como devem ser feitos os apoios do <i>ritardando</i>	95
Figura 29	Início de <i>Der pedantische Lehrer</i> , onde não há indicação de andamento, <i>Harlekin</i> , p. 8	99
Figura 30	Excerto de <i>Harlekin</i> no qual a personagem tenta alcançar notas mais agudas, p. 11	100
Figura 31	Excerto de <i>Harlekin</i> no qual há uma simulação de falha por parte da personagem, p. 11	101
Figura 32	Dança marcial em <i>Harlekin</i> , p. 12	102
Figura 33	Excerto da partitura de <i>Harlekin</i> , p. 12	103
Figura 34	Performance de <i>Harlekin</i> , em 31 de Outubro de 2016	104

Figura 35	Arlequim	106
Figura 36	Postura indicada pelo compositor	106
Figura 37	Compassos 2 a 4 de <i>Der kleine Harlekin</i>	107
Figura 38	“Sol#5”	110
Figura 39	Exceto do final da obra, destacando as notas da fórmula. __ Notas da fórmula; __ __ notas que se repetem. <i>Harlekin</i> p. 20-21	111
Figura 40	Representação das alturas da fórmula	112
Figura 41	Dedicatória de <i>Der kleine Harlekin</i>	114
Figura 42	Compasso 5 de <i>Der kleine Harlekin</i>	119
Figura 43	Compasso 6 de <i>Der kleine Harlekin</i>	120
Figura 44	“láb5”	120
Figura 45	“dó6”	120
Figura 46	“dó#5”	120
Figura 47	“la#5”	121
Figura 48	Exceto da p. 3 de <i>Der kleine Harlekin</i>; __ Anotações Stephens	122
Figura 49	Exceto da p. 3 de <i>Der kleine Harlekin</i>	123
Figura 50	“sol#5”	123
Figura 51	“si5”	123
Figura 52	Pentagrama 6 da página 4 de <i>Der kleine Harlekin</i>	124
Figura 53	Pentagrama 4 da página 6 de <i>Der kleine Harlekin</i>	126
Figura 54	Capa de HARLEKIN	128
Figura 55	Capa de <i>Der kleine Harlekin</i>	129
Figura 56	Pintura de Maurice Sand que representa o Arlequim (1671)	130
Figura 57	Croqui elaborado por Bartira Davis (2012)	133
Figura 58	Sapatilha parte do figurino (2012)	133
Figura 59	Peça 1 – Figurino <i>Der Kleine Harlekin</i>	134
Figura 60	Peça 2 – Figurino <i>Der Kleine Harlekin</i>	134
Figura 61	Peça 3 – Figurino <i>Der Kleine Harlekin</i>	135
Figura 62	Croqui de Figurino <i>Der Kleine Harlekin</i>	135
Figura 63	Figurino <i>Harlekin</i>	136

LISTA DE *QR CODES* E TABELAS

<i>Qr Codes</i>		
<i>Qr Code 1</i>	Disponível em: https://youtu.be/DrBIUQl9Dvw	83
<i>Qr Code 2</i>	Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CMfXTqIwcepc	88
<i>Qr Code 3</i>	Disponível em: https://youtu.be/vmjvKtwD8_A	121

Tabelas		
Tabela 1	Ciclos da fórmula em <i>Der spielerische Konstrukteur</i> e respectivas durações	89
Tabela 2	Omissão das notas da fórmula em <i>Harlenkin's Tanz</i> (Santos, 2019, p. 78)	108
Tabela 3	Ciclos da fórmula em <i>Der kleine Harlekin</i> e suas respectivas localizações	116

ÍNDICE DE ABREAVIATURAS

Compasso – c.

Continuação – cont.

Exemplo(s) – ex.

Figura – fig.

Página – p.

Pentagrama – pent.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. ESTADO DA ARTE	23
2. O COMPOSITOR	33
2.1. Da infância até o enveredamento pela composição	33
2.2. Parceira de vida e música.....	38
3. A PERFORMANCE EM CENA.....	44
3.1 <i>Performance</i> e interpretação	44
3.1.2 O intérprete como narrador musical	50
3.2. Música cênica	53
3.3. <i>Music shape</i> – um recurso para a música cênica	57
4. HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN	61
4.1. Referências da <i>Commedia dell'Arte</i>	61
4.2. Originalmente <i>HARLEKIN</i>	66
4.3. Processos compostionais.....	68
4.3.1. O conceito de Fórmula	69
4.3.2. A fórmula de <i>HARLEKIN</i>	70
5. UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA.....	73
5.1. Caminhos do conhecimento musical ao longo do tempo	74
5.2. <i>Harlekin</i>	76
5.2.1. <i>Der Traumbote</i> – O mensageiro dos sonhos.....	78
5.2.2. <i>Der spielerische Konstrukteur</i> – O construtor brincalhão	86
5.2.3 <i>Der verliebte Lyriker</i> – O poeta apaixonado.....	93
5.2.4. <i>Der pedantische Lehrer</i> – O professor pedante	97
5.2.5. <i>Der Spitzbübische Joker</i> – O palhaço malandro	99
5.2.6. <i>Der leidenschaftliche Tänzer</i> – O dançarino apaixonado.....	104
5.2.7. <i>Dialog mit einem Fuß</i> – Diálogo com um pé	105
5.2.8. <i>Harlekin's Tanz</i> – Dança do Arlequim.....	106
5.2.9. <i>Der exaltierte Kreiselgeist</i> – O espírito de pião desvairado.....	108
5.3. <i>Der Kleine Harlekin</i>	113
5.4. O Papel do Figurino	127

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS	141
ANEXO I.....	149
ANEXO II	176

INTRODUÇÃO

O alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007) foi um compositor extremamente influente na música do século XX. Suas obras abrangem música eletrônica (com e sem intérpretes ao vivo), composições para instrumentos solistas, canções, música de câmara, coral, orquestral e até óperas. Junto a essa relevante produção, ele é reconhecido por alguns especialistas como um dos principais nomes do engendro da música eletroacústica (Menezes, 1998, p. 16). No auge da sua produção, a utilização de aspectos teatrais aliados à música instrumental também deslumbrou o compositor. Posteriormente, essa vertente onde “o gesto que produz o som e o som produzido são vistos como uma ação integral músico-teatral que tem componentes acústicos e visuais” (Heile, apud Serale 2011, p. 20) viria a ser denominada de música cênica¹ - as obras *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, de Stockhausen, que são objetos da presente pesquisa, fazem parte dessa categoria.

Harlekin e *Der kleine Harlekin* (1975) são composições para clarinete solo, para as quais também são requeridas do intérprete habilidades extramusicais. Com figurino específico, o clarinetista deve tocar de memória² e, além de uma movimentação cênica, constam na partitura ritmos a serem executados com os pés. *Harlekin* foi a primeira peça a ser composta. Concebida por inteiro, foi posteriormente dividida em 7 (sete) movimentos que devem ser executados sem interrupções; são eles: 1. *Der Traumbote* (O mensageiro dos sonhos), 2. *Der spielerische Konstrukteur* (O construtor brincalhão), 3. *Der verliebte Lyriker* (O poeta apaixonado), 4. *Der pedantische Lehrer* (O professor pedante), 5. *Der spitzbübische Joker* (O palhaço malandro), 6. *Der leidenschaftliche Tänzer* (O dançarino apaixonado) e 7. *Der exaltierte Kreiselgeist* (O espírito de pião desvairado). Pouco antes da sua estreia, Stockhausen decidiu retirar um trecho do penúltimo movimento e transformá-lo em uma nova peça, que deu origem a *Der kleine Harlekin* (O pequeno *Harlekin*). Dessa forma, as obras compartilham os mesmos materiais composicionais, porém, apresentam propostas e

¹ Autores, ao longo do tempo, usaram definições distintas para esse acontecimento musical, no qual elementos musicais, visuais e teatrais se apresentam com importância equivalente. Considerando este um conceito ainda em evolução, Serale optou por “defini-lo pelo que não é: não-ópera e não-musical. Não é ópera, pois o teatro musical não pretende a grandiosidade da Ópera tradicional (em termos econômicos, técnicos ou estéticos), mas também não é musical no sentido de *musical theater* nem, por extensão, nenhuma das formas populares de teatro contendo música, designadas como operetta, light opera, musical comedy, musical play, opéra comique, ou opéra bouffe”(Salzman; Dési, apud Serale, 2011, p. 12). A escolha pelo termo “música cênica” para este trabalho será esclarecida no capítulo 4.

² Na nota de programa das edições de *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, o compositor sugere, como alternativas à memorização da obra, que ela seja executada por um clarinetista e um percussionista, ou por um clarinetista e um bailarino.

personalidades distintas: enquanto em *Harlekin*, a personagem vai construindo, ao longo da peça, a sua interação com o corpo, *Der Kleine Harlekin* já se inicia extremamente ativa, com intensa atividade rítmica com os pés. *Harlekin*, já com os recortes, teve seu *debut* em 30 de maio de 1976, em Bonn; *Der kleine Harlekin* foi estreada em 3 de agosto de 1977.

Desde muito cedo em sua carreira, o trabalho em estúdio levou Stockhausen a questionar a fixação da espacialidade na tradição da música ocidental: “Discuti extensamente com meus técnicos de estúdio, por volta de 1953, se seria inteligente colocar os músicos em cadeiras e girá-los ao redor, por exemplo, e muitos disseram se opor” (Stockhausen apud Maconie 2009, p. 87). Segundo ele, até mesmo quando sugeriu que os sons fossem captados por microfones e então movidos os alto-falantes, os músicos se incomodaram, pois eles queriam que o som viesse do mesmo lugar em que estavam – o que constatava uma perspectiva congelada do espaço musical, também por parte dos instrumentistas (Maconie, 2009, p. 87).

De fato, esse é o fim dela [referindo-se à perspectiva congelada do espaço musical], com a introdução da relatividade na composição do movimento e velocidade do som no espaço, bem como dos outros parâmetros da música. E esse movimento no espaço da música torna-se tão importante quanto a composição de suas linhas melódicas, ou seja, mudanças em altura, e quanto a suas características rítmicas, ou seja, mudanças em durações (Stockhausen, apud Maconie, 2009, p. 87)

Nesse âmbito, a parceria com a clarinetista Suzanne Stephens foi essencial para que Stockhausen pudesse realizar experimentações com o espaço e a música cênica para clarinete – utilizando-se de pressupostos criativos da música eletroacústica, como veremos adiante. Na primeira vez em que se encontraram, em um dos festivais de Darmstadt, o compositor apresentou à clarinetista um convite para “tocar e dançar ao mesmo tempo” (Stephens apud Reiner 2015, p. 1). A parceria então iniciada foi bastante frutífera, e Stephens foi responsável por todas as estreias de composições de Stockhausen para clarinete: “20 obras para clarinete, clarinete baixo ou *cor de basset* solo, 31 composições de música de câmara e 13 partituras onde o clarinete tem um papel de solista dentro de um ensemble, com orquestra ou coro” (Santos 2019, p. 6, 7). Atualmente, Stephens não se apresenta mais como instrumentista, mas segue recebendo músicos de diversos cantos do globo para orientações relativas às obras; além de – ao lado da flautista Kathinka Pasveer e da também clarinetista Johanna Stephens-Janning – dar continuidade à realização do evento bienal *Stockhausen Konzerte und Kurse*, que reúne aulas, palestras e apresentações de *experts* nas obras do compositor.

Ainda é reduzido o número de fontes que subsidiam o aprendizado de composições com as características referidas – ou seja, o estudo e a *performance* que se propõem a incorporar outras expressões artísticas. Ao analisar os trabalhos de colegas, que, em épocas e com metodologias distintas, propunham, de alguma maneira, uma contribuição para o processo de aprendizado das obras que são tema deste estudo, duas questões vieram à tona: 1) as liberdades³ interpretativas nas respectivas obras e, consequentemente, 2) as diferentes definições dos limites que delinearam a linguagem abordada. Em um dos trabalhos, por exemplo, ao analisar a gravação de uma *performance* com, segundo Stephens, “excessos de liberdade”, ela afirma que a supracitada *performance* era uma demonstração de “como NÃO tocar *Der kleine Harlekin*” (Abad, 2015 p. 343). O próprio Stockhausen, em 1998, reconheceu a dificuldade no compartilhamento de informações acerca das obras com essas características: “Nós ainda não temos professores que estejam eles próprios em condições de tocar essas novas composições; portanto, eles também não podem ensiná-las” (Stockhausen, apud Pasveer 1998, p. 68, tradução nossa)⁴. Independentemente do acesso facilitado a diversos conteúdos de mídia – um grande ganho da era digital – mais de duas décadas após o relato do compositor sobre a dificuldade na transmissão de conhecimento relativo às obras, Stephens segue orientando os clarinetistas que buscam informações qualificadas a respeito das intenções artísticas de Stockhausen. Stephens, inclusive, sustenta a opinião de que, para estudar essas obras, o ideal é procurar orientações com ela ou com alguém que já as recebeu; ao mesmo tempo em que ela apoia fortemente os trabalhos que possam melhorar a difusão desse tipo de informação.

Nessa perspectiva, ascende uma linha de pesquisa em *performance*, na qual se percebe espaço para o desenvolvimento de trabalhos que possam, em algum momento, ser tão ou mais eficientes que a oralidade na transmissão de conhecimento técnico e artístico. Como coloca a pianista e pesquisadora Luciana Cardassi: “a área da *Performance Musical* necessita de maior empenho por parte dos intérpretes-pesquisadores no sentido de registrar as muitas horas de estudo no instrumento” (Cardassi, 2006, p. 44). Assim, este trabalho justifica-se por informar àqueles que querem se debruçar sobre as composições, ao mesmo tempo em que promove uma expansão de conhecimento envolvendo o aprendizado, a *performance* e aspectos

³ A ideia de liberdade a que me refiro estará embasada no capítulo “*Performance em cena*” e será esmiuçada na parte em que explico como utilizei a liberdade na *performance*, no capítulo “Uma proposta interpretativa”, tendo em vista o que a partitura apresentava.

⁴ Texto original: We still have no teachers who are themselves in a position to play these new compositions; therefore they also cannot teach them (Stockhausen apud Pasveer, 1998, p. 68).

relacionados ao contexto de criação musical de Stockhausen, suscitando a *performance* criativa.

Contudo, nessa constelação onde coabitam a fidelidade ao discurso musical e o potencial criativo do intérprete, quais são os limites “aceitáveis” para uma *performance*? Em suma, mesmo sendo extremamente minucioso com a escrita, Stockhausen parecia entender a *performance* como uma prática criativa, mas a dúvida é: prática criativa de quem? O compositor, inclusive, cita um grande pintor, ao comentar sobre a individualidade no fazer artístico: “mil pessoas podem lançar mão de uma mesma paleta, mas ninguém o fará como ele [Picasso]” (Stockhausen apud Tannenbaum 1985, p. 40). Se fizermos, porém, uma analogia entre essas duas representações artísticas (música e pintura), encontraremos mais um problema: um quadro não necessita de um mediador – ou seja, um *performer* – para ser apreciado, ele, na verdade, já está pronto, exatamente conforme o pintor o concebeu. O intérprete, nesse caso, é o espectador, que o observa e comprehende aquele discurso plástico – e não uma interpretação/*performance* do texto original do compositor, como é o caso da música. Portanto, se o objetivo fosse apenas a (re)constituição de um discurso finalizado, qual seria a atividade artística do *performer* no *Harlekin*? Aliás, seria possível existir uma interpretação que, ao sair do papel e se tornar *performance*, se apresentasse como um quadro, ou seja, produto acabado? No mínimo, não seria sustentável que uma obra só pudesse ser interpretada se orientada por alguém que já recebeu instruções do compositor; por outro lado, quem pode dizer como Stockhausen interpretaria sua obra nos dias de hoje? É como se estivéssemos falando de uma “interpretação historicamente orientada” de uma obra do século XX. Assim, na condição de *performer*, me senti instigada pelo fato de as composições em questão demandarem habilidades não convencionais ao repertório e por trazerem à tona reflexões pertinentes à prática musical como um todo.

À vista disso, este trabalho insere-se na linha de “interpretação musical” e se constitui como uma pesquisa artística, que possui características que se diferenciam dos demais tipos de pesquisa, porque nasce da prática, responde a perguntas específicas e trata de processos inerentes a essa atividade. De acordo com o *Polifonia Research Working Group* (apud Lopez-Cano & Opazo, 2014, p. 44- 45, tradução nossa): “as perguntas de pesquisa emergem não apenas da prática artística, mas também se resolvem através desta, o laço de retroalimentação prática/reflexão possui um espaço importante nas diversas aproximações metodológicas.”⁵

⁵ Texto original: “no sólo las preguntas de investigación emergen de la práctica artística, sino que también se resuelven a través de ésta, el bucle de retroalimentación práctica/reflexión juega un

Problemas artísticos, estéticos e técnicos são abordados, assim como questões sociais, políticas, filosóficas, que estão atreladas ao contexto das obras. Num período que se iniciou em 2013 e perdura durante todo o desenvolvimento deste trabalho, mantive um contato muito próximo com a clarinetista Suzanne Stephens, que, além de estrear as peças, colaborou ativamente no processo de composição, sendo, portanto, uma fonte primária de informações referentes às obras. Ao longo desses encontros, Stephens, inclusive, confidenciou sua satisfação de embarcar nessa “missão” de contribuir com a propagação desse conhecimento artístico. Nessa direção, pretendo apresentar elementos que possam, de alguma maneira, minimizar a dificuldade na transmissão desse tipo de fazer musical e os aspectos associados à transformação da *performance*, desde a estreia até a atualidade, que influenciaram nas minhas escolhas interpretativas. A fim de se estabelecer as etapas para conduzir este trabalho, foi traçado um plano, que passava, a princípio, por momentos distintos: 1) Primeiramente, seria necessário esclarecer o conceito de *performance* e interpretação: música cênica – estilo composicional no qual a obra se enquadra; 2) Por conseguinte, o objetivo seria localizar essas composições dentro do universo composicional de K. Stockhausen, trabalho que passaria por uma breve revisão da biografia do compositor, a fim de revelar, muito além das técnicas, elementos filosóficos que circundam as suas obras. 3) A partir de um contexto crítico, o próximo passo seria a construção da *performance* em si, que se propõe a estar dentro da linguagem musical identificada e que, sem se esquivar das indicações da partitura, consegue utilizar os espaços de liberdade para a construção de uma *performance* jovial e criativa.

Este texto possibilitará ao leitor um diálogo com pesquisadores de diferentes vertentes musicais, ideias oriundas de alguns intérpretes destacados, como a Suzanne Stephens – que representa um contato próximo ao compositor – além da concepção da autora deste trabalho, a fim de propor uma opção interpretativa. Em uma aula de instrumento em alto nível de *performance*, às vezes, há ainda a necessidade de se abordar elementos técnicos, mas o foco da orientação se concentra na construção da interpretação como um todo, no entendimento do texto e, consequentemente, na poesia do fazer musical. Portanto, a descrição interpretativa das obras, resultante final deste trabalho, além de auto-observações e questionamentos similares aos da prática autoetnográfica, apresentará aspectos referentes à técnica do instrumento clarinete, construções de fraseado e, inevitavelmente, emprestar técnicas da hermenêutica, considerando o vasto volume de texto que complementa o material musical. Assim, pode-se considerar como objetivo principal deste trabalho a exploração da autonomia criativa do

importante rol en las diversas aproximaciones metodológicas” [Polifonia Research Working Group 2010, 55] (Lopez-Cano; Opazo, 2014, p. 44-45).

intérprete, no espaço que se constitui entre a estética⁶ e as ideias musicais notadas pelo compositor, assim como os fatores de atualização da música no tempo-espacó, presente através da ação do *performer*, afirmando, assim, a existência de liberdade e espaço para a concepção de uma *performance* criativa de *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin*; “Ao artista compete anunciar o advento de um novo homem enquanto espírito criativo voltado para o futuro” (Stockhausen apud Tannenbaum, 1985, p. 42).

O primeiro capítulo apresenta diferentes trabalhos com finalidades interpretativas desenvolvidas por colegas clarinetistas, dos quais tenho condição de, comparando posturas divergentes ou não, conceber conceitos e visões acerca da minha interpretação. Foram usados os seguintes autores: Heath (2005), Marczak (2009), Tannenbaum (1985), Gonzales (2010), Abad (2015), Santos (2019), Botelho (2016), Santos (2022) e Silva (2015). No segundo capítulo, contextualizo a trajetória profissional do compositor e relaciono-a com aspectos de seus processos criativos, mostrando os caminhos que percorreu, desde a infância até o momento em que se consolidou como compositor. As fontes principais foram: Assis (2011), Maconie (2005), Reiner (2015). O capítulo três aborda aspectos relacionados à *performance* em cena. Dessa forma, apresento uma discussão acerca da interpretação e suas concepções no âmbito histórico; apresento o conceito de obra aberta; e problematizo terminologias e conceitualização estético-musical da Música Cênica. Entre alguns dos autores utilizados, destacam-se: Dreyfus (2007), Leech-Wilkinson (2020), Pasveer (1988), Eco (1991; 2016), Napoli (2008), Treitler (2001), Spitzer (2017), Meyer (1956), Silva (2017), Pittenger (2010), Magre (2017), Serale (2011), Bonin (2018), Santos (2011). No quarto capítulo deste trabalho, localiza-se a apresentação das obras *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, em seus principais aspectos composicionais, esclarecimentos acerca dos recortes da peça original que constituíram *Der kleine Harlekin*, bem como um breve histórico da *Commedia dell'Arte* – forma teatral diretamente referenciada por Stockhausen nas composições. Por fim, o último capítulo é composto pela proposta interpretativa da autora para as obras *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, precedida de um breve resumo sobre como esse tipo de conhecimento artístico foi

⁶ O termo ‘estética’ será usado de forma semelhante àquela proposta por Pareyson (Napoli, 2008, p. 16-17), em que se considera, no âmbito da Filosofia, uma situação histórica, em que há a busca por superação das variações históricas do fenômeno. A estética pode estar ligada à história das teorias de interpretação, como “a estética aristotélica da catarse, a estética pseudolonginiana do sublime, as estéticas medievais da visão, as releituras renascentistas da estética aristotélica, as estéticas setecentistas do sublime, a estética kantiana, numerosas estéticas contemporâneas (fenomenologia, hermenêutica, estéticas sociológicas, a estética da interpretação de Pareyson)” (Eco, 2016, p. 30). Contrapondo-se à estética, há a poética, que diz respeito a um gosto pessoal, de caráter programático e operativo (Napoli, 2008, p. 16-17). De acordo com Meyer (1956, p. 42), “estética” corresponde a “estilo”, que está inserido no universo do discurso, visando à comunicação artística.

transmitido ao longo do tempo, para o qual utilizei publicações de Bittar (2012), Santos (2011) e Harnoncourt (1990). Para essa proposta interpretativa, foi utilizada uma narração que mescla a análise estrutural e a construção cenográfica com minhas próprias compreensões, e é nesse momento que são expostos os pontos em que, na opinião da autora, as obras estão abertas para criação do intérprete. Esse relato pretende assemelhar-se ao modo como uma/um instrumentista costuma proceder ao longo do seu estudo/pesquisa artística, a fim de construir uma *performance* musical. Para esta última seção, foram relevantes: Santos (2019), Maconie (2009), Marckzak (2009) e Pires (2015).

Para tornar a leitura e o estudo deste trabalho mais acessíveis não só para o intérprete clarinetista, ao longo do texto, farei referência às alturas conforme elas estão escritas na partitura. Vale ressaltar que, no caso do clarinete em si bemol – instrumento para o qual as peças foram compostas – essas notas soam uma segunda maior abaixo. As notas serão apresentadas entre aspas, utilizando nomenclatura comum em língua portuguesa (dó, ré, mi, fá sol, lá, si), e serão acrescidas com “b” para bemol e “♯” para sustenido (ex.: “solb” – sol bemol; “do♯” - dó sustenido). Quando necessário, adicionarei um algarismo para indicar a altura exata (ex.: “sol5”), tendo como referência o dó central = “dó3”.

1. ESTADO DA ARTE

Com o intuito de dialogar com os colegas instrumentistas que se debruçaram sobre as composições que são objeto deste trabalho e também com aqueles que possuem um interesse especial nesse repertório, apresentaremos, neste capítulo, um levantamento de pesquisas encontradas acerca do tema, tanto para ampliação dos conhecimentos, quanto para a certificação de que o estudo trará uma perspectiva inovadora em termos de abordagem.

Heath (2005), em *The Synthesis of Music and Dance: Performance Strategies for Selected Choreographic Music Works by Karlheinz Stockhausen* (A associação entre música e dança: Estratégias de *performance* para trabalhos coreográficos de Karlheinz Stockhausen), aborda as obras *DER KLEINE HARLEKIN* e *IN FREUNDSCHAFT*, ambas para clarinete solo. No trabalho, a autora refere-se às obras como “música coreográfica” e relata seu próprio processo de aprendizado das composições, que, inevitavelmente, envolveu um intenso trabalho de conscientização corporal. Além de frequentar o *Stockhausen Konzerte -und -Kurse Kürten*⁷, em 2002 e 2004, a autora contou com mentoria profissional de dança, de maneira que a parte mais significativa do seu trabalho foi direcionada ao aspecto do condicionamento físico para *performance* das obras. Heath (2005) traça uma linha do desenvolvimento dessa prática ao longo da história da música ocidental e comenta que as composições disponíveis estão sempre associadas a um material musical de alto nível. Após elencar os diversos benefícios advindos da sua prática corporal, feita ao longo do seu percurso, a autora conclui que seria interessante que estudantes de todos os níveis tivessem acesso a uma experiência similar, citando a importância de mais obras com propostas análogas serem compostas para esse público. A conclusão da autora vem ao encontro de um tema muito atual. As técnicas expandidas, por exemplo, embora muito recorrentes na literatura contemporânea, são praticamente inexistentes nos anos iniciais de prática dos instrumentistas. Como resultado, os alunos só têm contato com as referidas técnicas à medida que avançam no repertório, sendo que elas acabam sempre associadas a interpretações de alto nível de dificuldade. Portanto, para além de desejar que composições contemporâneas não estejam sempre relacionadas com alto nível de *performance*, é necessário comentar a responsabilidade e o papel dos educadores, seja na produção de material didático, seja na construção de planos de estudos que dialoguem com as linguagens e técnicas atuais.

⁷ Curso de interpretação e composição idealizado por Stockhausen que, desde 1988, é realizado bienalmente no vilarejo de Kürten, na Alemanha.

Marczak (2009), em **Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's Harlekin for clarinet** (Elementos teatrais e suas relações com a música em *Harlekin*, de Stockhausen, para clarinete), primeiramente descreve todo o processo de construção e transformação do Arlequim na *Commedia Dell'arte*. Depois disso, a autora então argumenta que a composição *HARLEKIN* sugere uma inspiração nesse personagem já fixado no imaginário popular e que, apesar de o compositor considerar a movimentação um elemento-chave do seu conceito estético, o aspecto teatral relacionado com os gestos produz uma série de questionamentos para o intérprete:

Stockhausen foi muito cuidadoso ao especificar os gestos, mas o ponto aqui é que a descrição mais precisa não é suficiente para criar um papel teatral, assim como as notas por si só, não constituem uma peça musical. Por fim, um problema se inicia quando as especificações da notação comprometem a liberdade necessária para a criação do personagem em um senso teatral: mais especificamente, fortes restrições relacionadas ao tempo em várias seções podem limitar a tentativa do performer de desenhar a camada teatral de acordo com sua intuição. (Marczak, 2009, p. 80, tradução nossa)⁸

Em determinado momento do texto, a autora resgata uma citação de Igor Stravinsky, na qual ele afirma: “Eu tenho dito muitas vezes que minha música é para ser ‘lida’, para ser ‘executada’, mas não para ser ‘interpretada’” (Marczack, 2009, p. 102), e relaciona-a à sua própria compreensão de como deveria ser uma interpretação adequada de *Harlekin*. Embora seja compreensível a série de fatos que levaram a autora a essa conclusão, sinto-me impelida a citar um trecho no qual Stockhausen comenta a dificuldade de colocar no papel as curvas interpretativas:

Cada um dos meus sinais, cada uma das minhas cifras subentende o desenvolvimento da tecnologia numa transparência de intentos devida à objetividade absoluta da minha escrita. Por outro lado, é praticamente impossível pôr por escrito como fazer dissolver o volume do altifalante no breve arco de duração de um som ou indicar como se obtém uma determinada curva sonora irrepetível por quem quer que seja, enquanto a mim ocorre num jacto. (Stockhausen, apud Tannenbaum, 1985, p. 34)

Depois, o compositor comenta sobre o resultado de uma experiência: ouvir o seu *Elektronische Studie II* sendo executado por sintetizador no estúdio de música eletrônica da Universidade de Estocolmo:

⁸ Texto original: Stockhausen was very careful in specifying gesture, but what is here the point is that even the most precisely described gestures do not create a theatrical whole, just as individual notes do not create a musical piece. Finally, a problem can arise when musical specifications compromise the freedom necessary for the creation of character in a theatrical sense: in particular, strong restrictions concerning the tempi of various sections can limit the performer's attempts to shape the theatrical layer according to her intuition. (Marczak, 2009, p. 80).

Pois bem, o resultado? Uma lástima. Que é da qualidade específica dos microtempos? Que é dos cambiantes? Que é dos movimentos anímicos? Ausências injustificadas, dado que a partitura estava completa de todas as indicações rítmicas e dinâmicas precisas sobre a duração, o volume, os humores do timbre. E nada. Por quê? Porque confiaram ao computador as curvas dinâmicas do som que eu próprio tinha regulado com os computadores manuais. Daqui aquela elasticidade (Stockhausen apud Tannenbaum, 1985, p. 34)

Parece então que Stockhausen entendia a *performance* como prática criativa e que, ao ser extremamente criterioso com a escrita, o compositor estava tentando apenas “conservar” o máximo de si em suas composições.

Ninguém faz ideia de como levo a peito as interpretações. Não pretendo afirmar-me como detentor absoluto dos segredos da minha música, nem me considero intérprete de direito. Mas indiquei por meio de minhas interpretações a meta qualitativa a atingir na trilha do exemplo por mim deixado. (Stockhausen apud Tannenbaum, 1985, p. 38)

Marczack (2009) conclui que a fusão entre música e teatro, ao mesmo tempo que confere à composição um atrativo singular, tanto para os intérpretes quanto para o público, torna-se um desafio extra para o executante, onde ela destaca a linha tênue entre manter-se fiel às exigências do compositor e colocar sua própria personalidade na interpretação. Para a autora, o músico, após enriquecer sua concepção com elementos provenientes de suas pesquisas, deve confiar mesmo “na observação do comportamento humano e [na] exploração sincera da emoção pessoal” (Marczack, 2009, p. 103)⁹.

Em seu artigo, “**HARLEKIN**” una nueva noción de intérprete musical (*HARLEKIN*, uma nova noção de intérprete musical), Gonzales (2010) relata sua experiência com a composição *Harlekin*, bem como o trabalho realizado sob orientação de Suzanne Stephens durante o ano de 2004, em Kürten. Gonzales (2010) teve uma experiência muito parecida com a maioria dos intérpretes que decidem se aventurar pelas obras de Stockhausen. Ele se hospedou na Fundação em Kürten e, orientado por Suzanne Stephens, trabalhou exaustivamente todos os detalhes da partitura. Além do intenso trabalho com Stephens, Gonzales (2010) recebeu instruções do próprio compositor por ocasião do ensaio geral para uma *performance* de *Harlekin*, em 2014, nos cursos de Kürten, quando sua interpretação foi

⁹ Texto original: Observation of human behavior, and a sincere exploration of personal emotion (Marczack, 2009, p. 103)

premiada com a segunda colocação no *Stockhausen-Preis*.¹⁰ Acerca da preciosa oportunidade de receber instruções do próprio compositor da obra, na véspera de sua performance, Gonzales (2010) relata que, mesmo depois de todo seu trabalho minucioso ao longo de semanas, Stockhausen foi cirúrgico ao apontar divergências nos metrônimos executados por ele. Para além de detalhes da partitura, o compositor ainda fez questão de ressaltar a importância de uma melhor distinção entre os humores do Arlequim ao longo da obra:

A capacidade de Stockhausen de indicar exatamente o que a obra necessita do intérprete é extraordinária. Apesar de ter trabalhado minuciosamente com o metrônomo em cada parte de "Harlekin", o compositor me fez notar claramente (com sua habitual "veemência") as diferenças entre as indicações metronômicas estabelecidas na partitura e o que eu havia executado (colcheia=180 em vez de colcheia=170, colcheia=120 em vez de colcheia=130, etc.). Esse parâmetro, como expliquei anteriormente, não é algo "caprichoso", mas faz parte essencial da estrutura da obra. Além disso, adentrando no espírito da obra, Stockhausen apontou a necessidade de uma maior versatilidade em cada um dos personagens. Ou seja, o arlequim é um espírito permanentemente mutante, animado; ora é um enamorado, ora um bufão etc. Essa vivacidade deveria ser claramente manifestada ao longo da obra (Gonzales, 2015, p. 14)¹¹

Também comum a outros intérpretes foi a trajetória escolhida pelo autor, tendo ele primeiramente interpretado *Der kleine Harlekin*, antes de iniciar os estudos de *Harlekin*. A opção é lógica, considerando que *Der kleine Harlekin* tem um quinto da duração da outra obra, mas características similares; entretanto, essa escolha pode ser questionada mediante outras estratégias de abordagem, conforme veremos adiante.

Abad (2015), em **Influencias de la práctica coreográfica y gestural de la commedia dell'arte en la interpretación musical de DER KLEINE HARLEKIN y sus efectos en la memorización de la partitura** (Influências da prática coreográfica e do gestual da *commedia dell'arte* na interpretação de *DER KLEINE HARLEKIN* e seus efeitos na memorização da

¹⁰ Premiação concedida pela Fundação Stockhausen, após o concerto de encerramento dos cursos em Kürten, para as três melhores interpretações de obras de Stockhausen apresentadas nos concertos dos participantes.

¹¹ Texto original: La capacidad de Stockhausen de señalar exatamente lo que la obra necesita del intérprete es extraordinaria. A pesar de haber trabajado minuciosamente con metrónomo cada parte del Harlekin, el compositor me hizo notar claramente (con su acostumbrada “vehemencia”) las diferencias de las indicaciones metronómicas establecidas en la partitura con lo que había ejecutado (corchea=180 en lugar de corchea=170, corchea=120 en lugar de corchea=130, etc). Este parámetro, como explique anteriormente, no resulta algo “caprichoso”, sino que forma parte esencial de la estructura de la obra. Por otro lado, y penetrando en el espíritu de la obra, Stockhausen me señaló la necesidad de una mayor versatilidad en cada uno de los personajes. Es decir, el arlequín es un espíritu permanentemente cambiante, vivaz; ora es un enamorado, ora un bufón, etc. Esta vivacidad debía ser claramente manifestada en el transcurso de la obra (Gonzales, 2015, p. 14).

partitura), ao propor uma nova *performance* da obra, trouxe reflexões importantes acerca das liberdades tomadas pelos intérpretes em suas execuções.

Abad (2015) optou por realizar um trabalho cênico mais aprofundado, auxiliado por profissionais do teatro, depois de ter participado do *Stockhausen Konzerte und Kurse*, em Kürten, edição de 2010, onde ele recebeu orientações de Suzanne Stephens e do também clarinetista Michelle Marelli¹². O objetivo era aprimorar sua *performance* concentrando-se na construção da personagem, o Arlequim. Em seu texto (Abad, 2015), ele também descreveu o processo de desenvolvimento, que durou cerca de um ano. Por fim, a *performance* resultante do trabalho foi compartilhada em vídeo com colegas profissionais de diversas vertentes artísticas. A interpretação de Abad (2015) foi muito elogiada por praticamente todos, porém, o *feedback* da Suzanne Stephens foi o seguinte:

Sua *performance* tem praticamente o dobro da duração que desejada (15'31" ao invés de cerca de 9'). Os "excertos" estavam quase na duração correta. O motivo é que você tomou muitas liberdades com as pausas, com ou sem fermatas. A peça é interrompida quase 20 vezes, porque você está tentando fazer coisas que não foram desejadas pelo compositor, incluindo os sons vocais, gestos, movimentos com os pés e ruídos que não foram compostos, que não eram a intenção do compositor. Eles arruinaram a peça. Por favor, não me diga que o público adorou isso. Eles podem ter gostado, mas esse não é o ponto. (Stephens apud Abad, 2015, p. 345, tradução nossa)¹³

Num primeiro momento, essas palavras soam de fato demasiadamente duras, mas é importante considerar todo o contexto. Ao longo da mensagem, Stephens (apud Abad, 2015) reforça, por exemplo, que, dentro do conceito de composição por fórmula – que será destrinchado ao longo do trabalho – as pausas têm papel fundamental na construção de tensões, bem como cada movimentação gestual ali indicada tem suas resultantes acústicas. Portanto, além do método composicional, será importante esclarecer os parâmetros que delineiam o gênero Música Cênica – o qual será esmiuçado no capítulo 4 (quatro) desta

¹² Michele Marelli (1978) é um clarinetista e solista italiano. Aos 18 anos, ele conheceu Karlheinz Stockhausen, estabelecendo um profundo relacionamento artístico que durou mais de uma década, durante o qual, escolhido pelo próprio Stockhausen como solista de seu *ensemble*, Marelli tocou estreias mundiais sob sua instrução e orientação e gravou três CDs para a *Stockhausen Complete Edition*. O próprio Stockhausen conduziu Marelli a se dedicar ao *basset horn*.

¹³ Texto original: Your *performance* is almost twice the length it should be 15'31" instead of about 9'. The "excerpts" were almost the correct duration!. The reason is because you take far too many liberties with the pauses, with or without fermatas. The piece stops at least 20 times, because you are trying to do things which the composer never intended, including all of those vocal noises, gestures, and foot movements and noises that are not composed, they are not the intention of the composer. They ruin the piece. Please do not tell me that the audience loves it. They may, but that is not the point (Stephens apud Abad, 2015, p. 345).

pesquisa. Para ilustrar uma possível equivalência estética entre os elementos composicionais de estilos distintos, como comparação, Stephens (apud Abad, 2015) vale-se da seguinte analogia:

Você mudaria uma nota do Concerto de Mozart porque ela combina mais com a sua interpretação? Quando você altera durações e gestos compostos por Stockhausen em DKH é como se você mudasse as notas de uma composição tradicional. Stockhausen compôs tudo, incluindo tempos e gestos e você sabe que a fórmula depende das proporções temporais. (Stephens apud Abad, 2015, p. 346, tradução nossa)¹⁴

Na troca de mensagens disponibilizada por Abad (2015), Stephens cita ainda experimentos que foram realizados durante os cursos em Kürten, com o objetivo de esclarecer que os apontamentos feitos giravam em torno da fidelidade com a linguagem e não impiediam que o intérprete colocasse sua personalidade na interpretação:

Uma vez, de maneira experimental, eu organizei um concerto com 5 performances de DKH, uma depois da outra. Elas foram incrivelmente diferentes, individuais e inovadoras, cada uma com a sua personalidade, cada uma perfeita do seu jeito. Stockhausen inclusive compareceu, tendo ficado impressionado e satisfeito (Abad, 2015, p. 347, tradução nossa)¹⁵

A opinião de Stephens (apud Abad, 2015) vai ao encontro da elaborada pelo compositor, quando ele diz que o que interessa é conseguir ser o mais criativo possível, a cada vez que se toca qualquer coisa. Neste ponto, portanto, ficou evidente que, para eles, seria possível explorar liberdades interpretativas e ainda se estar de acordo com o discurso musical proposto. Mas, afinal, onde mora essa liberdade citada por Suzanne Stephens (apud Abad, 2015):

Eu auxiliei mais de 50 clarinetistas com *Harlekin* e *Der kleine Harlekin* desde os anos 80. Com muita frequência, eles aparecem com belas coreografias, mas com erros de performance, porque a coreografia se descola da música, especialmente dos ritmos e dos silêncios (Stephens apud Abad, 2015, p. 347, tradução nossa)¹⁶

¹⁴ Texto original: Would you change a note of the Mozart Concerto because it fits better with your interpretation? By changing the timings and the gestures as composed by Stockhausen of DKH it is like changing notes of a conventional composition. Stockhausen composed everything, including the timings and gestures, and as you know the form depends on the temporal proportions (Abad, apud Stephens. 2015, p. 346).

¹⁵ Texto original: I once made an experiment and organized a concert of 5 DKH performances, one after another. They were incredibly different, individual and innovative, each a personality, each perfect in every way. Stockhausen attended and was amazed and pleased (Stephens, apud Abad, 2015, p. 347).

¹⁶ Texto original: I have helped over 50 clarinetists with both *Harlekin* and *Der kleine Harlekin* since the 80's. Every now and then someone would come with a beautifully choreographed, but wrong

Entende-se que, para Stephens (apud Abad, 2015), “a coreografia se descola da Música” no momento em que informações contidas na partitura são executadas sem muita precisão, já que, nessa obra, até mesmo as pausas foram previstas e fazem parte do discurso musical.

Silva (2015), em sua dissertação de Mestrado, **HARLEKIN de Karlheinz Stockhausen**, direcionou seus estudos às exigências técnicas para possibilitar uma interpretação de *Harlekin*. Segundo a autora, o nível de dificuldade da obra é elevado, principalmente, devido às técnicas expandidas utilizadas pelo compositor, dentre os quais ela cita: *Flatterzung*, *glissando* ritmado, multifônicos e respiração circular. A autora, portanto, defende a necessidade de uma preparação específica, direcionada a essas técnicas, a fim de facilitar o contato com a obra. Nesse sentido, é importante lembrar que o Stockhausen sempre considerou fundamental o trabalho próximo dos instrumentistas, para que ele pudesse escrever de maneira clara e possível, fato confirmado pela própria Stephens (apud Abad, 2015), que disse nunca ter se deparado com uma escrita não idiomática ao instrumento (Stephens *apud* Pires, 2015, p. 14).

Botelho (2016), em **Competências extra-musicais solicitadas na obra para clarinete solo DER KLEINE HARLEKIN de K. Stockhausen**, trata do desenvolvimento da consciência corporal para a execução da obra. Ao apresentar o personagem Arlequim como protagonista da *Commedia dell'Arte*, a autora discorre sobre as transformações sofridas pelo personagem ao longo do tempo inclusive, nos aspectos que concernem ao figurino. Nessa linha de abordagem, também apresenta questões acerca do uso de máscara durante a *performance*. Mesmo reconhecendo que o uso do adereço pode acrescentar dificuldades para o *performer*, seja em virtude de técnicas de respiração, seja para conciliar a postura corporal com a persona caracterizada, a autora argumenta, em seu trabalho (Botelho, 2016), que a máscara representa um elemento fulcral da *Commedia dell'arte*, e que, portanto, poderia ajudar os intérpretes a clarificarem essa mesma personagem perante o público. Em se tratando de *Der kleine Harlekin*, obra em que a personagem demonstra, no macro, uma única personalidade, dançante e ativa, seria possível conceber uma máscara que representasse esse mesmo humor durante toda a obra, porém, quando falamos de *Harlekin*, composição na qual a personagem expressa uma multiplicidade de traços emocionais ao longo da obra, seria mais difícil existir uma única máscara capaz de exprimir os humores distintos. Sobre esse

performance, because the choreography usually pulled the music apart, especially the rhythms and rests (Stephens, apud Abad 2015, p. 347).

elemento, gostaria ainda de contribuir com a seguinte citação de Suzanne Stephens (apud Abad, 2015):

Stockhausen e eu chegamos a considerar o uso de uma máscara para tocar *Harlekin*, mas decidimos por não usar pelas seguintes razões: As máscaras raramente são utilizadas por atores, porque ela limita bastante a expressividade com o corpo. Como clarinetistas, estamos ainda mais limitados pelo fato de nossas mãos estarem ocupadas com o instrumento, e o instrumento em nossas bocas, o que deixa apenas as outras partes do corpo disponíveis para as expressões. Mas mesmo com o instrumento na boca, o rosto, especialmente os olhos, podem dizer tudo. Então por favor, considere não usar a máscara (Stephens apud Abad, 2015, 2015, p. 349, tradução nossa)¹⁷

Santos (2019), em **HARLEKIN de K. Stockhausen: Uma proposta inovadora de transversalidade nas artes**, com o intuito de construir sua própria interpretação de *Harlekin*, observou relevantes transformações ocorridas nas *performances*, uma vez que a partitura da peça apresenta um vasto número de indicações textuais, que, além de um resultado acústico, acompanham as transformações da personagem ao longo da composição. Como subsídio para suas reflexões, a autora realizou um levantamento de um determinado número de clarinetistas que já interpretaram *Harlekin* e analisou as gravações disponibilizadas por eles. Para essa averiguação, Santos (2019) traduziu algumas indicações da partitura para a língua portuguesa e elaborou tabelas nas quais são realçados os momentos da obra com determinados direcionamentos interpretativos.

Embora essa metodologia discuta de uma maneira palpável as diferentes liberdades tomadas pelos intérpretes, questiono o critério utilizado na seleção das gravações analisadas, que poderiam influenciar a análise final. Por exemplo, é inviável se comparar o resultado de uma gravação ao vivo de uma primeira *performance* de um intérprete A, com um vídeo produzido para um DVD por um intérprete B. Um reproduz uma *performance* ao vivo (*in situ*), enquanto outro (*in vitro*) passa por edição, com manipulação de ângulos de câmeras e ajustes no áudio, resultando em materiais distintos e que afetam a recepção.¹⁸ De acordo com

¹⁷ Texto original: Stockhausen and I considered using a mask for Harlekin but then decided not to for the following reasons. The use of a mask is usually dared only by ultimate actors, because that limits their means of expression to the rest of their body. Since as clarinetists we are further limited by the fact that our hands have to be on the instrument, and our instrument in our mouth, that leaves only the rest of our body for expression. But even with the instrument in our mouth, the face, especially the eyes, can express everything. So please consider leaving out the mask. (Stephens apud Abad 2015, p. 347).

¹⁸ Como uma das intérpretes que fez parte do estudo, trago um relato sobre a minha *performance* que foi analisada no vídeo. O vídeo analisado foi de uma gravação, ao vivo, da minha primeira *performance* da obra, nesse contexto, pude notar alguns acidentes passíveis de uma *performance* ao vivo, sendo descritos como “opções interpretativas”. Ao mesmo tempo, outro vídeo analisado era de

Marano (2007), “a distinção entre *performance in situ* e *in vitro* é normalmente utilizada na etnomusicologia para se referir a uma *performance* gravada (*in situ*) ou em estúdio (*in vitro*). Um dos primeiros etnomusicólogos a utilizar o termo teria sido Diego Carpitella” (Marano, 2007, 149, apud Lopez-Cano & Opazo, 2014, p. 127, tradução nossa).¹⁹

Ao observar a importância do desenvolvimento de competências que extrapolam os estudos tradicionais do instrumento clarinete, Santos (2019) apresentou metodologias oriundas das práticas de atores e bailarinos, a fim de realçar pontos que podem ser desenvolvidos durante o aprendizado de *Harlekin*, um levantamento valioso, tanto para os clarinetistas, quanto para outros instrumentistas que desejam interpretar peças com demandas extramusicais. Assim, ela foi ao encontro da recomendação do próprio compositor, que dizia que todos os músicos deveriam aprender a dançar: “Os movimentos têm ligação direta com a aventura musical. [...] O corpo de quem é dotado de talento, além de toda técnica necessária para dançar, está em condições de musicalizar o gesto numa forma visual realmente válida” (Stockhausen, apud Tannenbaum, 1985, p. 72). Por fim, ao longo da análise da partitura, a autora relacionou os movimentos solicitados pelo compositor com as frases musicais executadas, apresentando um sentido de complementação musical aos gestos, contribuindo, assim, para uma *performance* mais integrada possível.

Em **O corpo que atua, toca e dança em *Der kleine Harlekin* de Stockhausen**: uma autoetnografia performática do processo de criação artística, Santos (2022) compartilhou seu processo de aprendizado de *Der kleine Harlekin* por meio de um relato autoetnográfico constituído a partir da perspectiva do corpo. Ao longo do texto, Santos (2022) narrou todas as etapas do seu processo de assimilação da obra, desde o momento em que se deslumbrou pela possibilidade de interpretar uma peça tão irreverente até a realização de sua primeira *performance*. O clarinetista teve algumas dificuldades ampliadas e intensificadas pela pandemia da Covid-19, tanto pelo fato de ter que estudar uma peça com aspectos espaciais em um quarto pequeno, quanto pelo fato de quase a totalidade das orientações que ele recebeu terem sido realizadas no formato *on-line*. Essa questão vem de encontro à problematização desta pesquisa, já que, em um contexto em que o contato pessoal é impossibilitado, torna-se

um colega que já estava trabalhando na obra há anos. Certamente nos dedicamos para conseguir a melhor constância possível em nossas *performances*, mas é inquestionável a diferença de um vídeo feito com finalidade de registro e outro de um concerto ao vivo, neste sentido, comento essa percepção acerca do estudo da colega.

¹⁹ Texto original: La distinción entre *performance in situ* e *in vitro* suele ser empleada en etnomusicología para referirse a una *performance* grabada en el campo (*in situ*) o en estudio (*in vitro*). Uno de los primeros etnomusicólogos en utilizar el término *in vitro* habría sido Diego Carpitella (Marano 2007, 149, apud Lopez-Cano & Opazo, 2014, p. 127).

fundamental a existência de um material que possa ter uma eficiência comparável à da oralidade na transmissão de conhecimento artístico.

Ao mergulhar na intricada teia de pesquisas que permeiam as composições de Stockhausen, é perceptível que, ao longo do tempo, as reflexões têm se concentrado cada vez mais nas possibilidades e liberdades interpretativas disponíveis ao intérprete para estruturar sua *performance*, indo além de uma visão circunscrita ao corpo ou à técnica do clarinetista. À medida que questões mais subjetivas são discutidas, entra em cena a responsabilização dos atores envolvidos na concepção da *performance* como um todo, incluindo o questionamento do papel do intérprete nesse contexto. Assim, esse corpo de pesquisa não apenas desvela as complexidades técnicas e interpretativas das composições de Stockhausen, mas também instiga uma reflexão mais ampla sobre a interação dinâmica entre compositor, partitura e intérprete no cenário da música contemporânea. Com o objetivo de criar um produto artístico coerente, tanto com o discurso musical e cênico de Stockhausen, quanto com minha própria identidade como *performer*, pretendo compreender os aspectos que caracterizam a música de Stockhausen e justificam as opções interpretativas de Suzanne Stephens, para, enfim, apresentar como eu me relaciono com todas essas informações e propor uma interpretação que seja criativa e original.

2. O COMPOSITOR

É indiscutível que Karlheinz Stockhausen foi uma figura marcante da música do séc. XX, mas é fundamental ressaltar como o cenário pós-guerra vivido na Europa foi determinante para o seu desenvolvimento profissional. Foi exatamente num contexto de rejeição a tudo que viera anteriormente, que o compositor encontrou um campo fértil e, consequentemente, apoio financeiro para as explorações e experiências que o tornaram um dos principais nomes da música eletroacústica da época. Em 1978, ao trazer a sua experiência em estúdio para as composições acústicas, Stockhausen já sugeria que a prática da obra poderia inspirar um novo tipo de intérprete no futuro:

Enquanto HARLEKIN unifica uma ampla gama de sete personagens predominantes dentro de si, DER KLEINE HARLEKIN é um músico malicioso de dança exuberante e um artista performático, que poderia inspirar um tipo mais versátil de músico para o futuro. (Stockhausen, 1978, I, tradução nossa)²⁰

No entanto, a fim de colocar em prática as diversas experiências que ainda estavam apenas no domínio das ideias do compositor, foi necessário encontrar músicos dispostos a se aventurarem por esse universo desconhecido. Para alcançar isso, ele deu início a um importante trabalho de colaboração com instrumentistas, foi quando, por exemplo, se concretizou a parceria com a clarinetista Suzanne Stephens, da qual também iremos tratar neste capítulo.

2.1. Da infância até o enveredamento pela composição

Karlheinz Stockhausen nasceu em 22 de agosto de 1928, no vilarejo de Mödrath, próximo à cidade de Colônia, na Alemanha. O sobrenome é uma herança da família paterna, formada, em sua grande maioria, por camponeses. Seu pai, Simon Stockhausen, foi um dos primeiros membros a estudar, formando-se professor. Sua mãe, Gertrud Stupp, sucessora de uma próspera família de fazendeiros, tocava piano, de quem o filho mais velho herdou o gosto pela música. Ele não teve idade suficiente para analisar a técnica da mãe, mas ouviu dos tios

²⁰ Texto original: "Whereas HARLEQUIN unifies a broad range of seven predominant characters within himself, THE LITTLE HARLEQUIN is a roguish, exuberant dance musician and a bubbly performing artist, who could inspire a *more versatile* kind of musician for the future." (Stockhausen, 1978, I).

que ela era muito talentosa e que recebera privilégios que não eram concedidos a ninguém daquela família até então. Além de ganhar um piano, Gertrud era dispensada do trabalho no campo para estudar em casa (Maconie, 2009, p. 34).

O casal teve três filhos, com nascimentos bem próximos. Como um bom educador daquela época, seu pai também recebeu aulas de música. Ele tocava violino e dominava razoavelmente o piano. Além do despretensioso interesse pela música, Stockhausen, desde muito jovem, participava, com sua irmã, das atividades teatrais organizadas por seu pai para as festividades locais, e um relato pouco usual do compositor sobre o início de sua carreira artística chama a atenção (Assis, 2011):

Minha vida no teatro começou quando, aos 3 anos de idade, tirei do meu bolso um sapo vivo e levantei-o diante das pessoas que gritaram “Eca!”. Em seguida eu o acertei firmemente contra o chão com meu martelo de madeira, de uma só vez, amassei-o com meu pé, abri minha boca e tirei minha língua para fora, na qual havia uma minhoca de jardim viva. Todos gritaram: “Ugh!” - e meu pai me deu dez *Pfenning* por isso. (Kurtz apud Assis, 2011, p. 36-37)

O ano de 1932 marcou, de maneira trágica, a sua infância. Após sucessivas crises depressivas, sua mãe teve um colapso nervoso e foi internada em um hospital psiquiátrico. Stockhausen conta que a vida do pai, que já era difícil, transformou-se numa luta perpétua. Seu irmão mais novo faleceu logo após a separação da mãe. Como o Sr. Simon era um jovem professor, ele costumava permanecer por períodos extremamente curtos em cada unidade escolar, sendo frequentemente encaminhado para outras regiões. Por esse motivo, eles mudaram de casa quatro vezes até Stockhausen completar cinco anos, quando foram para Altenberg, onde permaneceram até que seu pai se alistou e foi para a guerra. Com a tomada de poder pelo Partido Nacional-Socialista, foi questão de tempo até a execução de sua mãe. Durante a guerra, havia uma lei que determinava que os pacientes psiquiátricos eram inúteis e que sua comida se fazia necessária para outras pessoas, justificando, assim, a interrupção de suas vidas. Seu pai se casou novamente, em 1938, a contragosto de Stockhausen. Segundo o compositor, seu pai só se casou para ter alguém na casa para cuidar dos dois filhos e das tarefas domésticas (Maconie, 2009, p. 35).

Em 1942, Stockhausen ingressou na academia nacional para formação de professores, com sistema de educação militar. Os alunos eram submetidos a um treinamento bastante duro e havia diversas atividades com “colorido ideológico” (Stockhausen apud Maconie 2009, p. 36). Com uma árdua rotina, eles tinham apenas duas horas livres durante a semana para ir à cidade. Além de uma intensa prática esportiva, nessa escola, havia três grupos musicais, de

excelente nível artístico, sendo uma banda de Jazz, uma orquestra sinfônica e uma orquestra de salão, e, durante esse período, Stockhausen teve a oportunidade de conhecer e tocar vários instrumentos. Mesmo se entendendo como uma pessoa extremamente organizada, sem muitas dificuldades para se adaptar a essa rotina, o compositor assumiu: “é impossível dizer o quanto esse período me influenciou” (Stockhausen apud Maconie, 2009, p. 36). No ano de 1944, Stockhausen foi convocado, junto a alguns colegas de classe, para servir na guerra e, por sete meses, atuou em um hospital para feridos que retornavam do *front* de batalha. Foi uma experiência forte, mas também um momento de aprendizado político, pois, enquanto cuidava dos feridos que estavam em ambos os lados, o compositor pôde compreender melhor as ideologias utilizadas para “inflamar e cegar as pessoas” (Stockhausen apud Maconie, 2009, p. 37). Com uma excelente aptidão para línguas, ele já dominava o inglês, sendo um dos poucos com os quais os soldados conseguiam se comunicar. Durante esse período, ele permaneceu próximo da música. Havia um piano antigo no hospital e ele tocava, nos mais diversos estilos, por horas, ajudando a aliviar suas dores físicas e emocionais, e também as dos soldados (Maconie, 2009, p. 37).

Por fim, ele perdeu os dois pais para a guerra. Aos 17 (dezessete) anos, ele estava órfão e, com o fim da guerra, foi trabalhar em uma pequena fazenda para ajudar sua irmã e sua madrasta. As dificuldades financeiras eram grandes, e, nesse período, ele contou com a ajuda de seu antigo professor de piano. Inicialmente, ele realizava pequenos trabalhos de correpetição e, posteriormente, chegou até a atuar como diretor musical de opereta. Após concluir seus estudos, decidiu mudar-se para Colônia, com o objetivo de estudar na *Hochschule für Musik Köln*²¹ (Assis, 2011, p. 73).

Apenas em 1948, ingressou no curso de educação musical, com formação complementar em Filosofia. Aluno destacado nas aulas de retórica, Stockhausen chegou, inclusive, a traçar planos para uma provável carreira de escritor. Diferentemente de outros compositores contemporâneos a ele, como Schoenberg, Boulez ou Ligeti, Stockhausen não foi um grande teórico da música. Sua extensa produção bibliográfica se ocupou em estabelecer balanços críticos e estéticos em sua época. “Os textos [de Stockhausen] pontuam sempre seu próprio fazer, elegendo sua própria obra como foco principal” (Maconie, 2009, p. 14). Apenas em seu último ano do curso, seu professor de teoria, Hermann Schroeder, observando seu talento, recomendou-o a ingressar na classe de composição do Prof. Frank Martin, que acabara de chegar à escola.

²¹ Escola Superior de Música de Colônia, na Alemanha, também conhecida como *Musikhochschule Köln*. Atualmente, o nome oficial da instituição é *Hochschule für Musik und Tanz Köln*.

Nesse período, a *Hochschule für Musik Köln* vinha de uma histórica postura conservadora, que se opunha a tudo que parecia novo. Foi apenas a partir da publicação da *Filosofia da Nova Música*, de Theodor W. Adorno (1949), que a música dodecafônica começou a se tornar recorrente nas conversas entre os jovens estudantes da época. Stockhausen ainda relatou a dificuldade de acesso a partituras e a falta de interesse dos docentes da escola por elas. O compositor declarou que os alunos eram incumbidos de escrever peças ao estilo de Bach e Beethoven, mas que ele, por sua conta, fazia questão de realizar exercícios similares com obras aos estilos de Schoenberg e Hindemith, peças, porém, que ele não chegou a considerar como composições próprias (Assis, 2011, p. 80-81).

Por ocasião do fim da Segunda Guerra Mundial, a sociedade europeia estava sedenta por renovação, o que também seria uma maneira de romper definitivamente com tudo que representara o fascismo e, consequentemente, de reafirmar seu próprio declínio. Diante do esgotamento do processo tonal, aliado à necessidade de ser contrária à época precedente, a música do séc. XX protagonizou uma transformação importante no que se refere ao entendimento do que seja a linguagem musical, abrindo espaço para uma nova concepção de som, sendo este, agora, também compreendido como fenômeno. Como principais personagens dessas transformações, estavam nomes como Luciano Berio, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, entre outros, os quais trabalharam no desenvolvimento da música serial (Assis, 2011, p. 20). Em 1951, ano em que Stockhausen se submeteria aos exames finais na *Hochschule für Musik Köln*, Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppler e Robert Beyer, com a ajuda de alguns colegas engenheiros, fundaram o *Studio für Elektronische Musik*, da rádio alemã NWDR. Enquanto diretor da recém-criada instituição, Herbert estabeleceu as seguintes diretrizes para o estúdio:

- a. O financiamento acadêmico do trabalho composicional
- b. A rejeição a qualquer tipo de interpretação metafórica ou sinestésica da música eletrônica
- c. A preparação e o fomento de jovens compositores.

(Diesterhöft apud Assis, 2011, p. 275)

De alguma maneira, o compositor se beneficiou do momento. Exatamente nessa época, Stockhausen procurou Herbert Eimert, então crítico musical da *Kölnicher Rundschau* (Revista de Colônia), para convidá-lo para a apresentação da peça Pantomima, com a esperança de que ele escrevesse alguma nota na referida revista. Durante o encontro, Eimert ficou impressionado com as suas opiniões sobre os rumos da música nova e o convidou para

apresentar seu trabalho de monografia – uma análise da referida sonata de Béla Bartók – dentro dos programas musicais transmitidos pela NWDR (Assis, 2011, p. 80-81).

A obra instrumental de K. Stockhausen, consequentemente, recebeu fortes influências da experiência que se iniciou a partir desse contato com Eimert. É o caso das duas peças objetos de estudo deste trabalho: *HARLEKIN* e *DER KLEINE HARLEKIN*. Ambas realizam a espacialização sonora através da movimentação cênica, minuciosamente detalhada na partitura pelo compositor. Embora as referidas composições sejam de cerca de 20 (vinte) anos mais tarde, já no início do seu trabalho em estúdio, Stockhausen vislumbrava essa ideia:

Discuti intensamente com meus técnicos de estúdio por volta de 1953 se seria inteligente colocar os músicos em cadeiras e girá-los ao redor, por exemplo, e muitos disseram que eles poderiam se opor. Se fôssemos pássaros, então naturalmente não argumentaríamos dessa forma, mas somos desajeitados e preferiríamos nos sentar em um lugar – e fato, a maioria da audiência não pode nem ficar em pé, quanto mais se mover durante um concerto, assim, nossa perspectiva de espaço musical é terminantemente congelada. E isso levou a uma música na qual o movimento e a direção do som no espaço não tem função. Mas, no momento em que temos os meios para mover o som com qualquer velocidade determinada em um dado auditório, ou mesmo em um determinado espaço ao ar livre, não há mais razão para uma perspectiva espacial fixa na música. (Stockausen apud Maconie, 2009, p. 87)

Ainda em 1951, Stockhausen participou, pela primeira vez, dos Cursos de verão para a Música Nova, em Darmstadt. Fundado em 1946, por Wolfgang Steinecke, secretário de cultura do município, o evento era uma iniciativa da qual seu fundador esperava que emergisse uma espécie de Bauhaus²² da Música (Assis, 2011, p. 80). Naquele ano, nomes como Hans Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann e Bruno Maderna estavam entre os participantes, todos motivados pelo curso de composição que seria ministrado por Arnold Schoenberg.

Infelizmente, ele veio a falecer na véspera do evento e foi substituído por Theodor Adorno. Foi quando Stockhausen conheceu o belga Goeyvaerts, com quem ele compartilhou uma forte vontade de trazer as convicções religiosas para suas composições. Juntos, eles encontraram, no elemento senoidal, uma perfeita simetria com o Deus cristão e essa perspectiva assumiu um papel importantíssimo na produção de K. Stockhausen (Assis, 2011, p. 94-95).

²² A Escola Bauhaus foi uma instituição fundada em 1919, que participou ativamente das principais transformações no campo das artes na Alemanha.



Figura 1 – Stockhausen e Goeyvaerts em Darmstadt
 (Fonte: Musicainformatica.org)²³

A primeira participação de Stockhausen em Darmstadt possibilitou que ele tivesse contato com toda uma nova geração de compositores que trilhavam caminhos similares em direção à música serial e, assim, começaram a surgir as primeiras encomendas. Para o compositor, o trabalho colaborativo com os instrumentistas tornou-se inevitável, e foi assim que ele conheceu Suzanne Stephens, que viria a se tornar, também, sua companheira e para quem dedicou todas as suas composições para clarinete.

2.2. Parceira de vida e música

A clarinetista Suzanne Stephens foi companheira de vida de Stockhausen e a primeira intérprete de várias de suas obras. Em 2007, após a morte do compositor, tornou-se gestora da Fundação Stockhausen, ao lado da flautista Kathinka Pasveer, ficando responsável pela propriedade, o arquivo, o Instituto e a Editora. Elas também seguem organizando o

²³ Disponível em: <http://www.musicainformatica.org/resources/photostory-2-luigi-nono.php>. Acesso em 31 Mar 2024.

Stockhausen Konzerte - und Kurse Kürten (Cursos e Concertos Stockhausen), que acontece a cada dois anos, na Alemanha.

Stephens nasceu na cidade de Waterloo, Iowa. Ela começou a aprender clarinete aos nove anos de idade, mas conta que a escolha pelo instrumento foi muito mais motivada pela imagem do que pelo som; em uma loja de penhor, ela adquiriu seu primeiro clarinete, de plástico, depois de ter ficado encantada pelo brilho das chaves e dos acabamentos. Ela estudou clarinete em Fairfax, Virginia, Washington D. C., Paris, Illinois e em Hanover, onde completou seus estudos com o Mestrado e o *Concert Exam*²⁴. Em 1972, ela recebeu o Prêmio *Crane Music* em Darmstadt e a segunda colocação no Concurso de clarinete de Genebra.

Durante seus estudos na Alemanha, ela fez parte de um grupo de alunos que se envolveu bastante com música contemporânea; foi quando conheceu Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Ela assumiu não ter se encantado pela sonoridade dessa nova música, porém, para ela, “a música de Stockhausen tinha tudo que Mozart e Bach tinham” (Reiner, 2015, p. 3), referindo-se à beleza e à perfeição do som. Stephens, então, interrompeu os planos para o doutorado nos EUA, com a finalidade de trabalhar na Alemanha, quando assumiu a vaga de primeira clarinetista da Orquestra da Radio de Stuttgart, em 1973, permanecendo por dois anos.

Quando ocorreu a fusão da orquestra da rádio com a orquestra sinfônica, foi-lhe oferecida a posição de segundo clarinete, mas ela decidiu recusar, para se dedicar inteiramente ao trabalho com Stockhausen, em Kürten (Pires, 2015, p.13). Por ocasião de uma entrevista realizada em 2015, eu lhe perguntei se o fato de deixar a orquestra estaria relacionado com o trabalho com música contemporânea e a disparidade da prática do repertório tradicional com as técnicas expandidas. Ela respondeu que “não foi tecnicamente difícil continuar fazendo as duas coisas, eu simplesmente não estava mais interessada em tocar em orquestra. Uma das razões para isso é que eu acho que não era suficientemente desafiador, então eu estava ficando muito preguiçosa.” (Stephens apud Pires, 2015, p. 13, tradução nossa).²⁵

²⁴ O *Concert Exam* é a mais alta qualificação de pós-graduação que pode ser concedida a cantores ou instrumentistas por universidades da Alemanha. Os candidatos podem se candidatar após obterem um mestrado ou similar, com excelente nota final da especialidade.

²⁵ Texto original: Aber eigentlich wäre es technisch kein Problem gewesen, beides gleichzeitig zu machen, es war nur so, dass ich nicht mehr an dem Orchester-Spiel interessiert war. Einer der Gründe war, dass ich keine Herausforderung mehr spürte und faul wurde (Stephens, apud Pires, 2015, p. 13).



Figura 2 – Suzanne Stephens e Stockhausen em 1985
(Foto: Clive Barda)²⁶

A primeira motivação para se mudar para Kürten veio da percepção de que o compositor precisava de uma companhia, de alguém que o ajudasse. Foi então, a partir de uma amizade, que nasceu a relação amorosa. A partir de 1974, Suzanne estreou as 46 (quarenta e seis) obras que ele compôs para ela, para clarinete e basset horn; entre elas, estão *HARLEKIN* e *DER KLEINE HARLEKIN*.

Nós havíamos acabado de nos conhecer, eu estava sentada e ele veio até mim perguntando: “Você já imaginou, dançar e tocar ao mesmo tempo?” e eu disse: “Por que não?” afinal eu não teria ousado dizer a Karlheinz Stockhausen “Não, isto é impossível!” (Stephens apud Reiner, 2015, p. 1, tradução nossa)²⁷

Foi durante o início dessa parceria que Stockhausen escreveu *Harlekin*. Em março de 1975, Suzanne Stephens recebeu a primeira seção da obra, *Der Traumbote* (O mensageiro dos sonhos). Nessa parte, o clarinete toca apenas no registro agudo e praticamente não há pausas para retirar o instrumento da boca. Para tal feito, ela conta que foi necessário adaptar a própria embocadura: “Foi uma grande melhoria, porque eu precisava relaxar e emitir o som de uma

²⁶ Disponível em: <https://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/27.html>. Acesso em 31 Mar 2024.

²⁷ Texto original: „Wir hatten uns kaum kennengelernt und ich saß da und er hat sich plötzlich zu mir übergelehnt und fragte: „Können Sie sich vorstellen, Tanzen und Spielen gleichzeitig?“ Und ich sagte: „Warum nicht?“, weil ich mich nie im Leben getraut hätte, Karlheinz Stockhausen zu sagen: „Nein, das ist unmöglich!“ (Stephens apud Reiner, 2015, p. 1).

forma diferente. Então eu gastei muito tempo nisso" (Stephens apud Pires 2015, p. 14, tradução nossa).²⁸

Em dezembro de 1975, eles passaram várias semanas em uma ilha da Nicarágua, quando então Stockhausen continuou a compor a obra. Ela recebia página por página, enquanto elas eram compostas, de maneira que ela foi aprendendo a obra, incluindo movimentos e memória, enquanto ela era escrita. Sendo assim, basicamente, ela aprendeu o restante da peça em dois meses. Três semanas antes da estreia, agendada para março de 1975, ela executou a obra completa, em sua versão inicial, durante um ensaio com o compositor. Suzanne conta que chegou a desmaiar, devido ao cansaço durante a *performance*. Foi quando o Stockhausen concluiu que a peça era muito longa, tanto para o ouvinte, quanto para o intérprete. Então, ele decidiu remover alguns excertos, que, posteriormente, tornar-se-iam, com algumas adições, *Der kleine Harlekin*.

Considerando o trabalho colaborativo entre compositor e intérprete, perguntei à Suzanne sobre como Stockhausen equilibrou o virtuosismo com os limites que impõe a escrita idiomática. Em outras palavras, como era para ele, na opinião dela, o limite entre escrita difícil e impossível. Em sua resposta, ela não apenas elogiou a escrita do compositor, quanto também enfatizou a importância do trabalho colaborativo para os jovens compositores.

Stockhausen era um músico prático que sempre compunha de acordo com o que ele próprio queria ouvir, e o que poderia ser tocado. É por isso que ele trabalhou tão de perto de músicos. Porque às vezes o que ele escrevia não era completamente entendido da maneira que ele pretendia, ou melhores soluções poderiam ser encontradas para o que ele queria ouvir. É por isso que ele sempre recomendou aos jovens compositores que encontrassem um ou dois músicos para trabalhar e aprender, e é por isso que os jovens músicos devem estar dispostos a levar tempo para ajudar compositores. Se alguém como Stockhausen precisava trabalhar com músicos para testar e finalizar sua música para futuras gerações e para garantir que a música dele soasse da maneira que ele queria que ele soasse, então cada compositor deveria fazer o mesmo. Isso significa que a notação deve ser comprehensível e executável. Ele às vezes tinha que limitar sua imaginação no processo, mas geralmente encontrava soluções para tornar visões sonoras possíveis. Ele nunca escreveu o impossível, às vezes difícil, mas ele nunca publicou uma obra que não tivesse sido experimentada com músicos, então ele sabia que era possível (Stephens apud Pires, 2015, p. 15, tradução nossa)²⁹

²⁸ Texto original: Dies war eine riesige Verbesserung, weil es Entspannung mit sich brachte und ich den Klang anders zu verorten hatte (Stephens apud Pires, 2015, p. 14).

²⁹ Texto original: Stockhausen war ein praktischer Musiker, der immer nach dem komponierte, was er hören konnte und hören wollte, und was spielbar war. Deshalb arbeitete er sehr eng mit den Musikern zusammen, weil manchmal seine Notation nicht vollständig so verstanden wurde wie er es wollte, oder weil bessere Lösungen denkbar waren für das, was er hören wollte. Deshalb empfahl er immer jungen Komponisten, ein oder zwei Musiker zu finden, mit und von denen man lernen könnte, und deshalb sollten sich junge Interpreten die Zeit nehmen, Komponisten zu helfen, denn wenn jemand wie

A partir de 1982, a flautista Kathinka Pasveer passou a viver com os dois. Ambas eram muito mais jovens e a relação acabou recebendo muitas críticas; as pessoas diziam que ele tinha encontrado duas “servas”.

Mas basicamente foi o que fizemos, servíamos à Música. E a ele também! Isso inclui o amor, que não desliga quando se serve. Nós fomos muito felizes juntos, podíamos relaxar e trabalhar todos os aspectos da vida harmonicamente. Algo especial que a música e o amor tornam possível. Havia respeito mútuo (Reiner, 2015, p. 2, tradução nossa)³⁰



Figura 3 – Stockhausen, Kathinka Pasveer e Suzanne Stephens em 1985
(Foto: Ralph Fassey)³¹

Para Suzanne, a tarefa mais importante da Fundação é manter a música de Stockhausen viva, por meio do fomento de uma prática performática o mais autêntica possível. A Fundação não deve atuar apenas como Editora no papel de fornecedor de partituras, mas sempre questionar como está a produção, se os ensaios são suficientes, por

Stockhausen die Arbeit mit den Musikern brauchte, um eine Musik zu testen und fertigzustellen, um sicher zu stellen, dass seine Musik so klang wie er es wollte, dann sollte jeder Komponist das Gleiche tun. Das heißt, dass die Komposition verstehbar und aufführbar sein sollte. Bei diesem Prozess musste er oft seine Phantasie begrenzen, aber er fand meist Lösungen, um seine Klangvisionen möglich zu machen. Er schrieb nie Unmögliches, nur manchmal Schwieriges... aber er veröffentlichte nie eine Partitur, die er nicht mit Musikern ausprobirt hatte, um zu wissen, dass es möglich war (Stephens, apud Pires, 2015, p. 15).

³⁰ Texto original: „Er hat zwei Dienerinnen jetzt. Aber im Grunde war das auch so, dass wir wirklich der Musik dienen wollten. Wie er auch! Das schließt Liebe nicht aus, wenn man dient. Man ist kein Sklave, sondern man dient aus Liebe, das ist auch das, was uns gebunden hat. Wir waren sehr glücklich zusammen und konnten entspannen und arbeiten und alle Aspekte des Lebens harmonisieren. Das ist etwas Besonderes, aber das machen die Musik und die Liebe möglich. Und der gegenseitige Respekt.“ (Stephens apud Reiner, 2015, p. 2).

³¹ Disponível em: <https://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/39.html>. Acesso em 31 Mar 2024.

exemplo, se for o caso, até cancelar os concertos. Obviamente, isso não é muito lucrativo para eles, mas, desde que Stockhausen era vivo, eles procedem dessa maneira, de tal forma que ele próprio cancelou diversas apresentações, porque as condições gerais do concerto não eram adequadas. Atualmente, a Fundação é financiada pelos direitos autorais. Para o futuro, Suzanne enfatiza a importância de treinar jovens profissionais, para que ela possa ir se retirando aos poucos. Ela também tem planos a longo prazo, que compreendem a tradução – para o inglês – do primeiro volume do *Texte zur Musik* (Textos sobre a música), de K. Stockhausen, e uma biografia baseada nas anotações de seu diário e de Kathinka Pasveer. Como projeto da Fundação, há um plano de realizar a estreia mundial da obra completa “Licht” (Luz) e, ainda, de produzir uma biografia cinematográfica do compositor (Stephens apud Reiner, 2015, p. 3).

3. A PERFORMANCE EM CENA

As performances de *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin* englobam – além da música – dança e atuação; dessa forma, o/a clarinetista necessita desenvolver habilidades que ultrapassam aquelas demandadas no repertório convencional ao instrumento. A fim de se compreender a totalidade das obras mencionadas e, considerando-se ainda as orientações textuais contidas na partitura, faz-se necessário discutir concepções acerca de *performance*, interpretação, música cênica e *music shape*³².

3.1 Performance e interpretação

Interpretação e *performance* eram usadas como palavras similares, mas ultrapassavam o sentido de execução ou de reprodução, conforme expôs Dreyfus (2007, p. 264). De acordo com o autor (Dreyfus, 2007), a palavra “interpretação” difere de “execução”, pois a primeira “eleva o ato de fazer-música, investe com alto valor, até mesmo filosófico (...) e oferece uma ‘leitura’ pessoal”³³ (Dreyfus, 2007, p. 253, tradução nossa).

A *performance* esteve, por muito tempo, atrelada à noção de “ser fiel ao compositor”. Brahms não se considerava um intérprete, mas um reproduutor: “Quando toco algo de Beethoven, sinto quase nada da minha individualidade; no lugar disso, tenho o suficiente para tentar reproduzir, da melhor forma possível, o que Beethoven prescreveu na peça”³⁴ (Brahms apud Dreyfus, 2007, p. 255, tradução nossa). C. P. E. Bach acreditava que o músico deveria capturar e representar as emoções do compositor; Mozart idealizava que o músico deveria tocar como se o próprio compositor o estivesse fazendo, com expressão e gosto adequados; Carl Maria von Weber defendia uma execução fiel e sem modificações no texto; Joseph Joachim ficou conhecido por saber decifrar uma partitura e reproduzi-la de forma quase religiosa; interpretar era sinônimo de “reproduzir o espírito da obra” (Dreyfus, 2007, p. 260-

³² Optei por manter o uso de *music shape* no idioma original, porque a tradução poderia gerar uma conotação errônea, pois forma musical se relaciona à estrutura composicional; no contexto usado por Prior, Leech-Wilkinson, Godoy, Spitzer, entre outros, trata-se de uma espécie de contorno que delinea a *performance*.

³³ Texto original: “elevate the act of music-making, to invest it with high, even philosophic, value” and “offers a personal ‘reading’” (Dreyfus, 2007, p. 25).

³⁴ Texto original: “When I play something by Beethoven, I feel scarcely any of my individuality; instead, I’ve enough to do trying to render (*wiederzugeben*) as well as I can what Beethoven has prescribed (*vorgeschrieben*) in the piece” (Brahms apud Dreyfus, 2007, p. 255).

262). Por fim, Wagner recomendava intuição e empatia para decodificar uma partitura (Dreyfus, 2007, p. 264).

Contudo, os grandes desafios técnicos, bem como a elevação dos concertos ao status de shows populares criaram um ambiente no qual houve “o uso do rubato e uma postura sentimentalista e subjetiva em relação à música, isso desencadearia uma reação contrária em direção ao século XX” (Castro Gil, 2019, p. 6-7)³⁵. Essa nova concepção, porém, culminou na invisibilização do/a intérprete, fazendo com que ele/a se tornasse apenas um veículo para realização acústica das obras. Schöenberg e Igor Stravinsky são considerados por muitos autores como personagens de grande influência para a perpetuação desse modelo, quando, em algumas ocasiões, eles chegaram a afirmar que o bom intérprete era aquele que se ocupava apenas com transmitir o que estava escrito na partitura. Segundo Nicholas Cook (2013), esse traçado histórico baseia-se em uma competição infundada sobre quem é o/a mais ágil, o/a mais original, mas, simultaneamente, o/a intérprete segue sendo subordinado ao texto, que assume o papel de reproduzir as intenções do compositor. No extremo da rigidez interpretativa, Schenker afirmou que “uma composição não requer uma *performance* para existir... a leitura da partitura é suficiente”³⁶ (apud Cook, 2013, p. 8, tradução nossa). Essa afirmação ignora a natureza primordial da música, que é o som e seu fator de atualização no presente através da *performance*, colocando o *performer* em posição de insignificância e irrelevância.

Nesse sentido, a reação do *performer*, que, como sujeito, transgride as barreiras impostas por uma realidade conservadora, também tem sido objeto de estudo de vários autores. Goehr (2007) descreve, em seu livro *The Quest for Voice*, duas percepções distintas para a *performance*, as quais conflituam entre a presença e a invisibilidade do intérprete. Segundo a autora, a *performance* orientada pelo *Werktreue* seria “a *performance* perfeita da música” (Goehr, 2007), fundada sobre o ideal da fidelidade. Em contraste, estaria “a *performance* musical perfeita” (Goehr, 2007), com ênfase na comunicação e no aspecto social. Kuhen (2012) propõe uma possível cisão entre uma concepção “predominantemente interpretativa” e outra “performativa”, ambas embutidas no conceito de reprodução musical – que seria a realização de uma obra com base em seu texto ou partitura, a qual promove

³⁵ Texto original: El desafío constante a la técnica instrumental, así como la producción de los conciertos como espectáculo pop desembocó en una estética pletórica que influenció la performance generalizando el uso del rubato y una postura sentimentalista y subjetiva frente a la música, que desencadenaría una reacción contraria hacia el siglo XX (Castro Gil, 2019, p. 6-7).

³⁶ Texto original: A composition does not require a *performance* in order to exist... The reading of the score is sufficient (apud Cook, 2013, p. 8).

atualização de um original. Em resposta a ele, porém, Domenici (2013) questiona “a visão Platônica de obra musical como realidade pré-constituída e acabada”, e comenta que esse conceito “já nasceu velho pois vai na contramão da tendência contemporânea de tratar a *performance* como prática criativa” (Domenici, 2013, p. 1). Para além disso, ela aponta aspectos ideológicos que os termos interpretação e *performance* carregam. Leech-Wilkinson, em *Challenging Performance* (2020), mostrou os impactos que a normatividade, atrelada a uma concepção ideológica sustentada por uma elite de homens brancos, europeus, alinhados ao capitalismo, traz para o processo criativo:

Somos treinados, e nos treinamos, para perceber e discutir essas pequenas diferenças [entre interpretações], e para imaginá-las como enormes, porque – por mais estreitas que sejam – este é o único espaço dentro do qual as normas da música clássica ocidental, apoiadas pelas obrigações da ideologia do performer para com os desejos imaginados do compositor, permitem-nos imaginar essas partituras. Trabalhar minuciosamente em um espaço confinado pode ser gratificante e trazer insights maravilhosos. Músicos produzem coisas maravilhosas neste mundo, e nunca menos do que *performances* especializadas, altamente precisas e profissionais. Mas isso não é justificativa para impedir a exploração. Com o tempo, o pensamento crítico é cada vez mais reduzido ao conhecimento, à observação refinada de variações minuciosas. Mas penso que podemos fazer melhor do que isso (Leech-Wilkinson, 2020, Capítulo 6.6, tradução nossa)³⁷

Leech-Wilkinson (2020, Capítulo 6.11) questionou a crença na existência de apenas um pequeno número de *performances* de uma música serem consideradas corretas e apontou o quanto o controle de professores, examinadores, agentes, críticos etc. podem ser prejudiciais para os músicos, especialmente por serem intolerantes às diferenças; dessa forma, Leech-Wilkinson (2020) levantou várias perguntas:

Será que esta é uma atitude em relação à diferença que toleraríamos mais amplamente na sociedade? Os intérpretes estão satisfeitos com a sua sorte, como servos dos desejos do compositor imaginado? Eles estão contentes em fazer o que lhes é pedido, em vez de explorar novas possibilidades? O público jovem está sendo arrebanhado para os concertos? A música clássica está realmente prosperando? O negócio pode, no longo prazo, continuar? É artisticamente emocionante? É eticamente justificável? E assim uma qualificação fundamental é a obediência. A gente acredita e a gente obedece.

³⁷ Texto Original: We're trained, and train ourselves, to notice and discuss these tiny differences [in between interpretation], and to imagine them as huge, because—however narrow—this is the only space within which WCM norms, supported by the ideology of performer obligations to the composer's imagined wishes, allow us to imagine these scores. Working minutely within a confined space can be rewarding and bring wonderful insights. Musicians do of course produce marvels within this world, and never less than expert, highly accurate and professional *performances*. But that's not a justification for preventing exploration. Over time critical thinking increasingly is reduced to connoisseurship, the refined observation of minute variation. But we can do better than that, I think (Leech-Wilkinson, 2020, Capítulo 6.6).

Ou, se necessário, apenas obedecemos. Mas a crença é um motivo poderoso e incutir a crença é, portanto, uma parte essencial do treino musical. Acreditamos que nosso trabalho é seguir os desejos do compositor. Acreditamos que sabemos o que são. Acreditamos que estamos transmitindo pela forma como tocamos agora. Acreditamos que não existe outra forma correta de se tocar (Leech-Wilkinson, Capítulo 6.11, tradução nossa)³⁸

A crença de que a notação basta e de que o *performer* deve ser submisso a uma autoridade, o compositor, gera uma obsessão na busca em ser fiel à partitura e isso, além de limitar a atividade do músico, alimenta a falácia da ideia de “música verdadeira”, ou de “música em si mesma”, provando que a intenção de se reafirmar essa posição, na verdade, mostra o receio com relação ao fato de que existem muitas *performances* diferentes de uma mesma partitura. A visão restrita de possibilidades de interpretação sugere que o *performer* deve “desaparecer”, pois o músico não passa de um servo. No entanto, devemos ter em mente que o que escutamos é uma *performance*, com uma concepção que jamais poderá ser neutra por conta de sua própria natureza intersubjetiva, relacional.

Há algumas abordagens de *performances*, entre as quais, há os defensores do viés restrito (como apresentado acima); há aqueles que pensam que a obra deve ser totalmente livre de quaisquer amarras interpretativas, ainda que isso signifique modificar a partitura – esse é o caso de Leech-Wilkinson (2020), que apresentou razões éticas para que o *performer* tenha ampla liberdade de criação e rompa com paradigmas normativos preconcebidos, a fim de se obter uma *performance* persuasiva e convincente; há ainda aqueles que procuram conciliar a partitura com a liberdade criativa. Em todos os casos, é possível ter *performances* expressivas e repletas de significado.

Eu me identifico com a visão de que é possível encontrar pontos de liberdade criativa dentro de um texto, sem ter de modificá-lo. Em *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin*, tive de enfrentar o desafio de, primeiro, entender a partitura e suas indicações textuais – dificuldades

³⁸ Texto original: Is it right that performers should be brought up believing that there is only a very narrow range of correct approaches to each score? Is it right that the very tight limits on performer innovation or creativity are policed so closely throughout their careers, by teachers, examiners, adjudicators, fixers, agents, critics, and the rest? Is it right that difference is so strongly criticised, to the extent that to be different is to be unable to work? Is this an attitude to difference that we would tolerate more widely in society? Are performers happy with their lot, as servants to the imagined composer's wishes? Are they content to do what they're told, rather than to explore new possibilities? Are young audiences flocking to concerts? Is classical music really thriving? Can the business, in the long run, continue? Is it artistically exciting? Is it ethically justifiable? And so a key qualification is obedience. One believes and one obeys. Or if necessary, one just obeys. But belief is a powerful motive, and instilling belief is therefore an essential part of musical training. We believe that our job is to follow the composer's wishes. We believe that we know what those are. We believe that we are sounding them in the way we play now. We believe that there is no other proper way to play (Capítulo 6.11).

acentuadas pela apresentação de elementos que se diferenciavam bastante do que é normalmente ensinado nas Universidades e nos Conservatórios – para depois descobrir como iria desenvolver uma *performance* na qual eu me sentiria livre e conectada com a obra, para, por fim, tocá-la com o tipo de expressividade que eu estava buscando. Irei me aprofundar nisso adiante. Mas pode-se dizer que o que busco em uma *performance* como um todo está em consonância com o pensamento de Umberto Eco (2016):

Em suma, dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz. Até mesmo o desconstrucionista mais radical aceita a ideia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis. Isso significa que o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos de seu autor) [...] Sejamos realistas: nada há de mais significativo do que um texto que se declara divorciado do sentido (Eco, 2016, p. 26).

Para Eco (2016), os sentidos de um texto podem ser tanto os previstos pelo autor, quanto aqueles que não foram considerados por ele (Eco, 2016, p. 35), possibilitando, assim, conforme escrito em **Obra aberta** (Eco, 1991), uma abertura da obra, em que há “atos de liberdade consciente” por parte do intérprete (Eco, 1991, p. 41). Trata-se da congenialidade, que se refere à relação dialética entre obra e intérprete na geração de sentidos. Eco (1991) destaca ainda que o discurso aberto é um convite para se fazer escolhas com responsabilidade, e que “a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas” (Eco, 1991, p. 280). O conhecimento surge por meio da interpretação, que “é captar, compreender, agarrar, penetrar” (Pareyson apud Napoli, 2008, p. 67) e “cada verdadeira leitura é como um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável, a sua mensagem é inexaurível” (Pareyson apud Napoli, 2008, p. 71).

A congenialidade permite que o intérprete imprima sua personalidade no ato de interpretar – devido à abertura da obra – mas de forma que haja uma intersecção entre fidelidade e liberdade; “a personalidade do intérprete entra em sintonia com a obra e a revela, fazendo com que esta se equivalha ao seu modo de vê-la. Interpretar é revelar a obra e, ao mesmo tempo, expressar-se diante dela. Desse modo, os aspectos subjetivos e objetivos são indissociáveis” (Napoli, 2008, p. 72-73). Em outras palavras: a obra proposta pelo compositor fornece uma contenção, que, paradoxalmente, abre um campo de criação para a relação interpretativa. É importante ressaltar que uma interpretação revela uma visão singular que se

situa em um contexto histórico e que a multiplicidade de perspectivas interpretativas é infinita.

Nas minhas interpretações de *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, busco pontos de liberdade interpretativa, ao mesmo tempo em que os integro à concepção mais próxima daquilo que seria o fidedigno, a partir da visão de Suzanne Stephens – que desenvolveu sua interpretação por meio de orientações vindas diretamente de Stockhausen. Dessa forma, os conceitos de obra aberta, congenialidade e “liberdade consciente” vão ao encontro daquilo que acredito que uma interpretação bem-sucedida deve ser, mas estou atenta que há múltiplas possibilidades de criação da *performance* de uma música e considero que a partitura circunscreve um universo de interpretações designadas pelos limites do texto, mas que podem existir outras concepções que extrapolam aquilo que o compositor havia idealizado e que, mesmo assim, podem ser válidas, como apontou Richard Strauss, depois de acompanhar a cantora Lotte Lehmann, que decidiu pôr um tempo um pouco mais rápido para a canção *Heimliche Afforderung*: “O que você faz está *completamente* errado, mas eu gosto disso”³⁹ (Strauss apud Leech-Wilkinson, 2020, Capítulo 9.2, tradução nossa). Dessa forma, acredito que pensar uma obra como aberta seja o caminho para *performances* criativas, autênticas e atuais, afinadas com a natureza do próprio fenômeno artístico, e penso que é possível fazê-las sem ter de necessariamente estar aliada a distorções quanto ao que o compositor criou.

Leo Treitler (2001, p. 377) defendia que é necessário re-historicizar e re-esteticizar a música, ou seja, criar significados sociais e culturais atualizados e que se relacionam com interpretações ricas e profundas, em que há o rompimento com dogmas – sejam eles antigos ou novos. Músicos usam a imaginação e a fantasia para criarem expressões que correspondam a experiências vivas, como expôs Dreyfus (2007, p. 272):

Músicos não são apenas estudiosos da bíblia que se debruçam sobre manuscritos mortos na biblioteca, para extrair a centelha divina: somos também competidores, desportistas, artesãos, mágicos, atores, mímicos, libertinos, amantes, freiras, santos, videntes, médiuns, sacerdotes, médicos, bardos, compositores, deuses, crianças, jogadores, hedonistas em busca de prazer para quem o ato de tocar é um objetivo irrestrito, o sonho de um mundo, por assim dizer, sem coerção e/ou imposição de autoridade. [...] Pois se pudermos capturar esse sentido de fazer música em um mundo que cai tão facilmente na brutalidade, podemos superar o maior desafio e colher a mais rica recompensa⁴⁰ (Dreyfus, 2007, p. 272, tradução nossa)

³⁹ Texto original: “What you do is ‘entirely’ wrong, but I like it.” (Leech-Wilkinson, 2020, Capítulo 9.2).

⁴⁰ Texto original: Musicians are not only biblical scholars pouring over dead manuscripts in the library so as to extract the divine spark: we are also competitors, sportsmen, artisans, magicians, actors, mimes, libertines, lovers, monks, nuns, saints, seers, psychics, priests, physicians, bards, composers,

Verifica-se, portanto, que a música de concerto ocidental ora pende para uma concepção de interpretação restrita, em que o músico se torna mero reproduutor, mantendo-se fiel ao compositor; ora apresenta questionamentos que abrem espaço para uma *performance* criativa e com uma certa liberdade.

3.1.2 O intérprete como narrador musical

Os músicos, ao longo de sua formação, estabelecem aspectos que moldam a *performance* e que resultam em maneiras específicas de se interpretar obras musicais. Tais aspectos referem-se à concepção de sonoridade e estilística, escolha de equipamentos - como instrumento e acessórios - e busca por característica de determinadas “escolas”⁴¹. Essas características constituem “a voz do intérprete”, ou seja, a sua forma particular de tocar e interpretar músicas. Ao se fazer um paralelo entre tocar e usar a voz, algumas ferramentas frequentemente usadas no campo da linguística podem ser úteis para a interpretação, entre elas, a oratória e a retórica, a fim de se traçar caminhos para um discurso musical. É possível estabelecer um paralelo entre o orador e o músico, ao se considerar o papel da retórica. De acordo com Randel (1986, p. 698-699, tradução nossa):

Retórica: Na fala em público, os meios eficazes de defesa; na prosa e na poesia, a codificação de estratégias verbais que melhoram a recepção de um texto; na música, o uso consciente e consistente de padrões e arranjos formais para gerar em um público uma sensação de satisfação estética ou plausibilidade psicológica que esclarece ou aumenta o efeito pretendido de uma composição ou *performance*. [...] Os conceitos de retórica estão tão presentes no vocabulário estético atual que dificilmente é possível imaginar uma discussão crítica sem eles. Além disso, foi a retórica que ofereceu aos

gods, children, players, hedonists in search of pleasure for whom unfettered play is the objective, the dream of a world, if you will, without coercion and or the imposition of authority. [...] For if we can capture this sense of music making in a world that descends so easily into brutality, we can surmount the greatest challenge and reap the richest reward (Dreyfus, 2007, p. 272).

⁴¹ A ideia de “escola”, no meio musical, refere-se a um arcabouço que constitui a tradição de ensino e interpretação predominantemente usada em determinados países, especialmente no passado. Atualmente, é frequente o uso combinado de aspectos oriundos de diferentes tradições, mas, ainda assim, é possível notar traços dessas escolas, por exemplo, na escolha dos instrumentos, bem como, no local de atuação. O instrumento clarinete teve características construtivas diferentes ao longo seu desenvolvimento, sendo que três sistemas distintos prevaleceram até os dias de hoje: os clarinetistas da Alemanha e da Áustria adotam do sistema Oehler; o sistema Albert é usado no leste europeu por especialistas em Klezmer; enquanto a França e os demais países adotam o sistema Boehm. Por conseguinte, as especificidades de construção impactam a forma como a sonoridade e a técnica serão desenvolvidas. A título de informação, apesar de Suzanne Stephens atuar na Alemanha, sempre utilizou o sistema Boehm.

músicos um caminho para sair do impasse do final da Idade Média, no qual a discussão se limitava à tradição especulativa cada vez mais obsoleta ou às esferas mais novas, porém mais mundanas, do *discantus* e do contraponto. A retórica proporcionou à teoria musical tanto a autoridade da antiguidade quanto a própria fonte do vocabulário crítico que antes servia às artes irmãs da música. (Randel, 1986, p. 698-699, tradução nossa)⁴²

Em sua tese de doutorado, Silva (2017) discutiu “o que é música”, “discurso musical”, “retórica”, “significado da música”, etc., tendo relacionado essas ideias a pressupostos linguísticos e abordado ferramentas analíticas, como a semiótica e a hermenêutica, além de fazer referência às tópicas. Silva (2017) também ilustrou a sua pesquisa com exemplos práticos, baseados no repertório de música do século XX. Este trabalho não pretende aprofundar os conceitos relacionados ao discurso musical, mas apresentar algumas noções a respeito disso faz-se necessário, uma vez que minha interpretação de *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin* utiliza ideias acerca do discurso musical, conectando-as com a música cênica, *music shape*, pressupostos de visões sobre interpretação e a noção de obra aberta.

A fim de tratar da questão do discurso musical, o conceito de discurso se atrela etimologicamente a *logos*, a partir da tradução latina que resulta na palavra *discursus* (Silva, 2017, p. 34). De acordo com Aristóteles (apud Silva, 2017, p. 37), “*O logos é o único aspecto capaz de moldar o ethos e o pathos*”. *Ethos* e *pathos* podem ter diversas acepções, mas são comumente associadas a costumes/comportamento/modo de ser e emoção/afeto, respectivamente; portanto, o discurso influencia no comportamento e nas emoções, ou seja, na forma de sentir. Silva (2017, p. 35) expôs a visão de Hatten sobre o discurso:

mais do que uma categoria de estrutura semântica, um discurso é composto pela sucessão de gestos linguísticos, que podem ser compreendidos pelos mais diferentes tipos linguísticos, eventualmente uma tópica, mas mais constantemente sonoridades agrupadas em função de sua gestualidade ou de sua figuratividade funcional, do que por uma referencialidade semântica. (Silva, 2017, p. 35)

⁴² Texto original: Rhetoric: In public speaking, the means of effective advocacy; in prose and poetry, the codification of verbal strategies that enhance the reception of a text; in music, the conscious, consistent use of patterns and formal arrangements to engender in an audience a sense of aesthetic satisfaction or psychological plausibility that clarifies or heightens the intended effect of a composition or *performance*. [...] So pervasive are the concepts of rhetoric in present aesthetic vocabulary that it is hardly possible to imagine critical discussion without them. Beyond this, it was rhetoric that offered musicians an avenue out of the late medieval impasse in which discussion was limited either to increasingly outmoded speculative tradition or to the newer but more mundane spheres of discant and counterpoint. Rhetoric provided music theory with both the authority of antiquity and the very font of the critical vocabulary that had previously served music's sister arts.

Para Agawu, conforme mencionou Silva (2017, p. 36), o receptor possui um papel relevante, pois “sua resposta é parte do próprio discurso que a originou”. Silva (2017, p. 36) apontou que Nattiez considera a partitura como um meio que orienta o processo discursivo; e o discurso musical também pode ser oriundo de uma tradição oral ou da improvisação. Corroborando a ideia de Agawu (apud Silva, 2017), “Perelman entendeu que ao fortalecer a relação entre o orador, a fala (ou texto) e o auditório, encontrava uma maneira segura de se entender a negociação de significados que ocorre dentro de um discurso” (Silva, 2017, p. 38). Em síntese, o discurso musical está diretamente ligado à forma como o músico se comunica com o público:

A *performance* habita, assim, o plano de imanência da própria música, ontologicamente falando. Ela faz parte da cadeia de ações que a fazem vir a ser e, portanto, de seu próprio significado. Na “névoa de imagens virtuais” que rodeiam a música atualizada potencialmente na composição, a *performance* tem o papel de atualizá-las, transbordando o objeto atual, todavia sem extrapolar o que já fazia do atual ser o que era. Por essa razão a *performance* é sempre única, atualizando um conjunto distinto de virtualidades a cada execução e, ao mesmo, sempre capaz de tocar a mesma música (Silva, 2017, p. 66)

De acordo com Silva (2017, p. 237), a *performance* retórica possui algumas características: “(1) há um significado no discurso musical que (2) pode ser conhecido e (3) ser praticado. Dessa maneira, uma interpretação baseada nessas premissas vai muito além de unicamente uma execução musical e constitui uma ética da *performance* musical”. Verifica-se uma integração entre ética e estética. Silva (2017, p. 238-239) sintetizou a *performance* retórica na conclusão de sua tese:

A *performance* retórica exige e manifesta a integralidade do ser, sustentando portanto a proposição do estudo de uma cognição integral da *performance* musical. Ela também considera o discurso musical em seu ciclo completo, proporcionando ferramentas para sua interpretação integral e dando bases para a fundação de uma nova acepção de hermenêutica musical. (Silva, 2017, p. 238-239)

O discurso musical, enquanto recurso que situa o intérprete como um narrador musical, reforça a relevância do músico para que o público possa ter acesso a uma obra. Stravinsky (1996, p. 111-112), ao definir a música como um fenômeno de dois tempos, no qual existe a “música potencial” e a “música atual”, estava alinhado com a ideia de que era indispensável a presença de um intérprete para concretizar a música tal como notada na partitura, desempenhando um papel crucial na tradução dos signos musicais em material sonoro (e, no caso de *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, também visual).

Sendo o intérprete aquele que comprehende/interpreta os signos notados e posteriormente os comunica, a retórica seria a base argumentativa utilizada com a finalidade de convencimento. Independentemente da linguagem abordada, indo da música renascentista à contemporânea, passando por vertentes mais populares e/ou improvisativas, como o jazz, observa-se que, para além da caracterização de uma linguagem, existe um elemento criativo e completamente individual, intrínseco ao processo de realização da música do tempo presente. Não por acaso, em *Der kleine Harlekin*, em um momento em que considero que o compositor abriu explicitamente a obra para participação do intérprete, Stockhausen indica que “cada uma das 10 linhas a seguir deve ser apresentada como uma afirmação retórica ao público” (Stockhausen, 1978a, p. 4, grifo nosso, tradução nossa).⁴³

Harlekin e *Der kleine Harlekin* dizem respeito a toda uma gama de possibilidades de expressividade musical, que é realçada pelo ato cênico. Após a discussão relacionada às concepções de *performance* e interpretação, assim como questões relativas à oratória, à retórica e ao discurso musical, faz sentido associar os aspectos da música cênica e de *music shape*, a fim de se entender a *performance* em cena.

3.2. Música cênica

Desde o conceito de *Gesamtkunstwerk*⁴⁴ (Obra de Arte Total), de Richard Wagner, há o interesse de relacionar, de forma igualitária, a música e os elementos cênicos. Todavia, foi apenas por volta dos anos 1960, que esse conceito foi formalizado e se tornou um gênero de fato. As teorias sobre o que levou a esse surgimento vão desde a saturação da ópera até a possibilidade de o gênero ter surgido do embate entre a vanguarda serialista e o experimentalismo norte-americano (Magre, 2016, p. 907-908). Nesse ínterim, porém, surgiram alguns problemas terminológicos, que, segundo Salzman e Desi (2008), seriam inevitáveis ao se tentar formalizar um termo que relaciona música e elementos cênicos. Contudo, embora estejamos tratando de um gênero difícil de categorizar, pois vários tipos de manifestações artísticas que englobam música e teatro podem ser enquadrados sob esse termo, é possível encontrar obras que se diferenciam com relação à equivalência das presenças cênicas e musicais; *Harlekin* e *Der kleine Harlekin* encaixam-se perfeitamente no prisma no

⁴³ Texto original: Jede der folgenden 10 Zeilen wie einen Satz eines Redners vortragen (Stockhausen, 1978a, p. 4).

⁴⁴ Termo de Wagner para um trabalho dramático ao qual, drama, música, poesia, canção e pintura deveriam estar unidos em uma nova e completa forma de arte (Santos, 2017, p.12).

qual “as dimensões musicais e cênicas possuem igual importância na construção do discurso, sendo impossível o isolamento de uma e outra sem prejudicar a obra” (Magre, 2017, p. 43).

Em *The New Music Theatre* (2008), Eric Salzman e Thomas Desi apresentam um panorama de todas as formas em que música e teatro aparecem simultaneamente ao longo do último século, e do desenvolvimento do termo em seus respectivos idiomas. Segundo os autores, “a música teatral absorveu as revoluções musicais e artísticas do início do século XX, bem como as inovações tecnológicas de encenação e design de palco, maquinaria e luz, áudio e vídeo” (Salzman; Desi, 2008, p. 4, tradução nossa)⁴⁵. Tratando especificamente da óptica em que a presente pesquisa se enquadra, os autores apontam que o termo em inglês *music theatre*, que foi tirado da forma germânica *Musiktheater*, foi o que designou uma espécie de *performance* de vanguarda instrumental ou instrumental/vocal associada a compositores como Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel até as vanguardas contemporâneas (Salzman; Desi, 2008, p. 4). No entanto, Barber (1987) denominou de *new music theatre* (novo teatro musical) a obra que é criada por um compositor; nela, “luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fossem sons, timbres e tempos. São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa”⁴⁶ (Barber, 1987, p. 33, tradução nossa).

Segundo Magre (2017), na língua portuguesa, as confusões acerca do alcance dos termos para se referir a esse gênero musical de vanguarda também é grande, em virtude de termos adotados da nomenclatura a partir do inglês, e não do alemão.

Inicialmente, os termos Music Theater (inglês) e Musiktheater (alemão) foram traduzidos para o português como Teatro-Musical. No entanto, esse termo também servia para denominar expressões cênico-musicais de cunho popular, como o musical ao estilo da Broadway. Para resolver esse impasse terminológico, o poeta Florivaldo Menezes (A ODISSEIA..., 2006, cap. 13) propôs, em 2006, o termo Música Teatro para se referir às obras cênicas de Gilberto Mendes (Magre, 2017, p. 29)

Percebe-se, portanto, que essa formalização apresenta divergências em relação à terminologia. Bonin (2018, p. 23-26), em sua dissertação intitulada, “Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira”, elucida e explicita todas as terminologias utilizadas até o ano de 2018 e as categoriza da seguinte forma:

⁴⁵ Texto original: The new Music Theatre [...] absorbed the musical and artistic revolutions of the early twentieth century as well as the technological innovations of stagecraft and stage design, machinery and light, audio and video (Salzman; Desi, 2008, p. 4).

⁴⁶ Texto original: Luces, objetos, palabras, movimientos e instrumentos son articulados y compuestos como si fuesen sonidos, timbres y tiempos. Son música en la misma medida en que la música ha devenido otra cosa (Barber, 1987, p. 33).

a) Terminologias utilizadas no curso da história:

Musiktheater, Musikalisch Theater, Music Theatre, Théâtre Musical, Teatro Musicale, Teatro Musical, Música Teatro, Música-Teatro.

b) Terminologias que tomaram como base as mencionadas anteriormente:

Instrumentales Theater, Instrumental Theatre, Teatro Instrumental.

c) Novos termos criados por autores ligados às práticas contemporâneas e experimentais, que decidiram acrescentar ao nome um caráter de inovação e de atualidade, incluindo, portanto, a palavra “nova” à frente da terminologia:

Neues Musiktheater, Experimentelles Musiktheater, New Music Theatre, Avant-Garde Music Theatre, Experimental Music Theatre, Teatro Musicale Attuale; Nuovo Teatro Musical, Teatro Musicale Moderno, Nuevo Teatro Musical, Théâtre; Musical Contemporain, Teatro Musical Contemporâneo, Novo Teatro Musical, Teatro Musical Experimental, Teatro Musical de Vanguarda. Teatro Musicale Attuale, Nuovo Teatro Musical. Teatro Musical Contemporâneo.

d) Terminologia utilizada por autores que consideraram que esse termo melhor elucida o fazer cênico interdependente do musical, desassociando o termo, portanto, da palavra “teatro”, que naturalmente evoca outra grande área artística:

Música Cênica e *Scenic Music*

e) Terminologias utilizadas de forma eventual e passageira, ou seja, autores que optaram pela utilização de termos mais abrangentes e que não necessariamente se relacionam com a origem terminológica dentro da música contemporânea de concerto:

Theatre Pieces, Sichtbare Musik, Théâtre Sonore, Théâtre du Corps, Musique de l'espace, Son et Lumière, Música de Acción, Azione Invisibile, Azione Musicale, Azione Scenica, Música Multimídia.

Podemos, portanto, observar, a partir dos trabalhos mencionados, que, na tentativa de encontrar uma identidade que sobressalta as práticas tradicionais da música de concerto, muitos autores e compositores utilizam terminologias próprias que melhor se adequam a uma determinada obra e/ou a um determinado contexto. Isso posto, em concordância com Gonzaga (2002), Martins (2015), Santos (2017) e Bonin (2018), será adotado, para este trabalho, o termo Música Cênica, para definir o acontecimento musical que se encontra no âmbito da música contemporânea, no qual há interdependência e equidade entre a partitura/roteiro e a partitura musical, ambas notadas e intencionalmente combinadas pelo compositor da obra (Bonin, 2018, p. 33).

Entendemos também que a referência ao teatro presente na maioria das terminologias encontradas pode não ser favorável conceitualmente. Primeiro, por não haver referência a nenhuma outra área artística além do teatro e segundo, por poder causar algum estranhamento, ou até mesmo receio, ao percussionista ao se deparar com uma nomenclatura associada a uma área artística que não a dele. (Santos, 2017, p. 44, grifo nosso)

Outras características que também expressam bem o conceito composicional no qual *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin* se enquadram foram apresentadas por Elise Pittenger (2010), em sua tese intitulada *Visible Music: Instrumental Music Theatre/Shaping Sight and Sound in Instrumental Music* (Pittenger, 2010, p. 7-10):

- a) Essa vertente é movida por princípios musicais, e, por isso, não é teatro com acompanhamento musical. Pelo contrário, a música é, de alguma forma, fundamentalmente teatral. É esse o aspecto do gênero que mais facilmente define a distinção entre teatro musical instrumental, do teatro musical (cantado) ou da arte performática (atuada);
- b) Os aspectos visuais e acústicos da *performance* se relacionam em perfeita harmonia, são notados na partitura de forma intencional, bem articulados entre si e de modo interdependente;
- c) Os intérpretes são instrumentistas cujas atividades, embora possam incluir alguns efeitos ou requisitos incomuns, ainda assim giram em torno de tocar um instrumento. Ou seja, mesmo quando a partitura exige que se movam pelo palco, gesticulam ou vocalizem, são, antes de tudo, músicos.

Assim, para que a *performance* esteja de acordo com os parâmetros que constituíram esse gênero, deve-se considerar a partitura musical em equivalência à *partitura/roteiro*, de modo que a cena descrita possa integralizar a *performance* musical, ou seja, não atuando somente de forma complementar. Esse entendimento é, portanto, fundamental, para que estabeleçamos o paradigma a partir do qual ficará definido que, para a *performance* descrita neste trabalho, as informações e direcionamentos cênicos serão abordados com a mesma relevância que o texto musical das obras, tendo como princípio que preservar a natureza musical de seus papéis é fundamental para evitar o risco de “transformar bons músicos em maus atores”, como aponta Mauricio Kagel (1983, p. 106).

3.3. *Music shape* – um recurso para a música cênica

A música cênica possui relação direta com o conceito de *music shape*, que se refere a um processo multimodal o qual une som, visão e movimento. Conforme verificou McGurk, as impressões visuais podem mudar a interpretação subjetiva da escuta (Godøy, 2017, p. 8). Metáforas como “magro”, “gordo”, “macio”, “duro”, “curvo”, “plano”, etc. são usadas, muitas vezes, com movimentos das mãos, para se referir às características sonoras; os movimentos corporais dos músicos na *performance* podem ser percebidos como formas ou contornos, assim como a notação musical (Godøy, 2017, p. 4). Esses aspectos que constituem o *music shape* tornam-se relevantes em *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin*, especialmente por conta da espacialidade sonora. De acordo com Leech-Wilkinson (2017, p. 369, tradução nossa): “O *musical shape* comunica entre *performers* e ouvintes; mapeia entre modalidades e pode ser concebido como algo além delas; como conceito, encapsula um aspecto fundamental da experiência vivida; e caracteriza tudo o que sentimos acontecendo dentro de nós”.⁴⁷ A multimodalidade da experiência musical pode ser observada no fragmento abaixo:

Toda nossa tradição é visual: nosso intelecto, nossos sentidos, são treinados para responder à informação visual. Nossos conceitos são visuais, as palavras que usamos para descrevê-los são visuais. Não temos sequer palavras para descrever sons, ou muito poucas, que não sejam visuais no que expressam. As pessoas falam de sons como subindo ou descendo, falam sobre um grande som, descrevem cores de tons como brilhantes ou escuras. Não somos mais, há muito deixamos de ser, na verdade, uma sociedade auditiva, uma que se comunica principalmente pela audição. Todo nosso sistema de valores, das coisas que aceitamos ser verdadeiras, é baseado no sentido visual. Tem que se assinar um papel porque sua palavra não é suficiente para ser confiada (Stockhausen apud Maconie, 2009, p. 40).

De acordo com Leech-Wilkinson (2017, p. 378), a noção de *music shape* está associada à modelagem de mudança de sentimentos, que possui relação intrínseca com as mudanças que ocorrem na música e estabelece a expressividade. O *music shape* possibilita uma abordagem pessoal no estilo interpretativo. Percepção, pensamento e compreensão fazem parte da cognição corporal (Godøy, 2017, p. 12), que pode se manifestar de forma sinestésica: “quando escutamos, nós projetamos imagens motoras no que ouvimos e usamos essas

⁴⁷ Texto original: Musical shape communicates among performers and listeners; it maps between modalities and can be conceived as beyond them; as a concept it encapsulates a fundamental aspect of lived experience; and it characterizes everything we feel happening within ourselves (Leech-Wilkinson, 2017, p. 369).

imagens motoras como esquemas mentais, para dar sentido ao que ouvimos”⁴⁸ (Godøy, 2017, p. 12, tradução nossa). Existe uma coarticulação entre movimentos corporais e som, em que o que aconteceu está conectado ao que virá e há efeitos antecipatórios na produção sonora (Godøy, 2017, p. 21); esse fenômeno é parte do *music shape*. As ideias de Steven Isserlis fazem sentido no contexto do *music shape*. Isserlis (apud Spitzer, 2017) afirmou que performar uma música é contar uma história, similar ao que um narrador ou ator faz:

A música, como a ficção, precisa de forma e contorno para ser verossímil ou comovente. Não é necessário dizer que as formas musicais podem ser infinitamente variadas - e talvez a palavra “história” limite demasiadamente, quando tanta música pode ser facilmente percebida como um poema, uma fantasia, um devaneio; mas qualquer que seja a sua natureza, uma composição necessita da disciplina de uma estrutura pré-ordenada para atingir a inevitabilidade de satisfazer a arte (Steven Isserlis apud Spitzer, 2017, p. 127, tradução nossa)⁴⁹

Crook (apud Mermikides; Feygelson, 2017, p. 177, tradução nossa) defendia que “não há liberdade sem estrutura.”⁵⁰ A forma como as estruturas se relacionam com a construção criativa da *performance* perpassa a ideia de que o *music shape* atua sobre os estados de sentimento e, consequentemente, a forma de expressá-las.

O sistema sensório-motor conecta movimento à imaginação, criando teias de significado, percebidas como experiências multimodais no corpo (Leech-Wilkinson, 2017, p. 376-377), que variam em intensidade e caráter. A sequência de estados de emoções provocadas pela música é percebida pelo público, que, quando engajado na experiência, incorpora sentimentos particulares parcialmente compartilhados e parcialmente individuais, oriundos de processos mentais que encontram uma equivalência sonora na música (Leech-Wilkinson, 2020, Capítulo 12.2). Leech-Wilkinson (2020, Capítulo 14a) acredita que “o poder da música seja imenso, quando abordado com cuidado, generosidade, honestidade e autenticidade.”⁵¹

⁴⁸ Texto original: “when we listen, we project motor images onto what we are hearing and use these motor images as mental schemas to make sense out of what we are hearing” (Godøy, 2017, p 12).

⁴⁹ Texto original: Music, like fiction, needs form and shape in order to be believable or moving. Needless to say, musical forms can be infinitely varied—and perhaps the word ‘story’ is confining it too closely, when so much music might as easily be perceived as a poem, a fantasy, a reverie; but whatever its nature, a composition needs the discipline of a preordained structure in order to attain the inevitability of satisfying art (Steven Isserlis apud Spitzer, 2017, p. 177).

⁵⁰ Texto original: ‘There is no freedom without structure’ (Crook apud Mermikides & Felgenlson, 2017, p. 177).

⁵¹ Texto original: the power of music to be immense when approached with care, generosity, honesty, and authenticity (Leech-Wilkinson, 2020, Capítulo 14a).

Partindo do pressuposto de que toda obra musical escrita depende da necessidade de ser representada e de que toda representação possui dimensões acústicas e visuais, “pois a produção sonora está sempre relacionada a uma ação, por mais sutil que seja, e assim os dois estão interligados: o movimento cria som e o som resulta do movimento” (Pittenger, 2010, p. 6), podemos assumir que qualquer *performance* consiste na expressão de uma obra em suas dimensões sonora e também visual. Através da conexão entre instrumentista e obra, podemos inferir que a *performance*, ou seja, um conjunto de ações, inevitavelmente implica algum tipo de drama visual. Isso inclui o drama energético de produção sonora, gestos expressivos relacionados ao fraseado e ao significado musical e até mesmo os sinais externos de relacionamento entre músicos. Diante disso, seria incongruente e quase impossível exigir que intérpretes sejam simples reprodutores exatos, quase matemáticos, de uma obra, abstendo-se de interações naturais físicas ou emocionais inerentes ao fazer musical. Entretanto, há de se buscar um equilíbrio entre o texto musical, interações físicas e emocionais inerentes ao fazer musical e a liberdade interpretativa.

Os pensamentos de Spitzer (2017, p. 108, tradução nossa) - “[...] o que está sendo executado não é apenas uma partitura, mas também uma forma de *performance* inscrita na partitura”⁵² – assim como o de Leech-Wilkinson (2020, Capítulo 15, tradução nossa): “[...] uma composição é uma mistura de intertextualidade e *performance* imaginada, junto com quantidades variáveis de criatividade”⁵³ – coadunam com as ideias apresentadas acima. Além disso, uma música não é apenas algo que pertence ao *performer*, porque envolve traços de outros para os quais reagimos de alguma forma, como defendeu Leech-Wilkinson (2020, Capítulo 19.2, tradução nossa). Há, portanto, uma dimensão social na música que é extremamente relevante para o desenvolvimento da criatividade e para o senso de comunidade, pois “ouvimos juntos, então, movemo-nos e sentimos juntos. Som, movimento e sentimento são dimensões da comunidade musical”⁵⁴ (Blacking apud Cook, 2018, p. 20).

O fazer musical, no âmbito social, pode criar um contexto que relaciona estilo e desvio às normas. De acordo com Meyer (1956), o estilo pode ter relação com o desvio às normas e convenções, mas, para que se constituam como estilo de uma obra, precisam ser replicados dentro de uma mesma música, porque um único desvio não é suficiente para caracterizar um

⁵² Texto original: “[...] what is being performed is not just a score, but also a *performance* shape inscribed within the score”.

⁵³ Texto original: [...] composition is a mix of intertextuality and imagined *performance* along with variable amounts of creativity [...].

⁵⁴ Texto original: “we listen together, so we move and feel together. Sound, motion and feeling are dimensions of musical community” (Cook, 2018, p. 29-30).

estilo (Meyer, 1989, p. 13, tradução nossa). Um desvio pode se tornar normativo, após um período de uso constante; a tendência é que, quando um estilo foi estabelecido, surjam novos desvios, muitas vezes por ênfase ou exagero. “Em suma, a natureza da comunicação estética tende a levar à eventual destruição de qualquer estilo”⁵⁵ (Meyer, 1956, p. 65, tradução nossa). Os critérios para que um desvio ocorra dependem de fatores culturais e estilísticos e um desvio pode ser visto como expressivo em um estilo e intolerável em outro (Meyer, 1956, p. 202).

Na minha visão de *performance*, os pontos de liberdade que busquei para criar a minha interpretação de *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin* possuem relação com a noção de desvio em relação ao que seria considerada a visão mais próxima do compositor, que seria a da Suzanne Stephens. Embora a clarinetista deixe claro, em muitos momentos, um amplo espaço de liberdade interpretativa nas obras, é inegável que ela tenha sua própria definição de como as informações da partitura devem ser lidas e/ou compreendidas, uma opinião deveras valiosa, sendo ela a fonte primária a qual temos acesso. Ainda assim, o objetivo deste trabalho não é descrever a interpretação de Suzanne, mas sim, refletir e negociar com todas as informações às quais tive acesso para, finalmente, estar apta a construir minha própria interpretação das obras.

Uma vez determinado que a linguagem a ser trabalhada possui elementos cênicos e musicais sem grau de hierarquia, podemos prosseguir com a descrição interpretativa da obra. Ressalto que minha construção de *performance* ocorreu por meio de muitos questionamentos – que serão abordados no capítulo “Uma proposta interpretativa” – e que me identifiquei com o que López-Cano & Opazo (2014, p. 129) apontaram: “a prática pode se converter em lugar de reflexão, quando conseguimos pensar fazendo ou fazer pensando: é pensar o mundo desde o fazer.” (López-Cano; Opazo 2014, p. 129, tradução nossa).⁵⁶

⁵⁵ Texto original: In short, the nature of aesthetic communication tends to make for the eventual destruction of any given style (Meyer, 1956, p. 65).

⁵⁶ Texto original: La práctica puede convertirse en lugar de reflexión cuando logramos pensar haciendo o hacer pensando: es pensar el mundo desde el hacer (López-Cano; Opazo 2014, p. 129).

4. HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN

A clarinetista Suzanne Stephens relata que, às vésperas da estreia de *Harlekin*, durante os ensaios com o compositor, ao final da *performance*, ela ficou tão exausta que chegou a desmaiar. Foi quando Stockhausen concluiu que a peça estava muito longa, tanto para o público quanto para os intérpretes, e decidiu retirar dois trechos de *Harlekin's Tanz* (dança do arlequim) e transformá-los em uma nova peça, chamada *Der kleine Harlekin*. Neste capítulo, será apresentada todo o contexto de criação das composições bem como um breve enquadramento da *Commedia dell'Arte*, forma teatral explicitamente referenciada pelo compositor, com o objetivo de contextualizar as obras dentro de um quadro histórico-cultural específico, além de um aprofundamento da compreensão das motivações artísticas do compositor, enriquecendo assim a análise e interpretação das peças em questão.

4.1. Referências da *Commedia dell'Arte*

A transição da tragédia para a comédia, na Itália do século XVI, ocorreu devido à convergência de dois vetores culturais: a ideia de restaurar formas cênicas clássicas e o desejo de evoluir o espetáculo dentro de cânones populares, preferindo perfis cômicos aos trágicos. “Deixaram de lado, a categoria da tragédia, a fim de descer à cordialidade da comédia, na qual poderiam lidar com maior liberdade com os problemas da classe média que representam”⁵⁷ (Oliva; Torres Monreal apud Abad, 2015, p. 146). A *Commedia dell'Arte*, então, surgiu e se desenvolveu nas praças e nas feiras das cidades, direcionada para uma multidão de pessoas, das mais diversas origens e ocupações, e tudo acontecia ao ar livre, enquanto a população circulava. Nesse contexto, eram adotados, pelos atores, dialetos, música, acrobacias e outros, que proporcionavam uma maior aproximação para com o público, por meio das lógicas próprias de suas classes sociais.

Em uma apresentação, normalmente, havia um prólogo onde o “*concertadore, corago* ou *capocomico* – uma espécie de diretor de cena, que costumava ser o ator de mais experiência na companhia”⁵⁸ (Abad, 2015, p. 149) – saía para apresentar ao público o espetáculo, que era concebido em três atos, com seus respectivos intervalos. Ao contrário de

⁵⁷ Texto original: Dejaron a un lado, para otro momento, la categoría de la tragedia, con el fin de descender a la cordialidad de la comedia, en la cual podían tratar con mayor libertad los problemas de la clase media que representan (Oliva e Torres Monreal apud Abad 2015, p. 146).

⁵⁸ Texto original: El concertadore, corago o capocomico, una función como la del director de escena, que solía ser el actor con más prestigio y experiencia de la compañía (Abad 2015, p. 149).

outras produções dramáticas da época, essa prática não apresentava diálogos predefinidos para os personagens – “tudo o que o autor fornece é uma série de entradas e saídas”⁵⁹ (Nicoll, 1963, p. 24). Ainda assim, a trama possuía uma ordem determinada, sendo que havia um esquema no fundo do palco que os atores podiam consultar, contudo, cada ator tinha que reagir com agilidade a qualquer surpresa inesperada que pudesse ocorrer durante a cena.

Commedia dell’Arte – Comédia da habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável, e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isso também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento (Berthold, 2000, p. 353)

Nesse contexto, o ator da *Commedia dell’Arte* fazia uso do corpo de forma variada, demandando bastante destreza, preparo físico, agilidade e técnicas acrobáticas. Além disso, o corpo expandia suas possibilidades de maneira imaginativa, com improvisação e uma abordagem grotesca que refletia uma crítica às condições sociais. De acordo com Bakhtin (apud Vieira, 2005), “O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível”. (Bakhtin, 2002, p. 9, apud Vieira, 2005, p. 38). O corpo sob uma inserção social era uma forma de se estabelecer relações com o meio e problematizar as condições materiais que influenciam nas formas de entendimento da realidade. Essa ideia vai ao encontro do pensamento de Rezende (apud Vieira, 2005): “[...] o homem não aprende somente com sua inteligência, mas com seu corpo e suas vísceras, sua sensibilidade e imaginação.” (Rezende, 1990, p. 49, apud Vieira, 2005, p. 109)

Para além da representação social, o corpo, na *Commedia dell’Arte*, era usado de forma a transgredir e inovar (Vieira, 2005, p. 38-39), extrapolando os padrões estabelecidos pelo *status quo*. Havia, ainda, resquícios da Idade Média no uso teatral do corpo, que podiam ser percebidos pela exploração de partes baixas como nádegas, coxas, órgãos genitais, etc. e também pela abordagem do grotesco, do horrível e do disforme (Vieira, 2005, p. 40). Ademais, “o grotesco é um dos meios de que a arte dispõe para ajudar a quebrar a realidade

⁵⁹ Texto original: All that the author provides is a series of entries and exits (Nicoll, 1963, p. 24).

do sublime que se empenha em ser imutável e eterna. Embora o grotesco faça parte de um mundo fantástico e irreal, ele mantém uma certa relação com a realidade” (Vásquez, 1999, apud Vieira, 2005, p. 85).

Essas características de origem medieval são particularmente acentuadas na personagem do Arlequim, que possui elementos debochados e brincalhões. Em *Harlekin*, de Stockhausen, há uma cena de flatulência que exemplifica esse contexto. Vieira (2005, p. 49-50) ressaltou como o corpo era uma linguagem transgressora e problematizadora:

Nelos artistas da *Commedia dell'Arte* resgataram a alegria da participação, da criação; o prazer do fazer (e do não fazer), do conhecer-se, do expressar-se; isso implicava, portanto, na inserção de um corpo humano em um mundo significativo, na relação dialética do corpo consigo mesmo, com os outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo (Vieira, 2005, p. 49-50)

Outra parte relevante da atuação na *Commedia dell'Arte* era o ato de improvisar, presente em diversas vertentes artísticas, o que tende a abrir uma ampla margem de discussão. Há ainda muitos graus de improvisação que podem variar entre a interpretação de “algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação”. (Pavis apud Tezza, 2012, p. 106) ou “a invenção de um texto a partir de um *canovaccio*⁶⁰ conhecido e muito preciso (assim na *Commedia dell'Arte*)” (Pavis apud Tezza, 2012, 107). Segundo Tezza (2012):

Ainda que o senso comum recaia sobre a ideia segundo a qual a improvisação só existe quando o ator desfruta de total liberdade momento em que pode executar qualquer gesto ou ação, em qualquer direção, apenas guiado por um tema, tanto Pavis (1999) quanto [Chacra (1983)] indicam que a improvisação também pode acontecer quando o ator está circundado por códigos gestuais preestabelecidos ou quando é guiado por um roteiro de ações concretas ao longo da obra (Tezza, 2012, p. 107).

Ao optarmos por uma abordagem cujo fazer é “delimitado pelo desenvolvimento temático [...] e decorre da competência do artista que não pode subestimar a lei da coerência e da harmonia, sob pena de perder a direção” (Appolonio apud Tezza, 2012, p. 106-107), podemos concluir que, tanto a natureza improvisada, quanto as diversas habilidades solicitadas aos intérpretes, como: música, dança, acrobacias, mímica e outros, expõem uma intrínseca relação entre a “arte” de fazer a *Commedia dell'Arte* e a de interpretar uma peça

⁶⁰ Espécie de roteiro sumário usado na *Commedia dell'Arte* onde eram indicadas as ações principais da fábula, como entradas e saídas, os pontos essenciais da fábula e o resumo da intriga. (Fonte: Glossário Teatral, disponível em: <https://www.ia.unesp.br/#/teatro-sem-cortinas/pratas-da-casa/glossario-teatral/a---b---c/canovaccio> / Acesso em: 31 Mar 2024).

como o *Harlekin*, de Stockhausen. Assim como “a commedia dell’arte subverte a relação hierárquica que há entre a importância do texto e a do trabalho do ator” (Tezza, 2012, p. 105), a performance das composições *Harlekin* e *Der kleine Harlekin* demanda a presença do intérprete para sua realização, bem como, sua criação em determinada situação.

Por fim, da mesma maneira que a *Commedia dell’Arte* se consolidou como uma forma teatral capaz de dialogar com os mais diversos públicos, Stockhausen enxergou esse mesmo potencial em suas composições de tal modo, que a Fundação Stockhausen tem optado por apresentar *Der kleine Harlekin* em concertos didáticos para crianças, pois eles acreditam que a referência lúdica faz com que as crianças entrem em contato com o repertório contemporâneo com bastante leveza. Em uma visita que aconteceu em 2014, para os alunos de uma classe do quarto ano, registrada no website da escola *GGS Kürten-Olpe Schulverbund* (Portal da Escola Primária Kürten-Olpe – GGS, em livre tradução), as crianças puderam relatar suas impressões após a performance de Johanna Stephens-Janning. É muito interessante perceber o quanto elas conseguem absorver de uma apresentação musical e como, a partir de uma peça como *Der kleine Harlekin*, tantos outros aspectos relativos a outras áreas do conhecimento podem ser trabalhados. Chama ainda a atenção o fato de, em nenhum momento, elas terem citado estranhamento com relação às características da linguagem da composição – a aluna Celina apenas comentou que o volume do som estava um pouco alto:

Johanna Jannings apresentou para nós a peça “O Pequeno Arlequim”.
Ela dançou e também tocou clarinete. O clarinete é feito de madeira muito maciça.

O concerto foi muito legal. Mas também foi um pouco alto.
Johanna usava calças prateadas brilhantes e um top. Ela começou a tocar clarinete aos 13 ou 14 anos. Agora ela tem 25 anos.

Johanna frequenta uma escola de música perto do Mar Báltico. Ela veio para Kürten especialmente do Mar Báltico. Johanna teve que viajar seis horas de trem.

Um arlequim é um bobo da corte que atua no teatro ou no circo.
Celina⁶¹

No caso específico do público infantil, *Der kleine Harlekin* funciona muito bem, também, por se tratar de uma composição de apenas dez minutos de duração. Ainda assim, as

⁶¹ Texto original: Johanna Jannings führte uns das Stück "Der kleine Harlekin" auf. Sie hat getanzt und dazu noch Klarinette gespielt. Die Klarinette ist aus ganz festem Holz. Das Konzert war sehr schön. Es war aber auch ein bisschen laut. Johanna hatte eine silber glitzernde Hose an und ein Oberteil. Sie hat mit 13 oder 14 Jahren angefangen Klarinette zu spielen. Jetzt ist sie 25 Jahre alt. Johanna geht in eine Musikschule nah an der Ostsee. Sie ist extra von der Ostsee nach Kürten gekommen. Johanna musste sechs Stunden mit dem Zug fahren. Ein Harlekin ist ein Spaßmacher , der im Theater oder im Zirkus auftritt. Celina (Disponível em: <https://www.ggs-kuerten-olpe.de/standort-olpe/stockhausenkonzerte>. Acesso em 31 Mar 2024).

características cênicas e, posteriormente, a referência de um personagem já consolidado no imaginário popular permitem que mesmo o público não familiarizado com o repertório contemporâneo tenha uma experiência bastante positiva ao assistir *Harlekin*, independentemente da duração da composição de quase uma hora.



Figura 4 – Kathinka Pasveer e Johanna Stephens-Janning se apresentam para uma classe de crianças

(Fonte: Portal da Escola Primária Kürten-Olpe - GGS)⁶²



Figura 5 – Johanna Stephens-Janning se apresenta para uma classe de crianças

(Fonte: Portal da Escola Primária Kürten-Olpe - GGS)⁶³

⁶² Disponível em: <https://www.ggs-kuerten-olpe.de/standort-olpe/stockhausenkonzerte>. Acesso em 31 Mar 2024.

⁶³ Disponível em: <https://www.ggs-kuerten-olpe.de/standort-olpe/stockhausen>. Acesso em: 31 Mar 2024.

4.2. Originalmente HARLEKIN

Embora a versão original da peça *Harlekin* nunca tenha sido oficialmente publicada, Stephens guarda consigo a partitura do *Harlekin* ‘completo’, que foi seu material de estudo. Ela gentilmente compartilhou conosco, por *e-mail*, as páginas que são peças-chave para que compreendamos exatamente de onde os excertos foram extraídos, a fim de constituir a obra *Der kleine Harlekin*.

Der kleine Harlekin começa onde seria o 12º compasso da página 12 de *Harlekin*, interrompendo momentaneamente a sequência de repetições da nota “do6”, que culmina na emblemática cena em que Arlequim deixa escapar uma flatulência após os sucessivos esforços para alcançar a nota.

The musical score consists of two staves of music. Handwritten annotations include:

- MARSCHTANZ** & ca 112
- pp (DK+)**
- vibr. schnell**
- ff#**
- Der leidenschaftliche Tänzer** (written over the music)
- weit vorgebeugt**
- steif stehen Hintersteil weit heraus**
- zynchrone mit tr. trippeln**
- gloss rit als Klappen-triller mit t.H. Nr. 6 (eb)**
- (V) ff ↔ a23**
- glücklich im Kreis im Walzerrhythmus tanzen und sich dabei ein gutes Stück nach rechts hinten (vom Publikum aus links) bewegen - um 90° gedreht landen (Publikum sieht Linkes Profil)**
- Aut-Ab-Bewegung mit Kopf mitmachen**
- ca 4x mit der Hand von unten Klar. „Kürzer schlagen“ (1 schneller Schlag an der Klarinette vorbei)**
- f f f f**
- Bei jeder Wiederh. die Pause in der Mitte etwas kürzer und die Aktion etwas schneller; die Schlagbewegung wird kleiner, nebenachlicher, und stellt ihrer beginnt das L-Unterbein durch leichtes Hochknicken nach hinten die Erreichung des höheren C zu ermöglichen**
- Intervalle mitmachen aber von jetzt ab nur ad lib.; manchmal auch konträre Bewegungen.**
- zich allmählich entwickelnde rassige Tanzbewegungen**
- Dynamik wie Klar.**
- Füße**
- längerer Dauern (Bindungen) macht das freie Bein eine entsprechend lange Bewegung**
- Hacke**
- mp**
- L.**

Figura 6 - Exerto 1 do HARLEKIN original
(Fonte: Arquivo pessoal Suzanne Stephens)

No exemplo abaixo, o início da obra *Der kleine Harlekin*, podemos observar que o trinado da nota “lab6” – a primeira nota de *Der kleine Harlekin* – foi um acréscimo do compositor à obra progêniese.

MARSCHTANZ ♫ ca 112

Figura 7: Início publicado de *Der kleine Harlekin*, p. 1⁶⁴

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Na composição original, a nota “do6”, que seria a primeira nota da página 6 de *Der kleine Harlekin*, continuaria no compasso 13 da página 12 de *Harlekin*.

O próximo recorte que compõe *Der kleine Harlekin* acontece a partir do último compasso da página 15 de *Harlekin*, alguns compassos antes do início do “*Dialog mit dem Fuß*” (diálogo com o pé) – uma subseção de “*Der leidenschaftliche Tänzer*” (o dançarino apaixonado). A escala ascendente, no terceiro compasso do exemplo abaixo, seria o terceiro compasso da página 6 de *Der kleine Harlekin*:

Figura 8: Excerto 2 do HARLEKIN original

(Fonte: Arquivo pessoal Suzanne Stephens)

A partir desse ponto, até o sapateado que termina na primeira nota do compasso 16 da página 16 de *Harlekin*, temos o excerto que foi recortado e reproduzido exatamente em *Der kleine Harlekin* (do compasso 2 da página 6 até o fim), sendo a página 8 de *Der kleine*

⁶⁴ As páginas de 2 a 5 de *Der kleine Harlekin* são idênticas às páginas 12 a 15 do *Harlekin* original.

Harlekin o único trecho que se apresenta nas duas peças. Para facilitar essa observação da obra, está disponibilizado, no Anexo I deste trabalho, uma montagem do *Harlekin* original.

Acredito que seja importante para esta pesquisa e para o público a experiência, para além do papel, do que teria sido a ideia original de Stockhausen. Com isso em mente, proporei uma apresentação das duas obras em seu formato original para o concerto que será apresentado junto a este trabalho.

4.3. Processos composicionais

Karlheinz Stockhausen aplicou os princípios do serialismo⁶⁵ a mais elementos da composição musical (ritmo, altura do som, dinâmica, timbres, texturas e silêncios), o que o tornou, junto com Pierre Boulez, um dos protagonistas do estilo que passaria a ser conhecido como serialismo integral, no qual duração, timbre, altura e intensidade são, todos eles, definidos a partir de uma série, que pode ser representada por sequências numéricas (Grout, 1973, p. 716).

O compositor viajou bastante ao longo de sua carreira e o contato com a filosofia oriental o guiou para uma direção mais contemplativa e intuitiva, quando ele chegou até a suprimir a partitura, como é o caso de *Stimmung* - para seis vozes (1968) e *Aus den sieben Tagen* (1968). Em 1969, Stockhausen viajou para Índia, onde permaneceu até fevereiro de 1970, período que teve um impacto notável em suas composições subsequentes. Ao retornar, ele escreveu *Mantra* (1970) para dois pianos e modulação em anel, peça que marcou significativamente sua carreira. Foi nessa composição que Stockhausen começou a trabalhar com algo que ele mesmo, posteriormente, designaria “Fórmula”.

Em *Inori* (1974), para grande orquestra, foi a primeira vez em que ele usou o termo “Fórmula de composição”, conceito composicional no qual se enquadram as peças que são objetos do presente estudo.

⁶⁵Método de composição musical no qual se utiliza uma ou várias séries como forma de organizar o material musical. A primeira forma de composição serial foi o dodecafônico, sistematizado por Schönberg no início da década de 1920. Nesse sistema, a série era uma sequência de 12 notas, usando o total cromático sem repetições (Grout, 1973, p. 707).

4.3.1. O conceito de Fórmula

A fórmula é uma técnica composicional desenvolvida por Stockhausen, derivada do serialismo, que envolve projeção, expansão, contração e multiplicação de uma única fórmula melódica.

Em contraste à música serial, onde as características estruturais são mais ou menos abstratas e permanecem, em grande parte, inacessíveis ao ouvinte, na composição da fórmula, as especificações musicais no campo das dinâmicas, durações, timbres e ritmos são sempre diretamente evidentes no som, através do uso de uma sucessão melódica concisamente articulada. A fórmula que define a forma em grande escala, bem como todos os detalhes internos da composição musical. (Blumröder, 1982, p. 184-85, tradução nossa)⁶⁶

Enquanto a série era uma matriz que servia para música toda, a fórmula é mais do que uma sequência de intervalos. Trata-se de uma ideia musical completa, uma espécie de tema, que, independentemente dos processos de desenvolvimento sofridos, está sempre reconhecível ao ouvido, de forma descrita pelo próprio Stockhausen:

A fórmula é como a semente do homem que fertiliza uma mulher, e, de fato, é incrível como um elemento microscópico, invisível a olho nu, pode ser capaz de gerar a vida de um ser humano dotado de um número infinito de características hereditárias. É um mistério que também se aplica à genética musical. (Tannenbaum, 1987, 71, tradução nossa)⁶⁷

O apogeu desse processo será em *Licht, die sieben Tag der Woche* (luz, os sete dias da semana), a ópera para cada dia da semana que ele compôs em 30 (trinta) anos e que compreende 29 (vinte e nove) horas de música. Nessa peça, ele apresenta uma tripla fórmula, cada uma com um número de notas diferentes: Michael 13 (treze) significa o céu, a Eva tem

⁶⁶ Texto original: Im Unterschied zur seriellen Musik, bei der jede in die Organisation einbezogene Dimension des musikalischen Satzes durch mehr oder minder abstrakte (Zahlen-)Reihen bestimmt wurde, tritt in der Formel-Komposition die Determination der einzelnen Parameter unmittelbar klanglich in Erscheinung. Während die seriellen Festlegungen ganz im Bereich der kompositorischen Vorarbeit verblieben und dem Hörer des Werkes nicht ohrenfällig wurden, sondern zumeist nur durch die Kenntnis der Kompositionsskizzen und -pläne zu entschlüsseln waren, werden sie bei der Formel-Komposition in einer charakteristisch gegliederten und in Tonhöhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe und Tempo prägnant artikulierten melodischen Tonfolge, der Formel, welche die Großform des Werkes sowie alle internen Details der Komposition in sich birgt, deutlich hörbar zum Klingen gebracht.(Blumröder, 1982, p. 184–85).

⁶⁷ Texto original: The formula is like the seed of man that fertilizes woman: and, in fact, it's incredible that a microscopic element, which is invisible to the naked eye, should be able to generate the life of human being gifted with an infinite number of hereditary characteristics. It's a mystery that also applies to musical genetics. (Tannenbaum, 1987, 71).

12 (doze) – a mediação, e o Luzifer 11 (onze) é o número diabólico. Nessa composição, há uma polifonia de três temas, na qual ele explora, até as últimas consequências, as possibilidades de variação do tema – a fórmula.

4.3.2. A fórmula de HARLEKIN

Uma das características mais marcantes da fórmula aplicada nas composições é que ela é claramente perceptível ao ouvido, mesmo quando é radicalmente expandida ou comprimida, ou seja, independentemente dos processos de desenvolvimento aos quais ela esteja submetida. Portanto, considero fundamental a compreensão da fórmula das obras em questão, para a construção das *performances* resultantes deste estudo.

A fórmula de *Harlekin* aparece completa na sexta página da peça, na seção intitulada *Der verliebte Lyriker* (o poeta apaixonado) – cerca de 12 (doze) minutos após o início da obra. Segundo Stockhausen, “a partir deste ponto, toda a peça foi composta, para o início e para o final”. (Stockhausen, 1992, p. 15, tradução nossa)⁶⁸.

Figura 9: Fórmula usada na composição de HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN
 (Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha. Grifos: autora)

⁶⁸ Texto original: From this point, the entire work was composed, to the beginning and to the end. (Stockhausen, 1992, p. 15).

Globalmente, a fórmula utilizada por Stockhausen nessas peças começa em uma nota aguda, caminha para o grave e retorna à região aguda, por meio de um salto ainda maior do que no início, formando, por conseguinte, um arco invertido. Ela é construída em um *legato*, que é interrompido abruptamente em alguns momentos. Nesse tipo de composição, as pausas, articulações, texturas (vibratos) e dinâmicas são elementos que constituem o material que será trabalhado no processo de desenvolvimento da fórmula.

A apresentação da fórmula em seis partes, conforme o exemplo acima, advém da análise apresentada pelo próprio compositor, durante palestra que precedeu a *performance* de Suzanne Stephens, em 1990, que integra o DVD disponibilizado pela Fundação Stockhausen, como gravação oficial da obra. Essa divisão também será utilizada ao longo do capítulo cinco, quando, durante a construção da *performance*, aspectos analíticos serão apresentados. Isso posto, pode-se observar: **1)** Grupo majoritariamente lírico, em *legato*, sendo que a nota “sib” aparece com *vibrato accelerando*, acrescentando, assim, uma nova textura ao texto; em contraste à característica inicial, o “sol”, última nota do grupo, aparece de forma abrupta, em uma colcheia curta e com acento. **2)** O grupo seguinte, mais enérgico, apresenta, pela primeira vez, o motivo de “zigue-zague” com ritmos irregulares, que se desenvolve intensamente ao longo de toda a peça. Esse grupo explora uma ampla variedade de dinâmicas. **3)** O terceiro fragmento retoma a delicadeza do início da fórmula, na dinâmica piano, constitui uma espécie de eco do motivo anterior, restando o “zigue-zague” com ritmos irregulares. **4)** Tendo a nota “dó5” como protagonista, após uma anacruse da nota “mib” com vibrato, em *ff*, ela é desenvolvida numa ampla faixa dinâmica – estrutura temática que também será bastante explorada ao longo da obra. **5)** Após uma intervenção rítmica em *mezzo piano*, o “dó5”, agora em *pianíssimo*, reaparece e, assim, cria-se novamente o efeito de eco. **6)** A fórmula é fechada com uma repetição do salto “solb-dó”, seguido de outro movimento largo, ascendente; a construção dinâmica é baseada em um grande diminuendo que vai de *ff* ao *ppp*. Santos (2019) observa ainda que o Stockhausen escreve, no segundo fragmento, “mib”, e “ré♯”, no terceiro, o que, segundo ela, “demonstra a não rejeição do compositor pela partitura e pela escrita clássica” (Santos, 2019, p. 36), a partir dessa menção a uma escrita diatônica. Do ponto de vista do intérprete, esses aspectos favorecem a memorização, pois, à referência auditiva podem ser acrescentados os nomes das notas.

Se dispostas em sequência, formamos a seguinte composição, de 27 (vinte e sete) notas:



Figura 10: Disposição das notas da fórmula em sequência a partir da nota “ré”.
(Fonte: Elaborado pela autora)

A melodia da fórmula é composta, portanto, por 11 (onze) notas, sendo que o “mib” aparece em duas oitavas, e poderia ser organizada da seguinte maneira, em uma escala:



Figura 11: Apresentação das alturas da fórmula em uma escala
(Fonte: Elaborado pela autora)

Percebe-se nessa representação acima, a ausência de uma nota para a composição de um cromatismo – a nota “si”. Stockhausen utiliza-se intencionalmente dessa omissão para que, segundo o compositor, a transposição torne-se sempre perceptível. “Uma altura não é utilizada, o que me dá a possibilidade de transpor a melodia e ter sempre uma nota que fica reservada para a próxima transposição, para torná-la mais nova” (Stockhausen, 1990, tradução nossa)⁶⁹.

⁶⁹ Texto original: “One pitch is not used at all, which gives me the possibility to transpose the melody and always have one note which is spared for the next transposition to make it more new” (Stockhausen, 1990).

5. UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA

Este capítulo apresenta a proposta interpretativa da autora para as obras *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*. O desígnio é compartilhar posições mais concretas, delineadas por todas as discussões apresentadas até aqui, nesta oportunidade, com apontamentos direcionados à fraseologia musical das obras. Outrossim, a autora inevitavelmente abordará dificuldades encontradas ao longo do processo de aprendizado das obras, bem como soluções técnicas próprias do instrumento clarinete – que podem contribuir com outros clarinetistas. Também serão apresentadas reflexões sobre a organização dos gestos corporais e o delinear da expressividade das composições, a fim de criar uma *performance* interessante, sem deixar de observar a coerência entre liberdade e fidedignidade à partitura.

Harlekin e *Der kleine Harlekin*, desde sua composição, despertaram e continuam a despertar o interesse de muitos clarinetistas por sua pesquisa e execução. Porém, cerca de vinte anos após a estreia das obras, Stockhausen ainda relatava a dificuldade de assimilação desse tipo de repertório por parte dos/as intérpretes, já que esse tipo de composição se diferenciava muito do que era tradicionalmente trabalhado nos conservatórios. Em uma entrevista feita pela flautista Kathinka Pasveer, em 1998, para a revista *The Clarinet*, o compositor comentou:

O que falta é a disseminação dessas obras entre os profissionais (...) Existe, assim, uma situação muito peculiar, essas composições que realmente demandam novas e específicas orientações para os instrumentistas, não são ensinadas nos conservatórios. De maneira privada, muitos instrumentistas nos visitam à procura de orientações; os flautistas e piccolistas, com Kathinka Pasveer, os clarinetistas e claronistas, com Suzanne Stephens e os trompetistas com Markus Stockhausen. Os jovens instrumentistas querem tocar essas peças, porque eles ficam impressionados com as *performances* dos instrumentistas mencionados anteriormente; eles também querem adquirir tais habilidades interpretativas. Portanto, a educação de professores precisa evoluir, também nas instituições musicais, só assim essa nova literatura vai ficar conhecida e ser corretamente ensinada. (Stockhausen apud Pasveer, 1998, p. 68, tradução nossa)⁷⁰

⁷⁰ Texto original: What is still lacking is the dissemination of these works by teachers. We still have no teachers who are themselves in a position to play these new compositions; therefore, they also cannot teach them. There is therefore a quite peculiar situation, that compositions which demand a truly new orientation for instrumentalists are not taught in music schools and conservatories. And so, many private inquiries come, for example, to Markus Stockhausen from trumpeters to Suzanne Stephens from clarinetists, bassoon players and bass clarinetists, and to Kathinka Pasveer from flutists and piccolo players of both sexes. Young people want to play these works, because they have been very impressed by *performances* of the instrumentalists mentioned; they would like to be taught how to play these new works themselves. [...] Therefore, the education of new teachers of instrumental specialties absolutely must follow on, at musical institutions as well, so that this new literature will become known and be correctly taught. (Stockhausen apud Pasveer, 1998, p. 68).

Apesar de ter tido uma experiência muito rica durante as aulas com a Suzanne Stephens, discordo que, para tocar *Harlekin* e *Der kleine Harlequin*, seja imprescindível aprendê-las somente com ela ou com seus discípulos, porque isso, além de limitar o número de pessoas que seriam “habilitadas” a tocar, estabelece uma concepção de interpretação demasiadamente prescritiva e em que a *performance* acaba se tornando muito restrita.

Sabemos que durante o período barroco, um compositor como Bach trabalhava intimamente com os músicos, podia experimentar aquilo no que estava trabalhando imediatamente com eles, e então corrigir suas partituras. Ele até mesmo deixaria uma boa parte na mão dos músicos, dando apenas indicações básicas, e eles saberiam sua intenção e preencheriam sua parte de acordo. Essa relação de trabalho próxima aos músicos é ainda mais necessária nos dias de hoje, agora que o timbre está envolvido, e o movimento do som no auditório se tornou muito importante. Tais coisas podem ser conseguidas apenas por experimentação e depois escritas em uma forma mais ou menos definida para uso em apresentações subsequentes. Isso leva a uma situação na qual não se pode mais tratar os materiais musicais como separados do processo de composição (Stockhausen apud Maconie, 2009, p. 41)

Assim, o compositor empenhou-se muito para deixar o maior número possível de informações, para que a sua concepção para cada uma de suas composições fosse compreendida, independentemente da sua presença.

5.1. Caminhos do conhecimento musical ao longo do tempo

Grande parte da música ocidental tocada nos dias de hoje é representada por um código de escrita sintetizado, conhecido como notação musical moderna ou convencional. Embora essa codificação contenha uma ampla gama de detalhes e refinamentos, muitas vezes, ela representa o registro escrito de um produto sonoro que surgiu a partir de um processo intensivo de improvisação realizado pelo compositor (Bittar, 2012, p. 34).

Para entender melhor a evolução desses códigos e contextualizar minha relação com a música de Stockhausen nesse cenário, é relevante fazer uma breve retrospectiva sobre como o compartilhamento da arte e da música tem evoluído ao longo do tempo. Até a segunda metade do século XVIII, o aprendizado musical ocorria, na maior parte dos casos, no âmbito sonoro. Esse processo incluía tanto a transmissão oral, quanto os métodos de escuta e imitação:

Quanto à formação dos músicos, esta se dava da seguinte maneira em épocas anteriores: o músico formava aprendizes de acordo com a sua especialidade; quer dizer, havia uma relação entre aprendiz e mestre na música, similar

àquela que, durante séculos, houve entre os artesãos. Ia-se a um determinado mestre para aprender com ele o “ofício”, sua maneira de fazer música. Tratava-se, antes de mais nada, da técnica musical: composição e instrumento; a esta acrescentava-se a retórica, a fim de se tornar a música eloquente. Sempre se pregou, especialmente no barroco musical, desde cerca de 1600 até as últimas décadas do século XVIII, que a música é uma linguagem de sons, que nela se trava um diálogo, uma discussão dramática. O mestre ensinava ao aprendiz sua arte. Ele não ensinava somente tocar um instrumento, ou cantar, mas também a interpretar música (Harnoncourt, 1990, p. 29)

O registro escrito desse pensamento artesanal teve como fruto um material que carregava conteúdo não necessariamente progressivo, acompanhado, por exemplo, da opinião pessoal do autor e que, por conseguinte, demandava uma contextualização histórica e social para ser compreendido:

[Os tratados] Podem eventualmente se chamar *essay* ou mesmo *méthode*, porém o que os define é o compromisso com uma lógica pedagógica progressiva e auto suficiente. Por isso, eles podem ser ambíguos, repletos de lacunas e com opiniões autorais a respeito de determinados temas. São fruto do pensamento artesanal, com a intenção de registrar o métier do autor, mas, para atingir a sua completude, sempre dependentes dos segredos implícitos e não revelados pelo mestre. (Santos, 2011, p. 3)

Assim, a base da formação musical estava enraizada na relação mestre-aprendiz, centrando-se, principalmente, no músico intérprete. Esse desenvolvimento evoluiu com base na linguagem subjetiva dos tratados e na troca de experiências. No entanto, com as transformações desencadeadas pela Revolução Francesa (Harnoncourt, 1990, p. 23), essa mentalidade começou a declinar no século XIX, à medida que a música passou a ser vista como um "texto fixo" executado por intérpretes bem preparados. Consequentemente, houve a substituição do papel subjetivo do mestre pela racionalidade e clareza do método:

[Os métodos] São os documentos musicais redigidos com o propósito de mostrar todos os estágios de formação musical específica, de uma maneira progressiva, abrangente e clara. Mesmo que não atinjam esse objetivo, eles diferem dos tratados por serem mais diretos na previsão e na solução dos problemas do aprendizado, tornando-se, assim, menos ambíguos ou herméticos. Portanto, esse tipo de documento tem um caráter muito mais didático e funcional do que os tratados. Nesse estudo atribuímos a esse gênero de documento o papel de principal ferramenta utilizada no sistema de ensino coletivo, onde o método sintetiza um curso completo. (Santos, 2011, p. 4)

Os instrumentistas dos dias de hoje são, portanto, formados dentro dos princípios dessa metodologia conservatorial, que, na realidade, representou uma grande ruptura em relação à pedagogia musical exercida antes do século XIX, aquela que era fundamentada

numa relação mestre-aprendiz. Nikolaus Harnoncourt, em seu livro *O Discurso dos Sons* (1990), num capítulo em que aborda a formação do músico atual, apresenta críticas para com essa ruptura:

Porém, o que me parece mais grotesco é que, ainda hoje, tenhamos esse sistema como a base de nossa educação musical! Tudo o que era anteriormente importante foi dissolvido. [...] Estritamente falando, o músico atual recebe uma formação, cujo método é muito pouco compreendido, tanto pelo seu professor, quanto por ele mesmo. [...] Aparentemente, sem qualquer reflexão, são utilizados na educação musical atual princípios teóricos que há cento e oitenta anos faziam sentido, mas que, hoje em dia, não se comprehendem mais (Harnoncourt, 1990, p. 31)

Sob essa perspectiva, a presente proposta interpretativa reúne aspectos que caracterizaram diferentes momentos históricos, no que diz respeito ao compartilhamento do conhecimento musical e artístico. Ela explora a relação mestre-aprendiz entre Stockhausen e Stephens, assim como entre Stephens e a autora deste trabalho, mas considera a partitura como elemento fixo. Ao mesmo tempo, o material musical é submetido a uma análise crítica, com o propósito de identificar elementos subjetivos que contribuam para a construção de um discurso convincente, coerente e, sobretudo, pessoal.

5.2. *Harlekin*

Na página de dedicatória da partitura de *Harlekin*, o compositor coloca algumas anotações referentes à transformação do Arlequim, célebre personagem da *Commedia dell'arte*, em um músico dos tempos atuais (em livre tradução):

ARLECHINO
→ 1570 → 1688 → 1792 →
HARLEKINA
→ 1975 →
Suzee Stephens

“Prazer a segue incessantemente;
ela espalha alegria e felicidade por toda parte.
O riso brota de sob seus próprios pés,
e sua pronta sátira não ofende ninguém,
tão alegres são suas tiradas...”⁷¹
(Stockhausen, 1978b)

⁷¹ Texto original da partitura: Pleasure follows her unceasingly; she spreads joy and gladness everywhere. Laughter springs from beneath her very feet, and her ready satire offends no one, so merry are her quips ... (Stockhausen, 1978b).

O fragmento deixado por Stockhausen trata-se de um trecho retirado de uma tradução inglesa de *The Italian Comedy* (Pierre Louis Duchartre, 1688) e faz parte de um verso anônimo, em homenagem à morte de um dos maiores atores a interpretar Arlequim no século XVII, Domenico Biancolelli⁷². Segundo Marczack (2009) “no processo de tradução, Stockhausen modificou o gênero do Arlequim para o feminino, com a clara intenção de homenagear a destinatária pretendida” (Marczack, 2009, p. 23)⁷³.

Segundo Marczack (2009), por meio de uma troca de mensagens eletrônicas com Stephens, em 2008, as datas mencionadas pelo compositor se referem a anos importantes na história do personagem Arlequim:

- 1570 - o ano em que o personagem de Arlecchino foi mencionado pela primeira vez em "scenari";
- 1688 - o ano da morte, em 2 de agosto, de Domenico Biancolelli, o ator que ganhou fama internacional criando o personagem de Arlequim;
- 1792 - o ano em que Susanna Haswell Rowson, romancista, dramaturga, poetisa, ensaísta e editora americana, decidiu subir ao palco e se tornar atriz. "Ela sabia cantar, atuar e dançar. Pode ser que suas habilidades como dançarina tenham culminado na performance anunciada assim: 'Harlequin Everywhere, or What Does It Signify ... New Pantomime ... Harlequin (sendo a primeira tentativa de qualquer mulher na América) - Ms. Rowson'"⁷⁴(Marczack, 2009, p.24).

Karlheinz Stockhausen transformou, então, o Arlequim em um/uma clarinetista. Embora a peça pareça bastante improvisada, o compositor foi muito minucioso com a notação, descrevendo, com precisão, os gestos corporais que são responsáveis pela estrutura cênica e acústica da obra.

Você passa por situações que parecem ser semelhantes, mas elas nunca são as mesmas. Você recorda e espera, mas o instante não é mais o instante, agora é eternidade – você está em todo lugar. E é isso que a espiral traz. É o

⁷² “Les plaisirs le suivoient sans cesse. Il répandait partout la joye et l'allégresse. Les jeux avec les ris naissoient dessous ses pas. On ne pouvait parer les traits de sa satyre; Loin d'offenser personne, elle avoit des appas.” (Duchartre apud Marczack 2009, p.23)

⁷³ Texto original: In his translation Stockhausen has changed the gender of Harlequin to a female one, with the obvious intention of celebrating the intended dedicatee (Marczack 2009, p.23).

⁷⁴ Texto original: 1570 – the year in which the character of Arlecchino was first mentioned in “scenari”; 1688 – the year of the death, on August 2, of Domenico Biancolelli, the actor who gained international fame by creating the character of Harlequin; 1792 – the year in which Susanna Haswell Rowson, American novelist, dramatist, poet, essayist, and editor, decided to go on stage and become an actress. “She could sing, act and dance. It may well be that her accomplishments as a dancer culminated in the performance advertised thus: “Harlequin Everywhere, or What Does It Signify ... New Pantomime ... Harlequin (being the first attempt of any female in America) – Ms. Rowson” (Marczack, 2009, p.24).

círculo que conduz ao êxtase” (Stockhausen apud Cott, 1973, p. 175, tradução nossa)⁷⁵

O espetáculo permite que o público experimente a junção de diversas vertentes artísticas em uma *performance* de clarinete solo de altíssimo nível. Embora minha jornada com as composições de Stockhausen tenha começado com *Der kleine Harlekin*, hoje reconheço que minha relação com essa pequena peça mudou muito depois que estudei *Harlekin* em profundidade. Portanto, optei por iniciar este estudo interpretativo por esta última.

5.2.1. Der Traumbote – O mensageiro dos sonhos

No encarte do CD com as gravações oficiais de *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, disponibilizadas pela Fundação Stockhausen, há uma descrição do desenvolvimento de *Harlekin* feita pelo próprio compositor. Entendo que essas narrações constituem uma espécie de introdução à cena de cada um dos movimentos, portanto, optei por iniciar este e os subcapítulos seguintes com os textos:

O primeiro trinado começa à esquerda, nos bastidores. ARLEQUIM dança, vindo da esquerda em movimentos circulares bastante rápidos, voltando-se predominantemente para a direita. Até o início da segunda parte, O construtor brincalhão, suas voltas formam uma espiral interna, terminando na borda frontal do palco central. Ele muda o ritmo, os passos e a expressão corporal de acordo com as figuras musicais, pausas e interrupções de respiração escolhidas por ele mesmo, congelando de vez em quando em uma pose. O tempo todo ele brinca emocionado, completamente perdido em si mesmo e, muitas vezes, de olhos fechados.⁷⁶ (Stockhausen, 1992, p. 9, tradução nossa)

Stockhausen fornece, além de todas as indicações específicas de movimentação, uma direção de cena, que possibilita a imersão do intérprete no estado de espírito da personagem,

⁷⁵ Texto original: “You always go through what seem to be similar situations, but they are never the same. You remember and you expect, but the instant is no longer the instant, it is now eternity – you are everywhere. And that is what the spiral brings about. It is the circle which leads to ecstasy” (Stockhausen – Cott, 1973, p. 175).

⁷⁶ Texto original: The first trill begins at the left, backstage. HARLEQUIN dances, coming in from the left in rather fast, circular movements, predominantly turning to his right. Until the beginning of the second part, *The playful constructor*, his turns form an inward spiral, ending at the front edge of the centre stage. He changes tempo, steps and body expression according to the musical figures, pauses, and self-chosen breathing interruptions, freezing every now and then in a pose. The entire time he plays enchanted, completely lost in himself and often with closed eyes. (Stockhausen, 1992, p. 9).

dentro da referida seção da obra. “Os meus artistas não são atores; em alemão, se diz *Schauspieler*, o qual, dividido ao meio (*Schau* + *Spieler*) significa jogador de parada. Os meus artistas têm de encarnar as figuras personificadas, como acontece aos intérpretes de *Katakali*” (Stockhausen apud Tannenbaum, 1985, p. 96).

Toda esta primeira sessão é desenhada sobre o conceito de uma espiral.

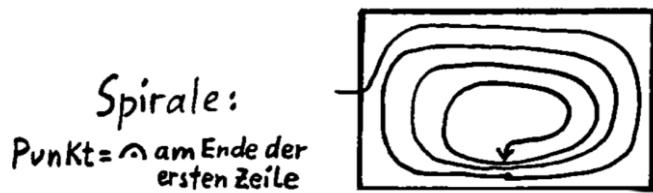


Figura 12: Indicação de movimentação no início de *HARLEKIN*, p. 1
(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Verlag. Kürten, Alemanha)

A espiral, bastante referenciada pelas duas obras em questão neste trabalho, tornou-se uma recorrência em toda a vida do compositor, inclusive, ele chegou a compor uma obra com esse título em 1968:

Quando eu era garoto, tomava conta das vacas do meu avô e de seu irmão durante semanas a fio no campo. Não tínhamos nada para fazer e então, deitados sobre a grama, construímos flautas. Ou íamos pescar [...] [Às vezes], simplesmente deitava-me ali por uma hora ou mais a contemplar as nuvens, e um pequeno avião de propulsão apareceria dando voltas em círculo com um suave som no céu. Esse som desenhava linhas em círculos, e isso tem me perseguido por toda a vida” (Stockhausen, apud Cott, 1973, p. 123, tradução nossa)⁷⁷

No catálogo da *Stockhausen-Verlag* (Editora Stockhausen), as obras estão dispostas cronologicamente ao longo de uma espiral. A esse respeito, alguns colegas pesquisadores trouxeram comentários acerca de seu possível significado. Katarzyna cita Maconie ao relacionar o início da obra com o movimento giratório feito pelos bebês, ao nascerem (Marczak, 2009, p. 61-62). Já o diretor de cena de Abad (2015) encontrou uma outra relação com a *Commedia Dell’Arte*:

⁷⁷ Texto original: As a boy I watched over my grandfather's and uncle's cows for weeks and weeks in the meadows. We had nothing to do, so we made flutes while lying in the meadows. Or we'd fish (...) I'd just lie on my back for an hour or more, watch the clouds, and a small propeller plane would appear circling with a soft sound in the sky. This sound was drawing its lines in circles, it's been following me my whole life (Stockhausen apud Cott, 1973, 123).

No mundo da antiga *Commedia dell'Arte* havia dois tipos de personagens, os ricos ou que aparentavam ser ricos e os pobres, os primeiros entravam no palco pela esquerda do público e os segundos pela direita. Quando um personagem entrava pela direita ao avançar pelo proscênio do palco, o lado do coração ficava exposto, enquanto quem entrava pela esquerda o deixava protegido em direção ao centro do palco. Nisso pudemos ver o caráter desses personagens, os pobres que entravam pela direita, como os Zanni, eram indivíduos que não escondiam nada porque não tinham nada no mundo, porém, os ricos como o Dottore, Pantalone ou Il Capitano não queriam perder o que tinham e estavam dispostos a fazer qualquer coisa para mantê-lo, ganância, engano ou violência. (Abad, 2015, p. 86, tradução nossa).⁷⁸

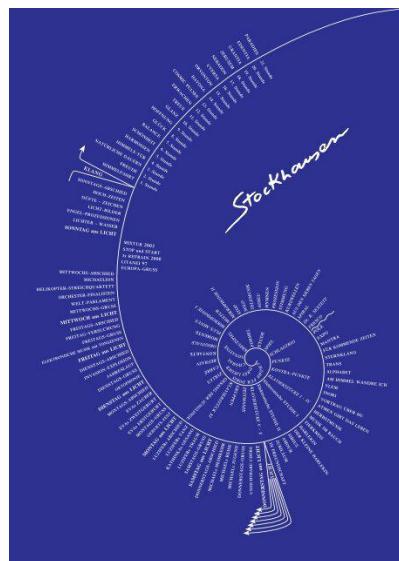


Figura 13: Capa do catálogo da Editora Stockhausen
 (Fonte: Stockhausen Foundation of Music – Kürten, Alemanha)⁷⁹

De acordo com Santos (2019), a espiral teria maior impacto para o público se vista de cima, o que não anula a resultante sonora, ou seja, as variações proporcionadas pelas movimentações do instrumento enquanto os sons são produzidos.

Todavia é de se fazer notar que a ideia da criação da espiral, que é o objetivo cênico de toda a primeira parte, não tem uma grande leitura para o público, pois está a ser visualizada de frente. Por conseguinte, o conceito teria mais impacto se visualizado desde cima. No entanto, mais do que a importância do gesto em si, é de salientar a relevância que este gesto, aliado ao trilo e à

⁷⁸ Texto original: En el mundo de la antigua Commedia dell'Arte había dos tipos de personajes, los ricos o que aparentaban serlo y los pobres, los primeros entraban a escena por la izquierda del público y los segundos por la derecha. Cuando un personaje entraba por la derecha al avanzar por el proscenio del escenario dejaba al descubierto el lado del corazón mientras que uno que entrara por la izquierda lo dejaba protegido hacia el centro del escenario. En ello podíamos ver el carácter de estos personajes, los pobres que entraban por la derecha, como los Zanni, eran individuos que no escondían nada pues nada tenían en el mundo, sin embargo, los ricos como el Dottore, Pantalone o Il Capitano querían no perder lo que tenían y estaban dispuestos a lo que fuera para retenerlo, avaricia, engaños o violencia (Abad, 2015, p. 86).

⁷⁹ Disponível em: www.karlheinzstockhausen.org. Acesso em 31 Mar 2024.

melodia em semicolcheias, tem em relação à transformação do som e à interpretação das emoções de Arlequim. Rodar sobre si mesmo e, simultaneamente, ter como objetivo a construção de uma espiral, utilizando toda a dimensão do palco, permite ao intérprete uma espacialização sonora abrangente e livre. Este facto pode criar um momento inicial íntimo ao nível sonoro e também visual, que vai enriquecer e transformar a transmissão do conteúdo emocional da personagem ao público (Santos, 2019, p. 39)

Independentemente da associação encontrada, o mais importante é entender que a entrada do Arlequim em cena é repleta de significados. O mensageiro dos sonhos está atordoado, entre o sonho e o despertar. Assim, a despeito de toda agressividade e dureza, geralmente associados ao registro agudíssimo do clarinete, considero este como o primeiro grande enfrentamento para o intérprete, pois é necessário trabalhar para construir uma sonoridade leve e flexível que traga a ideia de abstração, flutuação. Estão notadas grandes ondas na partitura, que partem do pianíssimo e chegam ao forte; no entanto, esses fortes são apenas os picos das ondas, e a dinâmica predominante é suave.

Tecnicamente falando, a clarinetista Suzanne Stephens relatou que foi necessária uma adaptação de sua embocadura, para que ela conseguisse executar esse início da obra, com o qual ela se ocupou entre março e dezembro de 1975, ou seja, durante dez meses. No meu caso, não foi diferente. Na verdade, desisti de tocar a peça algumas vezes, após, sem sucesso, tentar estudar o início da obra. A questão é que todas as repetições em registro agudíssimo demandam uma técnica específica, que eu gostaria de explorar aqui.

Porém, antes de mais nada, a virada de página: a obra se inicia com um longo trinado, ao qual vão sendo acrescentadas notas, resultando num lento desenvolvimento de sequências de frases no registro agudíssimo, com repetições *ad. libitum* em uma ampla gama de dinâmicas.

O cansaço da embocadura, a sensibilidade da região e a dificuldade de encontrar uma lógica para essas sequências me fizeram, por algumas vezes, desistir dos estudos da obra. Porém, em uma dessas tentativas, eu decidi seguir para a próxima página e dar continuidade à leitura. Foi então que, no terceiro compasso da segunda página, eu encontrei e compreendi a frase que estava sendo lentamente construída. A linha melódica era composta por todas as 27 notas da fórmula, transportadas uma 11^a acima. Eureka! Foi assim que os estudos começaram a fazer sentido para mim.



Figura 14 - Frase 2 da página 2 de *Harlekin*

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* (Werk 42) 1978, Verlag. Kürten, Alemanha)

Uma vez entendido que aquela seria a frase, pude pesquisar a melhor emissão e digitação para aquela linha com ampla gama de dinâmicas, que seria a base de toda esta seção. No clarinete, é importante encontrar a região de emissão predominante para a execução de um trecho, a fim de prevenir os escapes para outros harmônicos, também conhecidos como guinchos.

Um exercício técnico, comum aos clarinetistas, que exemplifica claramente essa temática é o n. 3 do livro I dos 167 estudos de Fritz Kroepsch:



Figura 15 – Exercício estudo de mecanismo

(Fonte: Kroepsch, Fritz. 416 studies, volume 1, primeira edição, 1881, Berlin: S. Philipp)

No exemplo acima, a maior parte da passagem se encontra na região média do instrumento, que demanda uma emissão mais aberta, porém, existem saltos para notas agudas. Se, por exemplo, no segundo grupo de semicolcheias do primeiro compasso, após emitir a nota “dó”, eu não considerar manter a emissão condizente com a região média, ao invés de “sol”, sairá a nota “ré” (harmônico do “sol”, eventualmente uma posição alternativa para emissão da nota com afinação mais baixa). A solução para a passagem, no caso, é manter a emissão na região predominante, registro médio, e tocar as notas agudas como falsetes. Entendendo essa lógica, falaremos bastante sobre a região de emissão mais adequada para determinados trechos que apresentem saltos grandes.

Logo no início, é necessário encontrar um dedilhado que funcione bem em diferentes gamas de dinâmica e que não seja extremamente sensível para suportar suaves mudanças na coluna de ar, consequência da respiração circular. Para isso, optei por mais de um dedilhado para uma mesma nota, de maneira que houvesse uma melhor conexão, abaixo.

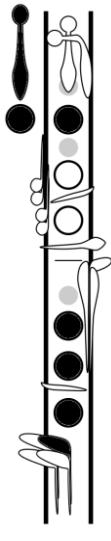


Fig. 16: “sol5”(a) | **Fig. 17:** “sol5”(b)

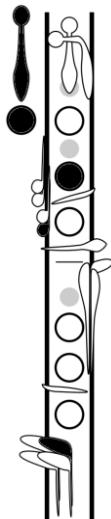


Fig. 17: “sol5”(b) | **Fig.18:** “fá#5”(a)

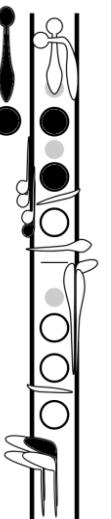
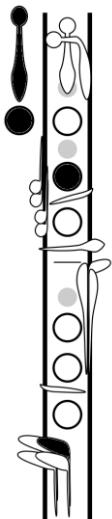
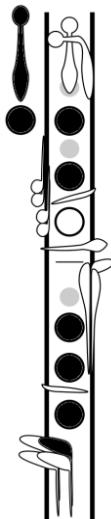


Fig.19: “fá#5”(b) | **Fig. 20:** “fá#5”(c)

Para visualizar o exemplo da troca de dedilhados dessa passagem, acesse o vídeo disponível no seguinte *Qr Code 1*⁸⁰:



Qr Code 1

⁸⁰ Conteúdo disponível em: <https://youtu.be/DrBIUQl9Dvw>. Acesso em 10 Jan 2024.

Depois de compreender a estrutura melódica e fazer os ajustes de emissão e dedilhados, é necessário incorporar o aspecto emocional à técnica exercitada. O objetivo é ser capaz de trazer a atmosfera leve e desfocada dos sonhos, para uma escrita, a princípio, bastante dura e que transita nos extremos do instrumento. Essa compreensão levou ainda mais tempo, mas, de fato, foi o que fez com que eu me apaixonasse pela obra. Lembro-me como se fosse hoje de uma das orientações com Stephens. Primeiramente, ela me deixou tocar toda essa primeira parte, depois, antes que eu retomasse a peça do início, ela comentou que tecnicamente estava impecável, elogiou a facilidade com que eu fazia as ligaduras, a respiração circular, mas disse que tudo era agitado demais. Precisei me despir da clarinetista que executava uma música extremamente difícil perante a musicista que é considerada a maior autoridade no assunto, para buscar a Paula, sonhadora e insegura, por aí, rodopiando com seu clarinete. Buscar aberturas e vulnerabilidades pessoais, que geralmente estariam escondidas sob o manto da seriedade profissional, como ferramentas para servir a minha intenção artística: isso foi uma catarse, uma experiência libertadora e potencializadora. Esse exercício foi muito marcante para mim e foi quando eu finalmente encontrei, em Stockhausen, elementos que sempre me seduziram na música. Naquele dia, minha relação com *Harlekin* amadureceu muito. Não que eu ainda não caia na tentação de ser a “clarinetista” que tenta acertar, demonstrando sua insatisfação com caretas, atenta para não deixar que a memória falhe. Mas a prática foi para um outro lugar. Eu pegava meu instrumento e tentava sonhar, como se estivesse meditando – aprendendo a deixar as coisas passarem sem perder o meu foco – desenhando as ondas, que aconteciam como reação ao movimento do meu corpo.

Nesta conexão entre corpo e música, construções interessantes acontecem. O compositor solicita que, além do amplo movimento de espiral no palco, o/a clarinetista gire o corpo em torno de si mesmo/a, durante essas pequenas frases, e esses pequenos giros podem retratar a direção da escrita em direção à nota mais importante do compasso, desenhando assim um balanço no qual o corpo contribui para com o fraseado.

Na segunda parte desta primeira seção da peça, onde há a primeira indicação metronômica da obra (colcheia = 200 bpm), o compositor inicia um novo processo de evidenciação da fórmula. Há agora uma variação do movimento, na qual o corpo pode favorecer muito a compreensão do texto musical. Aos poucos, as notas da fórmula começam a ser destacadas desse longo motivo de 27 notas; e, para essas notas destacadas, a indicação é não girar o corpo – o contrário da indicação para o motivo anterior.

A nova melodia ritmada da fórmula, que se instala progressivamente, pode ser imediatamente acompanhada por uma mudança no carácter da personagem pois, sempre que esta vai interrompendo a linha da figuração rítmica rápida, é indicada uma paragem no movimento rotativo para enfatizar este aparecimento. A partir do momento em que a melodia começa a ganhar mais importância, para além da paragem do movimento em espiral é pedido, também, pelo compositor, que sejam introduzidos movimentos rápidos, distintos e, possivelmente, cômicos. Esta introdução de novos movimentos claros visualmente, consoante os distintos ritmos, reforçam e chamam a atenção para construção e contorno da nova transformação da fórmula que está, progressivamente, a instalar-se (Santos, 2019, p. 40)

Assim, a fórmula aparece representada por figuras mais duras, pontiagudas; sonoridade, portanto, coerente com um corpo enrijecido. Todavia, tudo se perde momentaneamente na suavidade do movimento circular. Santos (2019) também considera a coexistência de personalidades distintas nessas variações de movimento, observação que pode possibilitar uma prática mais efetiva, a fim de conduzir o ouvinte/expectador a essa percepção. “As restantes partes ainda se encontram em semicolcheias continuando a fazer parte do carácter enfeitiçado do início deste primeiro andamento” (Santos, 2019, p. 40).

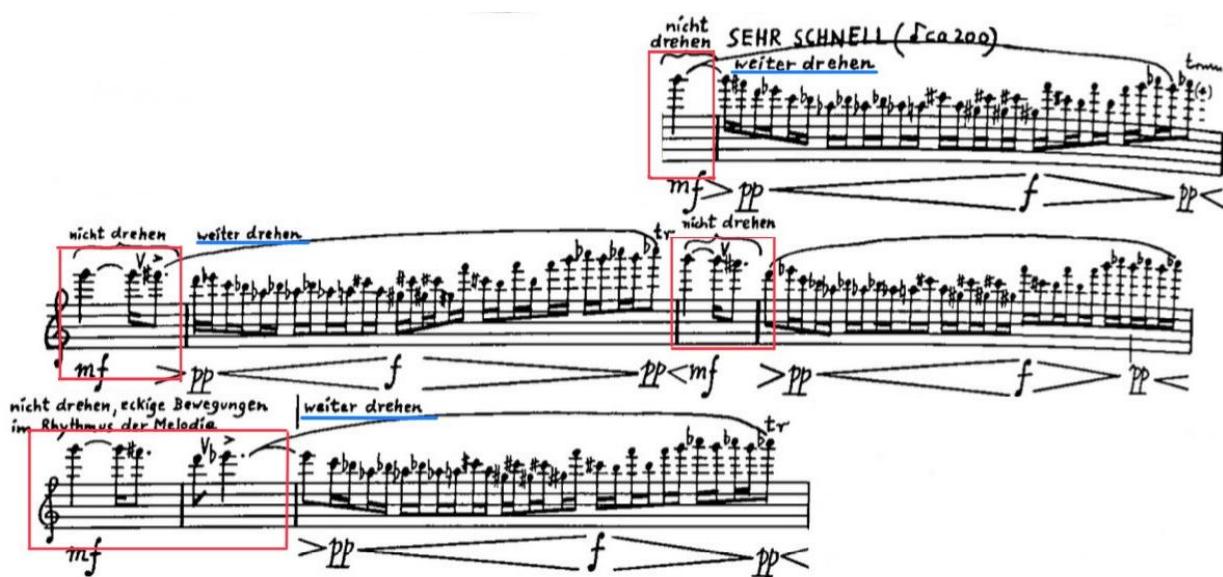


Figura 21: Compasso 4 da p. 2 de *Harlekin*; **vermelho** *Nicht drehen* = não girar; **azul** *Weiter drehen* = Continuar girando; **azul** *Nicht drehen, eckige Bewegungen im Rhythmus der Melodie* = Não girar, movimentos angulares no ritmo da melodia

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha. Grifos: autora)

Após doze versões dessa marcha, na qual a fórmula vai sendo lentamente desvendada, ela aparece completa, ainda em “sol”, ou seja, uma 11ª acima da nota “ré”, primeira nota da fórmula, a partir da qual toda a peça foi composta. Há, então, uma pequena transição para o próximo movimento, sinalizada no exemplo abaixo, exatamente onde o movimento de espiral é finalizado.

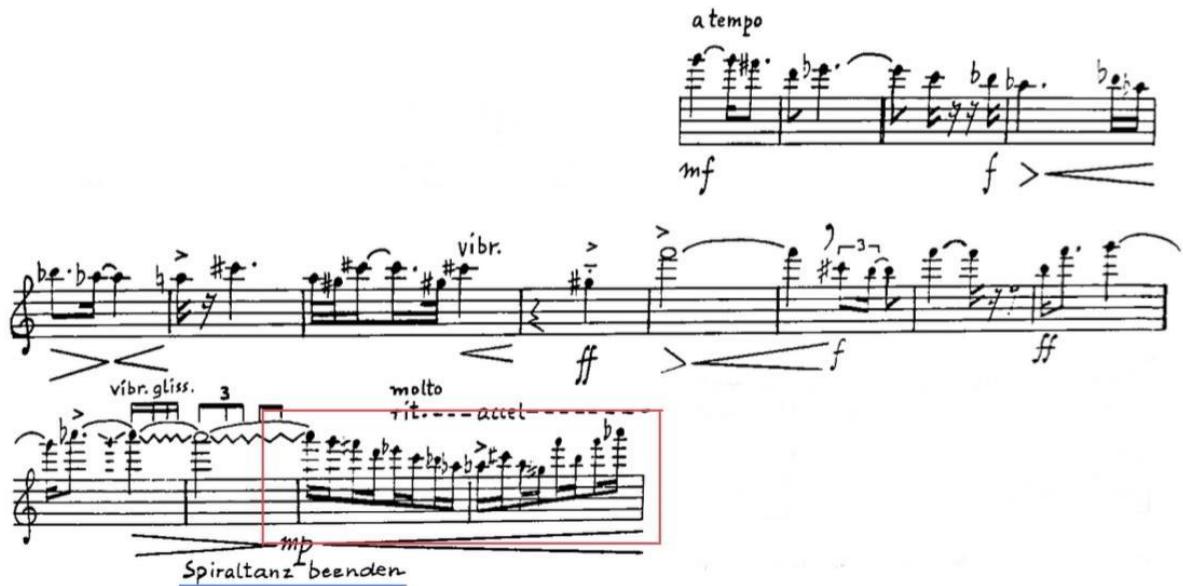


Figura 22: Excerto de *Harlekin*, p. 3; **azul** Spiraltanz beenden = Terminar a dança espiral; **vermelho** Transição para o próximo movimento

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha. Grifos: autora)

5.2.2. *Der spielerische Konstrukteur* – O construtor brincalhão

Tendo chegado à frente do palco, *Harlekin* está bem acordado, elétrico. Seus movimentos são relaxados, intercalados por espasmódicos de marionete e figuras precisas, quase geométricas. Ele frequentemente congela em algumas poses durante as pausas ou notas sustentadas. Este personagem gradualmente se transforma no seguinte.⁸¹ (Stockhausen, 1992, p. 9, tradução nossa)

Nesse movimento, o personagem tenta diversas combinações até finalmente construir a fórmula de *Harlekin*. As dificuldades residem nas sutis transformações, mas também no tempo, que, a cada aparição da fórmula, tem uma variação de metrônomo. De maneira similar à segunda parte do movimento anterior, são apresentadas, nesta seção, doze variações da

⁸¹ Texto original: Having arrived at the front edge of the stage, HARLEKIN is wide-awake, electric. His movements are loosely relaxed, interspersed with jerky marionette-like movements, and precise, almost geometric figures. He often freezes in a pose at pauses or sustained tones. This character gradually transforms into the following. (Stockhausen, 1992, p. 9).

fórmula, ainda “em sol”, desta vez, com variações de andamento. A seção começa com a colcheia valendo 200 bpm e termina com a mesma valendo 100 bpm.

Santos (2019, p. 44-55) apresentou uma análise detalhada de como as variações da fórmula foram desenvolvidas ao longo desta seção, elementos importantes para a compreensão e posterior memorização da ideia.

No entanto, para além da estrutura formal, há vários elementos a serem observados nesse movimento: As liberdades interpretativas são amplas, ao passo que as informações de cena são ínfimas; segundo Marczak (2009, p. 69, tradução nossa), esse trecho é “o menos específico em termos de ações e movimentações no palco”⁸². Como o nome sugere, nesta seção, o Arlequim brinca enquanto tenta construir a fórmula.

Assim, além das sutis variações de tempo, existem nuances de dinâmica, que podem ser, por exemplo, associadas a humores e afetos distintos. Com exceção de um único momento, onde está indicado para qual lado o clarinete deve ser direcionado, todas as outras movimentações são livres, ou seja, o intérprete pode apresentar uma versão pessoal, apresentando referências bem particulares, sem nenhum confronto com aquilo que o compositor escreveu.

Em 2021, o *Ensemble Intercontemporain* produziu um concerto de Stockhausen, com *performance* de *Harlekin* pelo clarinetista Martin Adámek. A montagem da peça foi robusta e, logo após o concerto, eles liberaram um vídeo documentário⁸³ com a preparação da *performance* do clarinetista, que contou com a participação da coreógrafa Anna Chirescu.

Neste momento do trabalho, onde estamos apresentando um movimento em que a criação cênica é praticamente livre, considero válido observar como a coreógrafa aborda a adaptação do arquétipo do Arlequim para os dias de hoje. Um exemplo disso é a tentativa de estabelecer conexões entre esse clássico da *commedia Dell'arte* e figuras como o Coringa, Michael Jackson e Freddie Mercury.

O clarinetista Martin Adámek ressalta, no vídeo, a beleza de encontrar não apenas liberdade, mas a sua própria versão em meio a tantas informações fornecidas: “esse também era o desejo do compositor, de que cada intérprete encontrasse o seu próprio *Harlekin*” (Martin Adámek, 2021, tradução nossa)⁸⁴. No caso desta *performance*, eles se preocuparam em estar de acordo com todas as indicações da partitura, evitando contradições com o estilo composicional, como aconteceu no caso da preparação de Abad (vide p. 16).

⁸² Texto original: The least specific one in terms of motion and stage actions (Marzack, 2009, p. 69).

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSAMveLkID4&t=23s>.

⁸⁴ Texto original: “That was also Stockhausen’s hope, for the performer to find their own *Harlekin*” (Martin Adámek, 2021).

Ao longo da prática, considerei imprescindível a utilização de um metrônomo enquanto eu experimentava e incrementava as movimentações. No início, fiz seção por seção, porém, depois de memorizados os trechos, acabava sendo um problema interromper todas as transições para programar o equipamento, além do que, neste trecho, há várias mudanças de fórmula de compasso.

Em resumo, para eu me certificar de que todo o movimento estava realmente assimilado, eu ter possibilidade de tocá-lo por inteiro, com um metrônomo executando as exatas variações.

Ademais, durante as aulas com Suzanne Stephens, ela estava sempre com o metrônomo em mãos, e, assim, ela conferia se as mudanças de tempo estavam adequadas. Assim, cheguei a compartilhar com ela o anseio de checar os tempos, enquanto eu estudava todo o trecho, mas, segundo Stephens, após memorizar os movimentos, automaticamente, o metrônomo estaria internalizado.

Ainda assim, percebi que, para mim, seria extremamente útil um metrônomo programado, com o qual eu pudesse praticar todo o trecho sem interrupções. Então, para facilitar a prática, elaborei um vídeo, com um metrônomo programado com todas as variações de tempo e fórmula de compasso, que pode ser acessado através do link ou *QR Code 2*⁸⁵, abaixo:



Qr Code 2

Considerando as aparições da fórmula, podemos, assim, organizar esta seção em ciclos de desenvolvimento. Contudo, apesar de a duração da colcheia ficar mais lenta a cada ciclo, o

⁸⁵ Conteúdo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CMfXTqIwcpc>. Acesso em 10 Jan 2024.

metrônomo não está necessariamente relacionado com a duração dos períodos, conforme podemos observar na Tabela 1 (abaixo), que foi elaborada a partir de análise do vídeo de Stephens (1992):

	Início	Fim	Minutagem	Duração
Ciclo I	p. 3; pent. 4; c. 5	p. 3; pent. 4; c. 5	5'59''	0'18''
Ciclo II	p. 3; pent. 6; c. 4	p. 3; pent. 8; c. 2	6'17''	0'18''
Ciclo III	p. 3; pent. 8; c. 3	p. 4; pent. 2; c. 3	6'35''	0'21''
Ciclo IV	p. 4; pent. 2; c. 4	p. 4; pent. 4; c. 3	6'56''	0'20''
Ciclo V	p. 4; pent. 4; c. 3	p. 4; pent. 6; c. 3	7'14''	0'20''
Ciclo VI	p. 4; pent. 6; c. 4	p. 5; pent. 1; c. 2	7'34''	0'35''
Ciclo VII	p. 5; pent. 1; c. 3	p. 5; pent. 3; c. 3	8'09''	0'35''
Ciclo VIII	p. 5; pent. 3; c. 4	p. 5; pent. 5; c. 7	8'35''	0'26''
Ciclo IX	p. 5; pent. 6; c. 1	p. 5; pent. 8; c. 4	9'19''	0'44''
Ciclo X	p. 5; pent. 8; c. 4	p. 6; pent. 2; c. 7	9'49''	0'34''
Ciclo XI	p. 6; pent. 3; c. 1	p. 6; pent. 5; c. 4	10'23''	0'48''
Ciclo XII	p. 6; pent. 5; c. 4	p. 6; pent. 6; c. 3	11'11''	0'16''
Coda	p. 6; pent. 6; c. 4	p. 6; pent. 6; c. 5	11'27''	0'22''

Tabela 1: Ciclos da fórmula em *Der spielerische Konstrukteur* e respectivas durações
(Fonte: Elaborado pela autora)

O Ciclo IV é um bom exemplo para discutirmos algumas possibilidades interpretativas, no que se refere às alternâncias de personalidade. A fórmula que, até então, sempre começara de maneira clara e direta, agora se inicia em *piano cantabile*, em oposição à maneira repentina com que ela foi encerrada no ciclo anterior. O tema em *legato* é bruscamente interrompido por seis semicolcheias desconectadas, que são separadas por pausas de durações iguais. A única indicação cenográfica presente na partitura é relacionada à nota “sib”, que aparece três vezes. De acordo com a partitura, elas devem ser tocadas: 1) Clarinete direcionado para baixo e para a esquerda; 2) Clarinete direcionado para baixo e para direita; 3) Em direção ao público. À vista disso, imagino, para o início do ciclo, um *piano* bastante introspectivo, reflexivo, como se o Arlequim estivesse começando a acessar aquela

personalidade do poeta apaixonado, porém, essa figura é subitamente interrompida pelo construtor bem-humorado e empenhado em deixar evidentes as sutis variações às quais a fórmula vem sendo submetida. O trecho seguinte, com as notas “láb” e “sib”, já começa a ter variações na articulação, mas ainda não perde o caráter ríspido. Além disso, percebe-se que, lentamente, a fórmula começa a caminhar em direção ao registro mais grave do instrumento. Posteriormente, onde inicialmente havia uma única nota com uma grande variação de dinâmica, aparece um longo glissando, que se inicia em *piano*, trazendo novamente um pouco de leveza e elasticidade à construção, que é concluída por mais duas curtas sequências de intervalos com intercalações de *ff* e *pp*.



Figura 23: Início do ciclo IV p. de *Harlekin* p. 4; vermelho Nach rechts unten = para a direita abaixo; azul nach links unten = para a esquerda abaixo ; verde zum Publikum = para o público

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha. Grifos: autora)

Ao me deparar com dinâmicas em um texto musical, costumo me questionar qual o significado daquelas indicações, naquele trecho específico. Afinal, não existe uma medida exata para como elas devem soar. Acredito que as dinâmicas são o mais próximo que o compositor conseguiu chegar de alguma representação profunda, seja de caráter, ímpeto ou afeto. Nesse contexto, as dinâmicas assumem um papel crucial na interpretação musical.

Seguindo essa reflexão, Marczak (2009) traz novamente Stravinsky, que, em certo momento, reconheceu as limitações da notação musical e a importância do intérprete na

concepção de uma *performance* musical. Stravinsky afirmou: “Eu não acredito que seja possível transmitir uma concepção completa ou duradoura de estilo apenas por notação. Alguns elementos devem ser sempre transmitidos pelo intérprete, Deus o abençoe”⁸⁶ (Stravinsky apud Marczack, 2009, p. 103).

Quando busco um significado que ultrapassa uma mera quantidade de som, sinto que estou de fato me relacionando artisticamente com o material musical. Caso contrário, é como contar uma história, apenas com o vocabulário, porém sem nenhuma entonação; ou talvez seja como se eu estivesse sendo surpreendida pelo próprio texto, sem pleno conhecimento dos fatos, o que me impediria de surpreender o espectador de forma eficaz. Portanto, além de reconhecer todas as sutis alterações presentes nesta seção de *Harlekin*, é importante que elas sejam exercitadas até que fiquem tão, ao ponto de serem suficientemente convincentes para quem está assistindo ao espetáculo.

No ciclo XI, aparece o primeiro problema de notação que pude observar ao longo deste trabalho com Suzanne Stephens: do início da peça até o final desse movimento, sempre que o Stockhausen colocava vibrato *gliss* – *accelerando* ou *ritardando* – o compositor sinalizava o desenho rítmico desejado. Vide exemplo:

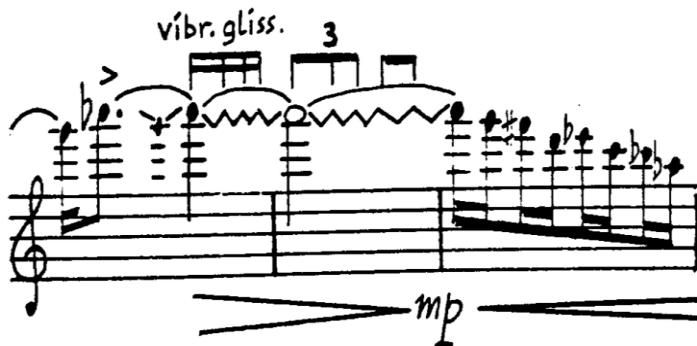


Figura 24: Exerto de *Harlekin*, p. 3

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

No entanto, à medida que a semínima fica mais lenta, esse desenho não aparece mais. Inicialmente, eu havia pensado que, no caso, o vibrato seria *ad libitum*, porém, seis

⁸⁶ “I do not believe that it is possible to convey a complete or lasting conception of style purely by notation. Some elements must always be transmitted by the performer, bless him” (Stravinsky apud Marczack, 2009, p. 103).

compassos antes do *Langsam* que precede o próximo movimento (*Der verliebte Lyriker*), esse assunto virou tema das minhas aulas. Segundo Stephens, os vibratos deveriam seguir a lógica aplicada inicialmente, ou seja, sempre que aparecesse o termo *vibrato gliss - acelerando* ou *ritardando* – tudo deveria ser medido, conforme marcado em laranja – pela própria Stephens – no exemplo abaixo:

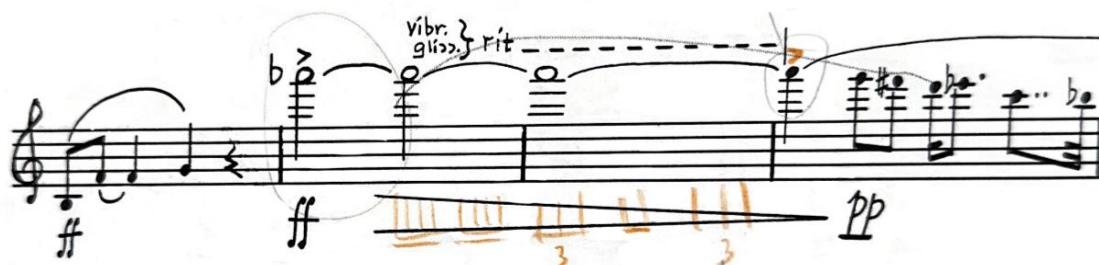


Figura 25: Excerto de *Harlekin*, p. 6 – Acervo pessoal da autora; laranja Anotações Suzanne Stephens

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Os três últimos compassos têm início com as notas da fórmula, pela última vez “em sol”, como se fosse ser mais um ciclo que, porém, não se completa. Dessa maneira, a continuação poderia ser imaginada dentro das duas fermatas, quando aconteceria também uma modulação para o movimento seguinte. Optei, portanto, por nomear essa transição para a próxima variação, de **coda**:



Figura 26: Compassos finais de *Der spielerische Konstrukteur* em *Harlekin*, p. 6
(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

“Assim, o Arlequim cheio de vida e de energia do segundo andamento, transforma-se gradualmente, numa personagem onde o estado de espírito tranquilo, profundo, rendido e pensativo ganha expressão” (Santos, 2019, p. 56). Mediante essa espécie de descida, em

direção ao registro mais grave do instrumento, somada ao retardo da pulsação, pode ser observada uma transformação na personalidade da personagem, e, a partir dessa dessemelhança, o compositor apresenta um novo tom de expressividade na obra.

5.2.3 *Der verliebte Lyriker – O poeta apaixonado*

HARLEKIN está calmo. Mal se movendo, ele olha para o vazio, mantendo-se pensativo e rendido. Muito expressivo, ele toca a sua melodia LENTAMENTE, pela primeira vez, em seguida ele se ajoelha, e de maneira ainda mais calma, ele toca a sua melodia uma segunda vez, MUITO LENTAMENTE, no registro mais grave, de olhos fechados.⁸⁷ (Stockhausen, 1992, p. 9, tradução nossa)

Nesta sessão, finalmente, é apresentada a “Fórmula” de *Harlekin*, que, como supracitado, foi a partir da qual toda a peça foi construída. Trata-se do momento mais lírico de toda a obra, no qual as indicações cênicas são quase inexistentes, o que abre espaço para um ambiente de maior subjetividade e divagação. Uma grande dificuldade de execução está no controle de som durante os andamentos que são extremamente lentos, e, claro, na manutenção dos mesmos.

Sobre o lirismo da melodia que é apresentada aqui, em 1971, um período próximo à composição de *Harlekin*, Stockhausen expressou seu descontentamento com o fato de que intérpretes especialistas em música contemporânea estavam lamentando a perda da sensação de uma linha melódica ao tocarem: “ele me contou que está pensando em escrever uma peça que apresentasse um novo tipo de composição com ‘melodias reais’” (Cott, 1973, p. 135). Stockhausen (apud Cott, 1973) relatou o seguinte episódio envolvendo Aloys e Alfons Kontarsky durante os preparativos para a estreia de *Mantra*:

Estávamos assobiando o mantra e suas diferentes formas no trem, no aeroporto, onde quer que estivesse, muitas vezes inconscientemente. Fiquei encantado porque havia uma nova maneira de escrever seções melódicas; aqui estava uma maneira de fazer melodias que pareciam simples, mas extremamente diferenciadas e ricas. Cada nota do Mantra é realmente um mundo em si. E aqui estavam os músicos sempre cantando e assobiando! Eu gostaria de poder compor mais disso (Stockhausen, apud Cott, 1973, p. 135, tradução nossa)⁸⁸

⁸⁷ Texto original: HARLEKIN is calm. Hardly moving at all, he looks into the void, standing thoughtfully surrendered. Very expressively he plays his melody SLOWLY for the first time, then he kneels gradually, even more calmly, and plays his melody a second time VERY SLOWLY in the lowest register, with eyes closed. (Stockhausen, 1992, p. 9).

⁸⁸ Texto original: We were whistling the mantra and its different forms on the train, in the airport, wherever it was, very often unconsciously. I was delighted that here was a new way of writing melodic sections; here was a way of making melodies that were seeming simple, yet exceedingly differentiated and rich. Every note in Mantra is really a world in itself. And here were the musicians

O vibrato que anteriormente me confundira (vide página 82), aparece como elemento da fórmula, ou seja, estará presente, em moldes similares, em toda a peça. Para além disso, quando considerado o tempo extremamente lento, ao executar vibratos medidos, garante-se que o *accelerando* e o *ritardando* dessa oscilação sonora não interfira no tempo – que deve ser extremamente regular.



Figura 27: Início de *Der verliebte Lyriker* em *Harlekin*, p. 6⁸⁹
 (Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Logo após a primeira exposição (semínima = 50), há uma pequena intersecção, que desenha uma modulação da melodia. Na leitura dessa intersecção, eu tive uma dúvida de solfejo, que consistiu em uma diferença “agógica”, de como deveriam soar os grupos de fusas.

Como o primeiro grupo – com repetições assinaladas por *oft* (frequente) - estava dividido em fusas e as notas em seguida apresentavam a mesma medida de tempo, eu havia dividido todo o trecho em grupos de quatro notas e, portanto, fui desenvolvendo o *ritardando* progressivamente a partir desses grupos. Por essa ótica, as cabeças dos tempos eram “ré,” “sol” “sol♯”, nas primeiras doze notas, por exemplo. Segundo Stephens, porém, a progressão deveria ser feita de seis em seis notas, mesmo que isso deixasse o primeiro grupo deslocado, ao contrapor quatro e seis notas. Ainda assim, durante as aulas, a Stephens entendeu minha percepção e concluiu que seria válido melhorar o texto, colocando indicações das sestinas, ou seja, um segundo problema de notação. Vide exemplo:

always singing and whistling! I wish I could compose more of this (Stockhausen apud Cott 1973, p. 135).

⁸⁹ Aushalten = Segurar/sustentar (livre tradução).



Figura 28: Transição de *Der verliebter Lyriker* em *Harlekin*, p.7. roxo Marcação de Stephens sinalizando que não compreendeu meu *ritardando*; laranja Anotações Stephens indicando como devem ser feitos os apoios do *ritardando*⁹⁰

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

A reexposição da fórmula, com andamento ainda mais lento (semínima = 36), aparece agora em “mib”, uma sétima maior abaixo. Apesar da ausência de indicações cênicas para este movimento, o compositor solicitou que esta melodia seja tocada de joelhos, representando um dos grandes pontos de introspecção da obra. Enquanto intérprete, também entendo como um momento de um certo “descanso” após cerca de treze minutos agitados de música, explorando os extremos do clarinete.

Esta não é apenas a aparição mais lenta da melodia principal, mas também é apresentada na região mais baixa do corpo alcançada durante o curso da peça. A posição do corpo nesta subseção definitivamente enfatiza e apoia o conteúdo musical. Ajuda tanto o público como o intérprete a concentrarem-se inteiramente na música e na sua beleza, arrastando o brincalhão e enérgico Arlequim para o chão e submetendo literalmente o seu corpo a um controle quase total (Marczak, 2009, p. 63, tradução nossa)⁹¹

Revisando minhas anotações sobre esse trecho, deparei-me com algumas marcações de “não crescer” em notas longas com dinâmica como *mezzo piano*, que culminavam numa nota subitamente acentuada. Isso me fez refletir sobre como uma grande parte do nosso desenvolvimento musical está inevitavelmente ocupado com obras do romantismo europeu, o que acaba deixando enraizadas algumas construções relacionadas à condução de fraseados.

⁹⁰ Allmählich hinknien und auf die Hacken setzen = ajoelhar-se gradualmente e sentar nos calcanhares.

⁹¹ Texto original: It is not only the slowest appearance of the main melody but is delivered in the lowest body position reached during the course of the piece. Body placement in this sub-section definitely emphasizes and supports the musical content. It helps both the audience and the performer to focus entirely on music and its beauty, by dragging playful and energetic Harlequin down to the ground and literally submitting his body to almost total control (Marczack, 2009, p. 63).

Embora essas convenções tenham significados muito mais profundos, às vezes, podem ser reduzidas a meros crescendos e decrescendos; como resultado, tocar um longo trecho de forma estática pode apresentar uma interpretação “inexpressiva”. Segundo Stravinsky, essa reação é um reflexo condicionado: “gosto antecipado do ato criativo acompanha a captação intuitiva de uma entidade desconhecida já possuída, mas não inteligível, uma entidade que só tomará forma definitiva pela ação de uma técnica constantemente vigilante” (Stravinsky 1996, p. 24). Diante disso, considero este um momento oportuno para discutir o potencial expressivo da neutralidade.

Lembro-me de um episódio durante a minha graduação, quando estava estudando a primeira das Três peças de Stravinsky, para clarinete solo. Meu professor, à época, Sérgio Burgani, observou que minha interpretação estava muito ativa e movimentada para aquela peça e sugeriu que eu me imaginasse tocando aquele trecho em um local cheio de neve. Naquela época, como uma brasileira vivendo em São Paulo, aquela sugestão não fez muito sentido para mim, pois eu nunca havia experimentado uma sensação parecida.

No entanto, muitos anos depois, durante meus estudos na Alemanha, finalmente pude vivenciar a sensação de estar num campo coberto de gelo. Foi nesse momento que percebi o fenômeno acústico ao qual meu antigo professor se referia. A neve tinha a incrível capacidade de absorver os sons, tornando todo o ambiente quieto e silencioso. Essa experiência me fez pensar imediatamente na sonoridade daquela peça de Stravinsky e perceber o quanto o neutro, ou o tácito, eram capazes de exprimir uma ideia, e, portanto, comunicar algo ao espectador.

Trago aqui essa discussão porque, ao argumentar que o grande potencial criativo de um texto musical reside na maneira como ele é colocado/argumentado, pode parecer que a única maneira de fazê-lo é conduzir um fraseado ao estilo romântico do século XIX. No entanto, isso não é necessariamente verdade; dependendo do texto musical, o potencial expressivo pode estar exatamente na estaticidade do som, assim como na constituição da expressividade da fala. Olhando por esse ângulo, chego à conclusão de que, mesmo quando o Stravinsky recusa essa espécie de ‘intimidade problemática’ com o mundo do incompreensível, ele não está falando de uma interpretação superficial, mas sim de uma abordagem com um potencial comunicativo diferente do utilizado no século anterior.

Dessa forma, o esforço do compositor consiste em conceber um diálogo em música que acabou sendo engolido pelo “barulho e pelo tumulto do drama musical” (Stravinsky, 1996, p. 23).

5.2.4. *Der pedantische Lehrer* – O professor pedante

HARLEKIN se torna um professor de música rigoroso e intransigente. A partir de agora, todos os movimentos do instrumento e do corpo indicam a melodia no ar, com todos os intervalos (de cima para baixo), durações rítmicas (em escrita espelhada da direita para a esquerda), e também a dinâmica: de ppp (instrumento diretamente na frente do corpo, em posição vertical reta), para fff (instrumento e tronco empurrado para o mais longe possível). Todo o espaço do chão até a mais alta posição possível da campana está dividida uniformemente em uma escala cromática que corresponde à extensão do clarinete.⁹² (Stockhausen, 1992, p. 9-10, tradução nossa)

O professor pedante então surge e tenta analisar a peça para o público, desmontando a melodia. Eventualmente, ele comete erros que o deixam bastante irritado e assim, lentamente, a intensidade do Arlequim volta a transparecer. Nesta seção, o corpo passa a ter um papel de destaque na construção, de modo que os desenhos melódicos da fórmula não são apenas ouvidos, mas ganham representação visual no espaço. O entendimento de Stockhausen sobre a sociedade contemporânea, que valoriza o aspecto visual, como destacado no capítulo sobre “*music shape*” (ver p. 52), ressalta como uma imagem, ou mesmo descrição dela, pode contribuir para a concepção de uma ideia, a princípio, puramente musical. Portanto, faz sentido que o compositor tenha optado por incorporar essa representação, também visual, como parte do esforço de um professor para transmitir um conteúdo. Para além de toda a dimensão cênica, existem medidas para que essa melodia possa ser perfeitamente visualizada. O comprometimento com a qualidade vai além do mero preciosismo, pois desempenha um papel fundamental no entendimento musical:

Note-se que o referido objetivo de Stockhausen, que alia este tipo de gestos do clarinete à fórmula, é acima de tudo, tradutor de parâmetros sonoros que passam por uma melhor indicação espacial e consequente compreensão dos intervalos e do contorno da melodia. A esta indicação é, por isso, ainda acrescentada, a chamada de atenção para as oitavas terem precisamente o mesmo distanciamento entre elas, demonstrando a precisão exigida no desenho espacial da mesma. Esta insistência do compositor, neste âmbito, tem, também, a ver com a já referida necessidade de ajudar na Arte de Ouvir, no sentido de que os parâmetros das suas composições possam ser reconhecidos auditivamente (Santos, 2019, p. 58-59)

⁹² Texto original: HARLEKIN becomes a strict, uncompromising music teacher. From now on, all instrument and body movements indicate the melody in the air, with all intervals (up-down), rhythmic durations (in mirror writing from the right to left), and also the dynamics: from ppp (instrument directly in front of body in a straight vertical position) to fff (instrument and torso thrust as far as possible to the front). The entire space from the floor to the highest possible position of the bell is divided evenly into a chromatic scale which corresponds to the range of the clarinet (Stockhausen, 1992, p. 9 e 10).

Santos (2019) se refere à Arte de Ouvir, que, segundo Stockhausen, raramente é praticada. Dessa forma, as notas passam tão rapidamente que não são percebidas individualmente. Para o compositor, a maioria das pessoas não consegue discernir conscientemente as alturas e intervalos – ou seja, poderia ser ele próprio o professor pedante aqui explorando todas as possibilidades, mesmo que redundantes, para apresentar todas as nuances da fórmula.

As movimentações, também são acrescidas expressões faciais e características cênicas, o que, para Santos (2019), define o que “originou uma abertura para um novo caminho da *performance*, onde o resultado de convergência de duas ou mais artes aportam inovação à interpretação e alteram a abordagem interpretativa de um intérprete” (Santos, 2019, p. 59). Espacialmente falando, são explorados eixos distintos, de forma que a melodia da fórmula é apresentada por “extenso”, usando o eixo horizontal, mas as suas alturas estarão representadas no eixo vertical.

No início, apenas excertos da fórmula são apresentados, começando pela primeira e as duas últimas notas; e esses recortes são gradualmente preenchidos até se encontrarem exatamente no meio da melodia. “Ele mostra como a melodia é composta (...) primeiro o início e depois o final da melodia e finalmente ele junta o início e o fim da melodia até ela estar completa” (Stockhausen, 1990, tradução nossa)⁹³. Eu tive muita dificuldade na assimilação desta seção, tudo parecia exageradamente livre e desconectado. Inclusive, ao tocá-la para Suzanne Stephens pela primeira vez, ela notou que, no geral, estava tudo muito rápido e as relações de tempo não estavam corretas. Eu respondi que tive muitas dificuldades devido às notas longas e ao excesso de fermatas e que o trecho, na verdade, me parecia mesmo muito livre. Foi então que ela percebeu uma ausência importante: Não havia indicação de metrônomo no início da sessão, que, segundo ela, deveria ser o mesmo da sessão anterior (semínima = 36 ou colcheia = 72), constituindo, então, um terceiro problema de notação. Apesar da grande dificuldade de executar tempos tão lentos, tudo fez mais sentido a partir dessa informação. Outro ponto importante são os vibratos – com *ritardando* e *accelerando* – que, na minha opinião, mereciam um reforço na edição, conforme comentado no texto que trata de *Der spielerische Konstrukteur*.

⁹³ Texto original: “He shows how the melody is composed (...) first the beginning and then the end of the melody and finally he joins the beginning and the end of the melody until the melody is complete” (Stockhausen, 1990).



Figura 29: Início de *Der pedantische Lehrer*, onde não há indicação de andamento, *Harlekin*, p. 8⁹⁴

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Na língua portuguesa, o termo ‘pedante’ também pode representar a pessoa que aparenta ter conhecimentos que não possui, o que acaba acontecendo no fim desta seção, quando o Arlequim começa a cometer pequenos deslizes. A série de mal-entendidos, por parte do professor, culmina num momento em que os movimentos que deveriam acompanhar o desenho melódico da fórmula são executados da maneira exatamente oposta, e tornam-se o pretexto para convidar o próximo caráter do Arlequim.

5.2.5. *Der Spitzbübische Joker – O palhaço malandro*

Deste ponto em diante, HARLEKIN se envolve com todos os tipos de dificuldades cômicas. Seu instrumento não é capaz de tocar as notas agudas; ele mesmo é muito baixo para isso; ele guincha e finge ter saliva nas sapatilhas, e assim por diante... (Stockhausen, 1992, p. 10, tradução nossa).⁹⁵

Nesta seção, o Arlequim tira sarro de si mesmo e se diverte muito, apenas brincando com a melodia ao explorar toda a extensão do clarinete. Marczak (2009, p.50) define a extensão utilizada no trecho como sendo entre o “mi” grave e o “dó7”; todavia, gostaria de fazer uma pequena correção: as notas exploradas vão do “mi2” ao “dó6”. Voltando ao *Harlekin*, com dificuldade de alcançar notas cada vez mais agudas, o nosso personagem experimenta as mais diversas alternativas, que vão desde diminuir o tamanho do instrumento, até mesmo, no caso

⁹⁴ *Schallbecher mit leichten Ab-auf-bewegungen anf der Tonhöhe e1 horizontal nach links bewegen* = Mover a campana para a esquerda, enquanto faz movimentos suaves para cima e para baixo na altura da nota "mi1"; *ganz link vorne - Klarinette nicht bewegen* = completamente à esquerda na frente - não mover o clarinete; *Die Augen auf* = olhos abertos; *ganz rechts vorne* = completamente à direita na frente.

⁹⁵ Texto original: From this point on, HARLEKIN gets into all kinds of burlesque difficulties. His instrument cannot play high enough; he himself is too short; he squeaks and purports to have saliva in a key hole, and so on... (Stockhausen, 1992, p. 10).

da minha interpretação, pedir uma ajuda dos céus; o processo é custoso, mas bastante divertido.

Estruturalmente falando, a fórmula é estendida, explorando todas as regiões do instrumento. Já na sua primeira exposição, há uma expansão da sua quarta parte, de maneira que o salto de 6^a Maior sofre uma progressão ascendente, intercalada pelo “mi2” reforçado por uma batida do pé. Essa marcha é abreviada com o emprego de dois arpejos, que são concluídos pela nota “sol5”. Logo após essa apresentação, fica evidente o plano do Arlequim de alcançar uma ainda nota mais aguda – o “dó6” – ao ponto que há a primeira “tentativa”, quando ele, depois da nota “sol5”, toca o “sol#5” com variações de afinação, que vão subindo aos poucos. Para essas variações, ele usa o próprio corpo indo à ponta dos pés, para melhorar o resultado.

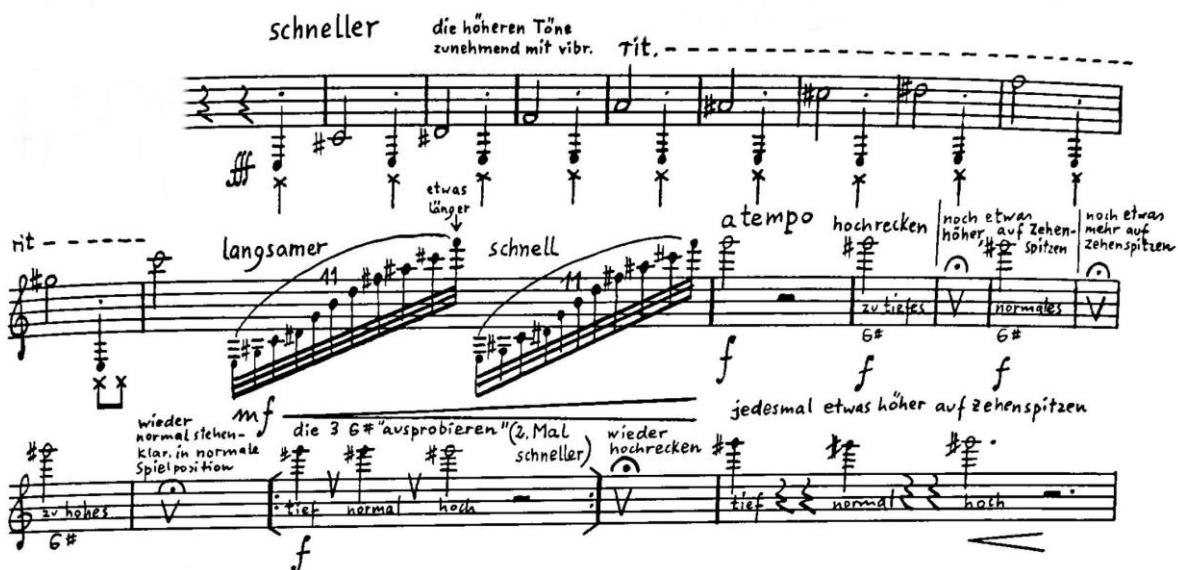


Figura 30: Exerto de *Harlekin* no qual a personagem tenta alcançar notas mais agudas, p. 11⁹⁶

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

O Arlequim age e se diverte sozinho, e nós, como público, somos meros espectadores. O compositor utiliza como recurso humorístico algumas “falhas” já conhecidas dos clarinetistas como guinchos, pelos quais, em cena, o clarinetista se “desculpa”, soprando as sapatilhas do instrumento que teriam acumulado água – algo corriqueiro, mas extremamente

⁹⁶ Schneller = mais rápido; *die höheren Töne zunehmend mit Vibr.* = as notas mais agudas gradualmente com vibrato ; Langsamer = mais lento; Schnell = rápido; hochrecken noch höher etwas auf Zehenspitzen = esticar ainda mais alto um pouco nas pontas dos pés; wieder normal stehen - Klarinette in normale Spielposition = voltar a ficar em pé normalmente – clarinete na posição normal; *die 3 G# ausprobieren* = experimentar os três “sol#” ; wieder hochrecken = se esticar novamente; jedesmal etwas höher aufzehenspitzen = cada vez um pouco mais alto nas pontas dos pés.

incômodo para os instrumentistas de sopros. Pergunto-me, inclusive, se a cena não é uma maneira de o próprio Stockhausen reviver momentos recorrentes em seus ensaios com os instrumentistas. Acho curioso como, de fato, as sapatilhas do meu instrumento tendem a acumular água durante a *performance*, ao ponto que, neste momento, acho extremamente bem-vinda a possibilidade de assoprar e eliminar eventuais acúmulos “reais”. Sendo mais específica, no enredo da peça, quando o clarinetista já atingiu a nota “lá5”, portanto, está quase alcançando a sua meta – que seria a nota “dó6” – ao invés da altura desejada, sai um “guincho”, então, o Arlequim se vira para o público, olha todo o instrumento, e, como se tivesse encontrado o responsável pela falha, sopra duas vezes em direção a uma sapatilha do clarinete. Tudo isso claramente descrito e sinalizado pelo compositor, vide exemplo abaixo:

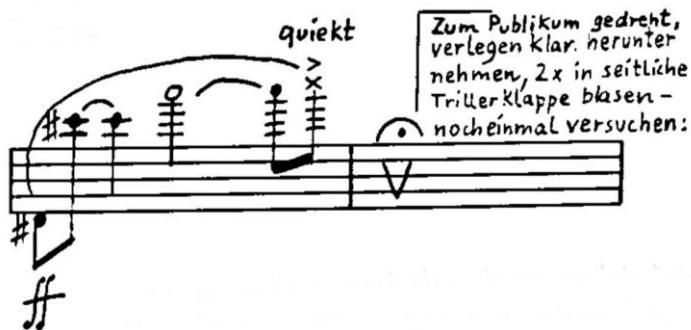


Figura 31: Exerto de *Harlekin* no qual há uma simulação de falha por parte da personagem, p. 11⁹⁷

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Ainda assim, a personagem não desiste e tenta, de todas as maneiras, alcançar a nota mais aguda da extensão do clarinete – “dó6”. Como comenta Santos (2019, p. 69), “Esta personagem pode não ser muito inteligente, mas tem, sempre, a perspicácia necessária para contornar os eventos menos agradáveis em que se vê envolvido”. Para além dos jogos cênicos aqui descritos, percebi que ainda havia espaço para explorar recursos cênicos e, assim, revelar a minha liberdade criativa. Assim, na minha *performance*, optei por ajoelhar e pedir auxílio até para Deus, momento no qual o público costuma interagir de maneira bastante positiva.

Ao final, dá tudo certo, o Arlequim alcança a nota desejada, porém, ainda com algumas instabilidades, então ele faz questão de reproduzir a nota mais vezes, de diversas

⁹⁷ Zum Publikum gedreht, verlängern Klar. herunter nehmen, 2x in seitlich Triller Klappe blasen - noch einmal versuchen = Gire em direção à plateia, abaixe o clarinete, sopre duas vezes na chave lateral - tente novamente.

maneiras, o que, sob a ótica estrutural, implica na repetição da sexta e da quarta partes da fórmula, que resultam no “dó6”. Ao confirmar sua “vitória”, o Arlequim dança passos de valsa enquanto toca, e isso acontece quando Stockhausen, de maneira semelhante ao fim de outros movimentos, acrescenta o primeiro grande diálogo complementar entre a melodia executada pelo clarinete e os ritmos a serem executados com os pés. Nesse percurso, o compositor insere ainda uma escala descendente, com glissandos descendentes em cada uma das notas, que produz o efeito de uma gargalhada.

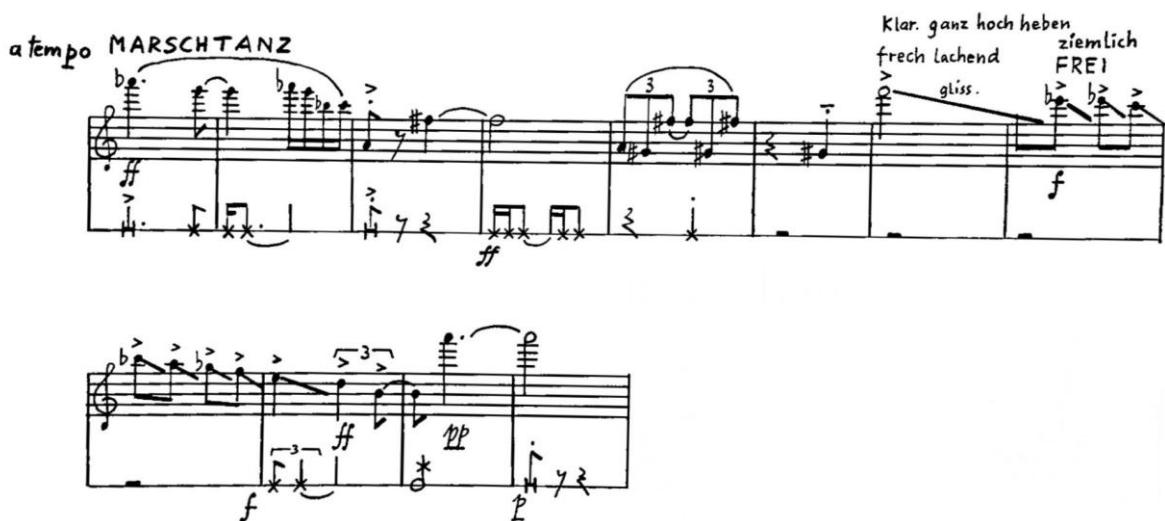


Figura 32: Dança marcial em *Harlekin*, p. 12⁹⁸
(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

O Arlequim está realmente orgulhoso de si, porém, a empolgação é tamanha que um acidente de percurso acontece. Depois de tantos esforços diafrágmáticos, ele solta uma flatulência⁹⁹, representada pela nota “mi2”, com *frullato*, que o clarinetista toca com o instrumento entre as pernas, de costas para a plateia, vide exemplo:

⁹⁸ *Klar. ganz hoch heben frech lachend* = levantar o clarinete bem alto, rindo de forma travessa; *ziemlich frei* = relativamente livre.

⁹⁹ Essa flatulência não foi literalmente descrita pelo compositor, mas, na minha percepção, trata-se claramente desta representação.

The musical score excerpt from *Harlekin* (Werk 42) shows two staves of music. The top staff is labeled "sehr BREIT" and "SCHNESSLER". It includes dynamic markings like **ff**, **f**, and **p**, and performance instructions such as "unbedingt ausspielen" and "Klar. zwischen den Beinen aufs Publikum richten". The bottom staff has a note with a "tit" above it, followed by "so lange der Atem reicht Klappentriller mit dem etwas tieferen C". There is also a "Flzg" instruction and a dynamic **ff**. A large bracketed box contains detailed stage directions: "In einer schnellen Folge von separaten Aktionen (wie 'Momentaufnahmen'): mit r. Hand außen um r. Bein herum hinten die Klar. greifen, langsam zwischen den Beinen herausziehen, eine graziöse Rechtswendung machen (so weit drehen, daß alle im Saal die folgende Aktion sehen können), ein Tuch mit Farben und Muster des Harlekinkostüms hervor holen und zum Putzen durch die Klarinette ziehen (in üblicher Weise) - dann weiterspielen und mit graziösen Schritten zur rechten Bühnenseite (vom Publikum aus) tanzen, dort auf der Stelle tanzend 'gegen den Wind gehen' (Publikum sieht das rechte Profil): Linke oder rechte Brust (mit dem Schrittbein parallel) abwechselnd weit vorschieben, Gesäß ganz einziehen, bei längeren Dauern nur auf 1 Fuß stehen und den anderen flach über dem Boden nach schräg hinten drücken." Below this, another box contains: "Beine auseinander".

Figura 33: Excerto da partitura de *Harlekin*, p. 12¹⁰⁰

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

¹⁰⁰ *Beine auseinander* = pernas afastadas; *unbedingt ausspielen* = tocar para fora ; *Klar. zwischen den Beinen aufs Publikum richten* = Colocar o clarinete entre as pernas e apontar para o público; *so lange der Atem reicht Klappentriller mit dem etwas tieferen C* =Enquanto a respiração durar, fazer um trinado de chave com o “do” um pouco mais baixo; *In einer schnellen Folge von separaten Aktionen (wie “Momentaufnahmen”): mit r. Hand außen um r. Bein herum hinten die Klar. greifen, Langsam zwischen den Beinen herausziehen, eine graziöse Rechtswendung machen (so weit drehen, daß alle im Saal die folgende Aktion sehen können), ein Tuch mit Farben und Muster des Harlekinkostüms hervor holen und zum Putzen durch die Klarinette ziehen (üblicherweise) - dann weiterspielen und mit graziösen Schritten zur rechten Bühnenseite (vom Publikum aus) tanzen, dort auf der Stelle tanzend “gegen den Wind gehen” (Publikum sieht das rechte Profil): Linke oder rechte Brust (mit dem Schrittbein parallel) abwechselnd weit vorschieben, Gesäß ganz einziehen, bei längeren Dauern auf 1 Fuß stehen und den anderen flach über dem Boden nach schräg hinten drücken* = Em uma rápida sucessão de ações (como 'foto instantânea'): com a mão direita pelo lado de fora da perna, segure a clarineta, lentamente puxe-a por entre as pernas, gire o corpo graciosamente para a direita (o máximo possível para que todos na sala possam ver a ação seguinte), pegue um pano com as cores e padrões do traje do Arlequim e passe-o através do clarinete (como normalmente) - depois continue a tocar e dance elegantemente para o lado direito do palco (do ponto de vista do público), fique parado dançando lá 'contra o vento' (o público vê o perfil direito): empurre alternadamente o peito esquerdo ou direito (em paralelo com o passo) para frente, recolha completamente o bumbum, em durações mais longas, fique em um pé e empurre o pé contra o chão.



Figura 34: Performance de Harlekin, em 31 de outubro de 2016
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

O choque e a interação do público são garantidos. Então, o Arlequim tira um grande e exagerado paninho de limpeza para enxugar o clarinete, outro recurso extremamente bem-vindo para o clarinetista, pois, em uma *performance* longa, com ar-condicionado ligado, seria ideal limpar o instrumento para prevenir o acúmulo de água nas sapatilhas, que, a esta altura, já pode ter realmente acontecido, conforme narrado anteriormente. Há aqui mais um exemplo de como o compositor se demonstra extremamente “idiomático”, ainda assim, Stockhausen faz com que essa ação seja cuidadosamente incorporada à cena.

5.2.6. *Der leidenschaftliche Tänzer* – O dançarino apaixonado

Nesta seção todas as coreografias e gestos no espaço estão criteriosamente notados na partitura. Para a realização correta, são necessários sapatos de dança cujas solas fazem-se claramente audíveis. A dança não deve ser uma cópia de uma produção folclórica ou artística, ela deve ser uma descoberta pessoal que inclui elementos de diversas fontes.¹⁰¹ (Stockhausen, 1992, p. 10, tradução nossa)

Na visão do compositor, música e dança podem estar diretamente conectados, uma vez que compreendemos como o movimento é capaz de exprimir a própria estrutura da música. “Dança é tudo o que o ser humano está em condições de fazer musicalmente com qualquer parte do próprio corpo” (Stockhausen apud Tannenbaum, 1985, p.71). Stockhausen, inclusive,

¹⁰¹ Texto original: In this section, all dance rhythms, as well the various positions in space, are exactly notated. For the correct realization, dance shoes are required, the soles of which make clearly audible tap when struck against the floor. The dance should not be a copy of folk or art dance, but should be a newly discovered personal dance, which includes traditional elements from various sources (Stockhausen, 1992, p. 10).

durante uma entrevista, ao listar recomendações para os jovens estudantes de música, foi direto ao recomendar que, antes de se debruçarem em livros com teorias, que saíssem dançar, qualquer tipo de dança: “Por favor, realmente dancem: três ou quatro horas por semana” (Stockhausen apud Maconie, 2009, p.129).

O movimento “O dançarino apaixonado” apresenta duas subseções, que serão apresentadas neste capítulo. Antes da primeira delas, porém, há um trecho em que os passos de dança designados para os pés ficam, enfim, estabelecidos e evidentes, na qual o compositor solicita *Schwungvoller ländlicher Tanz* – uma dança campestre vivaz. Em um momento sem muitas indicações coreográficas, há apenas uma, suficientemente trabalhosa; nela, o arlequim precisa tocar como se caminhasse contra o vento, projetando a parte superior do seu corpo para frente, enquanto fica de perfil para o público, possivelmente, para melhorar a percepção desse “enfrentamento” por parte do espectador.

5.2.7. *Dialog mit einem Fuß* – Diálogo com um pé

Segundo o compositor, esta subseção pode ou não ser tocada, a critério do intérprete, embora eu não tenha encontrado nenhuma *performance* que tenha optado pela omissão. Em se tratando de técnicas expandidas no clarinete, o compositor utiliza-se, pela primeira vez, do recurso do multifônico – ou seja, a produção de dois ou mais sons, ao mesmo tempo. Existem centenas de dedilhados específicos, geradores de multifônicos no clarinete, que estão catalogados em publicações com o objetivo de auxiliar clarinetistas e compositores – como é o caso das publicações: *Multiphonics and other contemporary clarinet technics* (Multifônicos e outras técnicas contemporâneas para clarinete), de Gerald Farmer (1982) e *New directions for clarinet* (Novas direções para o clarinete), de Phillip Rehfeldt (1994). No entanto, as notas do registro grave do clarinete, como utilizadas por Stockhausen, por possuírem harmônicos, podem gerar multifônicos apenas a partir de modificações na forma de emitir o som.

Nesta seção, eu tive um pouco de dificuldade para compreender o humor do compositor e, consequentemente, de trazê-lo com leveza à *performance*. Tudo parecia extremamente artificial, mas, ao ouvir de Stephens que a cena não era exatamente para o público, mas para o próprio personagem, tudo fez um pouco mais de sentido. Ali o Arlequim dá gargalhadas por conta da falta de controle sobre o seu próprio corpo. Ao perceber que seu pé está imitando tudo que ele toca, o personagem executa intencionalmente uma sequência para que o pé a reproduza, porém, as coisas não dão muito certo.

Há ainda nesse momento da música, muitas fermatas e notas longas, quando eu normalmente tinha a tendência de acelerar o tempo, fazendo feições e movimentações muito rápidas. Durante as aulas, Stephens – no caso, fazendo o papel de diretora de cena – fez-me compreender que, se meus movimentos com o corpo e até mesmo com o olhar fossem exageradamente rápidos, o público não entenderia o que se passou. Curiosamente, precisei de um pouco mais de tempo para essa prática, mas este se tornou um dos meus momentos favoritos da obra.

5.2.8. *Harlekin's Tanz* – Dança do Arlequim

A subseção *Harlekin's Tanz* (dança do Arlequim) consiste em sete exposições distintas da fórmula, nas quais os ritmos executados pelos pés preenchem eventuais espaços deixados pelo clarinete. As variações são sutis e o pulso *sehr schnell* (muito rápido) constante, sendo esta a seção mais ativa de toda a obra.

Além da execução dos ritmos rápidos, existe uma indicação diferenciada da forma como os pés devem tocar o solo, o que acaba resultando em uma bela e virtuosística dança. Claramente, ao concluir uma frase terminando com o calcanhar no chão, o intérprete assume a famosa postura da personagem da *commedia dell'arte*. Há alguns outros aspectos, como o local em que os pés devem tocar o chão; se a perna deve ser a direita ou a esquerda etc.



Figura 35: Arlequim
(Fonte: *Storia Maschere*¹⁰²)



Figura 36: Postura indicada pelo compositor
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

¹⁰² Disponível em https://www.megghy.com/storia_maschere.htm. Acesso em 10 de janeiro de 2024.

Outro tema muito questionado pelos intérpretes é quando o compositor solicita que as notas longas sejam representadas por movimentos longos com os pés, como na figura abaixo:



Figura 37: Compassos 2 a 4 de *Der kleine Harlekin*¹⁰³

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Der Kleine Harlekin* [Werk 42 ½] 1978a, Verlag. Kürten, Alemanha)

Uma sugestão observada na interpretação da Suzanne Stephens é que, quando este movimento circular é feito com os pés levemente em contato com o chão, o intérprete tem mais equilíbrio e, portanto, melhor controle do tamanho do movimento. Um outro comentário técnico para execução dos ritmos com agilidade e sem comprometer a estabilidade do clarinete seria planejar usar apenas as pontas dos pés; dessa maneira, os acentos também podem ser controlados com eficácia, além de as finalizações com o calcanhar ficarem ainda mais evidentes. Embora haja sempre, por parte de colegas, o questionamento sobre a utilização de calçados especiais para sapateado ou “*tap-dance*”¹⁰⁴, a fim de criar ruídos maiores, uma sapatilha simples de balé, sem ponta, que dê mobilidade para a execução dos movimentos, já se faz suficiente para execução, exatamente como as utilizadas por Suzanne Stephens, claramente visualizadas da capa da partitura.

No meu ponto de vista, a passagem mais complexa em termos de memorização é essa, na qual, durante os diálogos entre o instrumento e os pés, algumas notas vão sendo “esquecidas” pelo Arlequim. Santos (2019) elaborou uma tabela muito útil a esse respeito, a qual gostaria de citar neste trabalho:

¹⁰³ *Bei längeren Dauern (Bindungen) macht das freie Bein eine entsprechend lange Bewegung* =Em durações mais longas (ligaduras), a perna livre realiza um movimento correspondentemente longo; Hacke = calcanhar.

¹⁰⁴ Estilo de dança que tem como principal característica os sons que os dançarinos produzem com os sapatos em contato com o chão, que se tornam verdadeiros instrumentos de percussão, eles em sua ponta uma placa metálica possibilita uma melhor projeção e clareza dos sons.

O	Láb	Sol	Mib	Mi	Dó#	Si	Lá	Si/ Lá	Si	Lá	Sib	Ré	Sib	Lá	Ré/ Lá	Lá	Fá#	Ré	Dó	Fá#	Dó	Fá#	Sol#	Lá	
1																									
2	Láb		Mib	Mi	Dó#	Si	Lá	Si/ Lá	Si	Lá	Sib	Ré	Sib	Lá	Ré/ Lá	Fá#	Ré	Dó	Fá#	Dó	Fá#	Sol#	Lá		
3		Sol		Mi		Si	Lá	Si		Lá		Ré	Sib		Ré		Fá/ Fá#		Dó		Dó		Sol#		
4			Mib		Dó#				Si	Lá	Sib				Lá/ Ré	Lá		Ré		Fá#		Fá#		Lá	
5		Sol			Si				Lá	Sib								Dó					Sol#		
6		Mib								Sib						Fá/ Fá#								Lá	

Tabela 2: Omissão das notas da fórmula em Harlenkin's Tanz (Santos, 2019, p. 78)

Para além da memorização, esta seção é constituída por um longo dueto entre o clarinete e os pés, no qual os ritmos ou movimentos que outrora tinham a função de apenas realçar a música executada pelo clarinete, agora têm de fato protagonismo, com som e visual próprios. Gonzales (2010) se refere ao estudo do trecho como um longo trabalho de música de câmara, onde ambos os participantes precisam aprender a se ouvir, estando atentos às entradas e levares. Acontece que, quando bem apresentadas, as passagens da fórmula do clarinete para os pés, e vice-versa, é possível que o espectador cante em sua cabeça as alturas omitidas, já que o ritmo e os movimentos perceptíveis ajudam a compreender a continuidade do desenho melódico. Essa “ação-combinada”, de fato, toma proporções ainda mais difíceis, quando consideramos o andamento rápido da marcha. No meu caso, para construir esse diálogo, do qual a movimentação corporal também participava, precisei, inclusive, definir com qual pé iniciaria as frases, a fim de conseguir ter melhor apoio nas chegadas de longos grupos de notas rápidas.

5.2.9. *Der exaltierte Kreiselgeist – O espírito de pião desvairado*

HARLEKIN dança girando para a esquerda (direita quando visto pelo público) formando uma espiral que culmina com a sua saída à direita. Durante as notas longas e sustentadas, ele gira como um pião – com um retardando bem rápido. Os movimentos nessa última transformação, até o final da peça, (exceto quando “girar como um pião”) correspondem aos

do início, apenas girando no sentido contrário. (Stockhausen, 1992, p. 10, tradução nossa)¹⁰⁵

Nesta seção, é retomado o caráter repetitivo e circular do início da obra, mas, diferentemente do seu início, agora, a personagem gira para sua esquerda, fazendo a espiral ao contrário, ou seja, voltando para o local de onde veio. Ela pode ser subdividida em duas partes:

I) A primeira é constituída de sobreposições de terças e quartas. Esses agrupamentos vão sendo comprimidos e revelam lentamente as notas da fórmula (meio tom acima de como ela se apresenta no início da obra), até culminar em uma fermata na nota “láb6” – meio tom acima da primeira nota da peça, o “sol6”.

As sobreposições de intervalos formam pequenos motivos em ziguezague, que se repetem *ad libitum*, sendo que, pelo menos quatro deles devem ser tocados apenas uma vez – também a critério do intérprete. O compositor ainda esclarece que as respirações necessárias devem acontecer em diferentes momentos desses motivos. Quando for respirar, o clarinetista deve se demonstrar surpreso com a interrupção, sorrir timidamente e fitar o público, além de, após uma longa respiração pelo nariz, fazer uma anacruse com a cabeça e continuar o trecho de onde parou – sempre repetindo a última nota tocada. Além disso, a cada pausa, a articulação deve mudar de *legato* para articulado e vice-versa.

Acerca das pausas súbitas, como na partitura se lê “onde for necessário respirar/respirar no máximo seis vezes em todo o trecho” (Stockhausen, 1978b, p. 20), eu havia entendido que, quanto menos respirações, melhor, portanto, optado por fazer respirações circulares em quase todo trecho. No entanto, Suzanne Stephens me corrigiu, dizendo que as pequenas pausas eram necessárias, não apenas para descanso do intérprete, mas também para a construção da cena, além do que, sem as pausas, as variações de articulação não aconteciam. De fato, as pausas acrescentam movimento à cena e textura às frases tocadas, mas eu diria que essa informação definitivamente não ficou suficientemente clara, apenas com texto disponível na partitura. Seria essa mais uma instrução que poderia constar numa eventual reedição da partitura.

¹⁰⁵ Texto original: HARLEKIN dances, rotating to his left (right turns as seen from the public) forming a spiral which winds up toward the exit at the right. During the long, sustained sounds he spins on the spot like a top – very fast ritardando. The movements in this last transformation, until the end of the piece (except when “spinning like a top”), correspond to those at the beginning, only turning in the opposite direction (Stockhausen, 1992, p. 10).

Tecnicamente falando, para essa nota “sol#5”, que se repete em todo o trecho, sugiro um dedilhado alternativo, com fácil emissão, que pode ser tranquilamente aplicado a toda essa passagem.

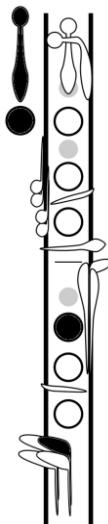


Figura 38: “Sol#5”

II) A partir da fermata, as notas da fórmula reaparecem em uma sequência de semicolcheias, de maneira semelhante ao início da obra, porém, transportadas uma segunda menor acima. Grosso modo, pode-se dizer que as semicolcheias são intercaladas por uma nota longa aguda, que representa um “grito do pássaro”. Então, essa melodia é submetida a uma transformação por diminuição, até que reste apenas uma única nota, conforme se observa no exemplo (Figura 39, página seguinte):

The image shows a musical score page with handwritten annotations in German. The score consists of several staves of music with various dynamics, articulations, and performance instructions. Handwritten text and boxes highlight specific elements:

- Top right:** A yellow box contains the text "vibr. gliss., rit." above a fermata symbol, with the note "b2" below it. Below this is the instruction "etc. diese Fermaten sollen alle lang sein und alle wie ein wilder Vogelschrei".
- Top left:** The text "glücklicher Ausdruck!" is written above the first staff.
- Staff 1:** The text "die schnellen Figuren im accel. rechts herum tanzen und dabei Kopf und Klar. langsam hoch heben" is written above the first staff. The instruction "PP cresc. al ff" appears twice.
- Staff 2:** The text "diese Pausen vor den langen Noten sollen zunehmend länger werden (z.B. zählen: 1 1/2 sec. - 2 - bis 7 sec.)" is written above the second staff. The instruction "PP cresc. al ff" appears twice, with "dreher, wie zuvor" written below the first one.
- Staff 3:** The text "dreher, wie zuvor" is written below the first "PP cresc. al ff" instruction. The instruction "PP cresc. al ff" appears again.
- Staff 4:** The text "dreher, wie zuvor" is written below the first "PP cresc. al ff" instruction. The instruction "PP cresc. al ff" appears again.
- Staff 5:** The text "dreher, wie zuvor" is written below the first "PP cresc. al ff" instruction. The instruction "PP cresc. al ff" appears again.
- Staff 6:** The text "etwas langsamer drehen" is written below the first "PP cresc. al ff" instruction. The instruction "PP cresc. al ff" appears again.
- Staff 7:** The text "noch etwas langsamer drehen" is written below the first "PP cresc. al ff" instruction. The instruction "PP cresc. al ff" appears again.
- Staff 8:** The text "noch etwas langsamer drehen" is written below the first "PP cresc. al ff" instruction. The instruction "PP cresc. al ff" appears again.
- Staff 9:** The text "noch etwas langsamer drehen" is written below the first "PP cresc. al ff" instruction. The instruction "PP cresc. al ff" appears again.
- Bottom right:** A green box contains the text "vibr. gliss., rit." above a fermata symbol, with the note "b2" below it. Below this is the instruction "überst lang".

Figura 39: Excerto do final da obra, destacando as notas da fórmula. azul Notas da fórmula; azul amarelo notas que se repetem. *Harlekin* p. 20-21¹⁰⁶

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978b, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha. Grifos: autora)

¹⁰⁶ Diese Fermaten sollen alle lang sein und alle wie ein wilder Vogelschrei = Essas fermatas devem ser todas longas e como o grito de um pássaro selvagem; Glücklicher Ausdruck! = Expressão feliz!; die schnellen Figuren im accel. rechts herum tanzen und dabei Kopf und Klar. langsam hoch heben = Dance as figuras rápidas para a direita e, ao mesmo tempo, levante lentamente a cabeça e o clarinete; diese Pausen vor den langen Noten sollen zunehmend länger werden (z.B. zählen: 1 1/2 sec. - 2 - bis 7 sec.)= As pausas antes das notas longas devem ficar cada vez mais longas (por exemplo, contar: 1 1/2 seg. - 2 - até 7 seg.).

As 13 (treze) fermatas correspondem às 11 (onze) alturas da fórmula, sendo que o “lá” aparece em duas oitavas e a nota “láb” e “sol♯” correspondem à mesma altura. No exemplo seguinte, elas estão representadas uma oitava abaixo:

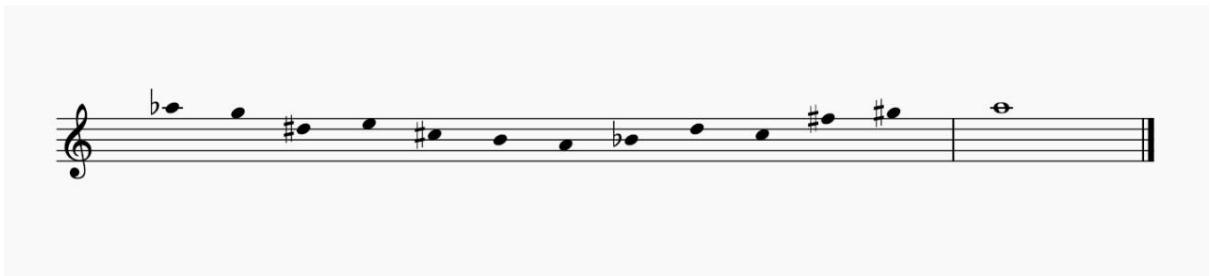


Figura 40: Representação das alturas da fórmula
(Fonte: Elaborado pela autora)

Esta subseção é construída a partir de uma lógica, que pode contribuir com o processo de memorização. Com exceção da primeira e da última fermatas, a nota longa será sempre a repetição da primeira nota da frase de semicolcheias anterior. Assim, a fórmula vai sendo comprimida até restar apenas o “último grito”. As repetições dos motivos, novamente, são *ad libitum*, uma última observação que, durante minha primeira *performance*, deixei passar despercebida.

Embora a grande espiral que delineia todo este último movimento deva ser em sentido anti-horário, representando, assim, o retorno do Arlequim, há dois outros movimentos descritos na segunda subseção: Durante as fermatas, o Arlequim deve girar para a esquerda, em torno de si mesmo, e, durante as frases de semicolcheias, ele deve girar para a sua direita.

Assim, após seu último grito, a obra chega ao final.

Na *Commedia Dell'Arte*, o Arlequim sempre foi o segundo *Zanni*¹⁰⁷, que evidenciava as extravagâncias da sociedade burguesa, fazendo sátiras de cunho social, com o objetivo de divertir o público. Contudo, ao longo do tempo, o personagem Arlequim também sofreu algumas transformações, de acordo com o ator que o interpretava, conforme pondera Scarpini (2008):

Tristano Martinelli interpretava um personagem desprovido de recursos e ingênuo, mas por vários momentos esperto, ágil e violento. Gestos grosseiros e insultos durante as cenas, muitos deles feitos sem a mera preocupação, devido sua proximidade e afinidade com o rei Henrique III, grande fã de seu

¹⁰⁷ Nome atribuído ao grupo de personagens que representava o criado tradicional, que estava no fundo da hierarquia social, desafortunado, desprovido de qualquer bem (Santos, 2019, p. 17).

personagem. A interpretação do segundo Arlequim feita por Biancolelli, na companhia de Molière, colocava em cenas situações e temas embaraçosos, como o problema da prática da injustiça e da justiça. Em meados do século XVII, Arlequim era um personagem mais pesado e um intenso selvagem, denominado Arlequim-gato, até mesmo por ser arcaico, ele executava saltos acrobáticos e nunca dançava em forma de bailado. Já o Arlequim do século XVIII é clássico, movendo-se com o ventre para frente e os glúteos para fora, em que impunha a necessidade de uma dança contínua com saltos e trote, originário das batidas regularmente espaçadas das patas dos cavalos. Diferentemente de Martinelli e de Biancolelli, o Arlequim de Goldoni é um satanás cheio de mobilidade e esperteza, porém desprovido de qualquer brutalidade, gestos provocatórios ou obscenos (Scarpini, 2008)

Pode-se dizer que, ao longo da construção de *Harlekin*, para além do humor, o protagonista revelou traços distintos de personalidade, justificando a motivação do compositor por sua escolha.

A vertente improvisada, que, como na *Commedia dell'Arte*, era realizada a partir de textos preestabelecidos, também pôde ser aqui claramente observada em momentos em que o compositor deixava as repetições a critério do intérprete.

Porém, assim como na *Commedia dell'Arte*, a partir de toda discussão levantada até aqui, fica evidente que Stockhausen também esperava que cada intérprete revelasse suas personalidades e características únicas.

5.3. *Der Kleine Harlekin*

Embora derivada da composição estudada anteriormente, *Der kleine Harlekin* carrega características únicas. Enquanto em *Harlekin* o personagem descobre lentamente o próprio corpo e constrói, ao longo da peça, uma relação com ele, em *Der kleine Harlekin*, apresenta uma celebração do corpo enquanto parceiro de dueto. O caráter cômico e ativo da composição pode ser notado já na página em que o consta a dedicatória da obra, na qual Stockhausen deixa a seguinte nota: “E através da prática incessante, a pequena rainha Arlequina expande a respiração circular em risadas divinas”¹⁰⁸ (Stockhausen, 1978a).

¹⁰⁸ Texto original: „Und durch ihr eifrig Üben erweitert KLEINE HARLEQUEEN das zirculäre Atmen zu Göttlichen Gelächter...“ (Stockhausen, 1978a).

*Und durch ihr eifrig Üben **
erweitert KLEINE HARLEQUEEN
das zirkuläre Atmen
zu Göttlichem Gelächter...

* SIRISU
geb. Suzee Stephens
Dezember 1975

Figura 41: Dedicatória de *Der kleine Harlekin*¹⁰⁹

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978a, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Em seu relato autoetnográfico, Santos (2022) questionou a relação das risadas com o divino:

Risadas Divinas. Ao me deparar com esta expressão, eu me questionei: Deus ri? E fui buscar referências bíblicas que atribuísssem a Deus a atitude de riso ou alegria. Porém, é possível perceber que as narrativas bíblicas refletem o posicionamento e fé das pessoas que as escreveram, e cada uma delas imputa a Deus comportamentos de acordo com suas próprias personalidades e crenças. Percebi, assim, que pouco importava para este trabalho, na verdade, se Deus ri ou não. Mas importava, e muito, se **eu sorria** (Santos, 2022, p. 103 – grifo do autor).

A observação do autor é muito pertinente para discutirmos a dificuldade de trazer humor e leveza à performance de uma composição como *Der kleine Harlekin*, que apresenta elementos tecnicamente complexos e desafiadores. Santos (2022, p. 104 e 105) reflete sobre um conselho dado por seu professor, que o instruiu a aprender a rir dos próprios erros. Inicialmente, o autor acreditava que já sabia fazer isso, mas ao se autoquestionar, percebeu

¹⁰⁹ Por meio de uma troca de mensagens realizada no dia 25 de julho de 2022, Johanna Stephens-Janning esclareceu que SIRISU trata-se do apelido carinhoso utilizado por Stockhausen para se referir à Stephens. Ainda segundo ela, Suzanne se referia à Stockhausen por SIRISUN - ambos relacionados à estrela Sirius.

que, na verdade, não era tão fácil quanto pensava. Ao longo do texto, ele compartilha uma experiência em que, durante aulas de música contemporânea, foi desafiado a reconhecer seu próprio rosto através do toque das mãos. Esse experimento tátil levou a uma percepção mais profunda de seu próprio rosto, destacando detalhes que geralmente passavam despercebidos. Posteriormente, ao se observar no espelho, ele notou uma estranheza diante da diferença entre sua imagem visual habitual e a percepção tátil recém-adquirida.

A partir desse experimento, o autor relaciona a atenção às características do rosto com a ampliação de sua percepção musical. Ele passa a perceber seu som não apenas através dos elementos visíveis na partitura e na afinação, mas também em dimensões mais profundas, como densidade, amplitude, profundidade e marcas de timbre, semelhantes a cicatrizes. Essa ampliação da percepção sonora é comparada à descoberta de novas dimensões em seu próprio rosto. Santos (2022) conclui seu relato mencionando que, ao observar o rosto como um indicador, ele conseguiu sorrir durante os estudos, algo que antes parecia quase impossível. Esse sorriso representou uma mudança em sua atitude em relação aos erros, indicando uma aceitação mais leve e positiva durante o processo de aprendizado musical.

Der kleine Harlekin não possui seções definidas pelo compositor, mas, ao analisar as aparições da fórmula e seus respectivos desenvolvimentos, podemos dividir a obra em nove ciclos, os quais podem servir, também, de parâmetro para delimitação de “momentos” de estudo da obra (Tabela 3, página seguinte):

	Início	Fim
Introdução	p. 1; pent. 1; c. 1	p. 1; pent. 1; c. 1
Ciclo I	p. 1; pent. 1; c. 2	p. 2; pent. 1; c. 8
Ciclo II	p. 2; pent. 1; c. 9	p. 2; pent. 4; c. 4
Ciclo III	p. 2; pent. 4; c. 5	p. 3; pent. 3; c. 6
Ciclo IV	p. 3; pent. 4; c. 1	p. 3; pent. 6; c. 5
Ciclo V	p. 3; pent. 6; c. 6	p. 4; pent. 2; c. 8 (continua...)
Inserção	p. 4; pent. 2; c. 3	p. 5; pent. 6; c. 11
Ciclo V (cont.)	p. 5; pent. 7; c. 1	p. 6; pent. 1; c. 2
Ciclo VI	p. 6; pent. 1; c. 3	p. 6; pent. 3; c. 6
Ciclo VII	p. 6; pent. 3; c. 7	p. 7; pent. 1; c. 5
Ciclo VIII	p. 7; pent. 1; c. 6	p. 7; pent. 4; c. 8
Ciclo IX	p. 8; pent. 1; c. 1	p. 8; pent. 4; c. 5

Tabela 3: Ciclos da fórmula em *Der kleine Harlekin* e respectivas localizações

(Fonte: Elaborado pela autora)

Levando em consideração que muito do material composicional já foi explorado durante a primeira parte deste capítulo, aqui serão apontados apenas os momentos mais emblemáticos e específicos da obra.

A composição inicia-se com longo trilo, com dois tipos de “láb6” diferentes – para conseguir esse efeito, usamos dois dedilhados para a mesma nota, para que tenham afinações distintas. O Arlequim entra pelo lado direito, dançando e girando rapidamente em torno de si mesmo, até aterrissar no meio do palco, de frente para o público.

Após uma respiração, o **Ciclo I** é introduzido. Em ritmo de marcha (semínima = 112), a fórmula aparece melódica e visualmente, ao passo que o desenho melódico é replicado com a movimentação do instrumento. Acompanha a cena, ainda, uma ação combinada que deve ser executada com os pés. Enquanto em *Harlekin*, esses elementos só aparecem ao final do movimento *Der spitzbübische Joker*, em *Der kleine Harlekin*, o clarinetista trabalha com densos elementos cênicos e corporais já nos quatro primeiros compassos.

Para essas passagens com essa combinação de ações, é importante que, mesmo que lentamente, todos os elementos sejam praticados em conjunto. Não quero dizer que a prática

individualizada não é necessária em algum momento; porém, o estudo isolado da melodia nessas circunstâncias seria comparável a estudar um concerto sem jamais praticar com o acompanhamento de orquestra - mesmo que executado por um pianista. No concerto, a sonoridade coerente a cada passagem, é também encontrada por uma reação aos acompanhamentos e às funções harmônicas. Assim, um concerto estudado como peça solo, metaforicamente, poderia ser o ato de “surfar sem onda”, com o risco de, na primeira experiência real com o mar, o surfista ser surpreendido por movimentos que são diferentes, ou até mesmo contrários aos que ele havia previsto. Embora os ritmos escritos para os pés não sejam sempre os mesmos, uma vez entendidos, a execução parece destravar, talvez pela similaridade das células rítmicas. Então encontramos um ponto positivo da prática iniciada em *Der kleine Harlekin*, pois, desse modo, toda essa complexidade já estará solucionada, o que deixará espaço para outros aspectos da peça significativamente mais densa.

Logo adiante, nos deparamos com um arpejo tecnicamente desafiador, que deve ser executado diversas vezes, acompanhado de uma movimentação que compreende levantar e abaixar a cabeça junto com o instrumento, como se as alturas estivessem sendo desenhadas no ar. São dois momentos distintos. 1) No primeiro, a subida e descida são interrompidas por uma fermata, que deve ser cada vez mais longa, nas quais, por quatro vezes, Arlequim tenta “encurtar” o clarinete para atingir a nota aguda. É interessante como esse movimento faz todo sentido quando reconhecemos o momento em que isso estaria acontecendo em *Harlekin*. 2) Na segunda, o arpejo, agora sem interrupções, se repete nove vezes com uma variação de dinâmica, que vai do forte ao pianíssimo, retomando o forte no final. Para tornar esse desenho visualmente cognoscível, decidi usar um movimento amplo, que ia do chão até o ponto mais alto que eu podia alcançar com o instrumento, quando a dinâmica era forte e, em contraste, ficar mais abaixada e reduzir a amplitude do movimento ao tocar pianíssimo.

Tecnicamente falando, o referido arpejo é extremamente sensível e há de se encontrar um dedilhado que possibilite essas ligaduras entre as notas “láb6” e “dó6”, principalmente em conjunto com toda a movimentação corporal. Até mesmo na gravação oficial disponibilizada pela Fundação Stockhausen, feita por Suzanne Stephens (1990), podem ser detectadas falhas entre o “láb6” e o “dó6”, passagem citada. Além disso, numa busca rápida pelo YouTube, podem-se encontrar mais dez exemplos de performances de *Der kleine Harlekin*, em que essa intercorrências mais ou menos perceptíveis, como quebras de ligadura ou harmônicos indesejados, são observadas na referida passagem, a exemplo das elencadas abaixo:

1) Livio Russi (2010): 0'38" - 1'32";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=nNILZax6AdA>

2) Emilie Duss (2013): 0'24" - 1'22";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SI2mdRaivGQ>

3) Chuck Furlong (2014): 0'20"- 1'08";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=HEbq0ss5WmI>

4) Diego Vásquez (2014): 0'34 - 1'20";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SbxSEKm8Azo>

5) Pei-Lun Tsai (2015): 0'57"- 1'58";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=FHmKWrdWyio>

6) Andrea Vos-Rocheford (2016): 0'20" - 0"59";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=FeycuGgQKgs>

7) Christhatai Paksamai: (2016): 0'21"- 1'17";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=CS6idgwhJmM>

8) Emiliano Mendonza (2017): 0'41"- 1'29";

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=I3P5WIx4qe0>

9) David Lobera (2018): 6'55"- 7'59;

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=92BLkWJZmKY>

10) Robyn Saunders (2022): 0'14"- 1'11".

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=0zhhvNhNYIk>

O objetivo desta sondagem não é apontar falhas dos colegas instrumentistas, pois, num trecho como este, o mais importante é o gesto musical desenhado pelo arpejo, e não é a ausência de uma ligadura entre duas notas que vai comprometer o resultado, mas esse

levantamento apenas confirma que a passagem não é muito idiomática no instrumento. Em 2012, executei *Der kleine Harlekin* durante uma *masterclass* do clarinetista finlandês Kari Kriikku, em São Paulo. Na ocasião, o primeiro comentário dele – que já havia estudado essa peça em sua juventude – foi sobre os dedilhados que eu havia utilizado para executar os arpejos do início da peça; ele se disse surpreso, pois não conhecia os dedilhados alternativos que eu estava utilizando. Eu respondi que havia sido uma sugestão do Prof. Sérgio Burgani, meu orientador durante meus estudos de Bacharelado, na UNESP, que também estava ali presente. Após o episódio, Kriikku disse que, inclusive, ficou com vontade de tocar a peça novamente.

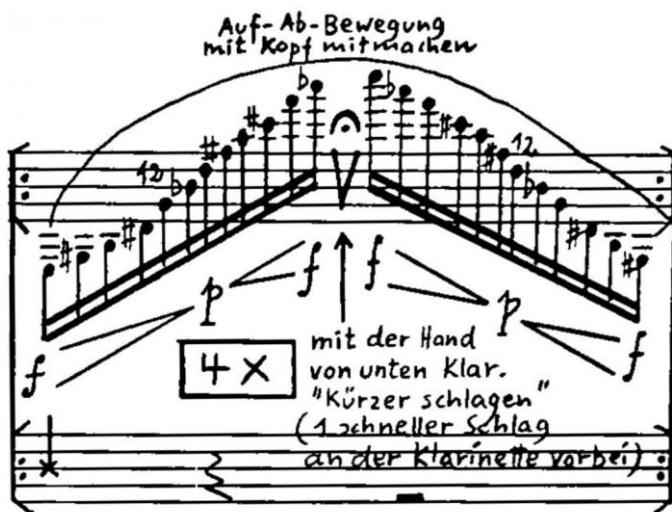


Figura 42: Compasso 5 de *Der kleine Harlekin*¹¹⁰

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978a, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

¹¹⁰ *Auf und ab Bewegungen mit Kopf mitmachen* = levantar e abaixar o clarinete levando a cabeça junto; *Mit der Hand von unten Klar. "Kurtzer schlagen" (1 schneller Schlag an der Klar. vorbei)* = Com a mão vindo por baixo, 'bater' rapidamente no clarinete (um golpe rápido passando pelo clarinete).

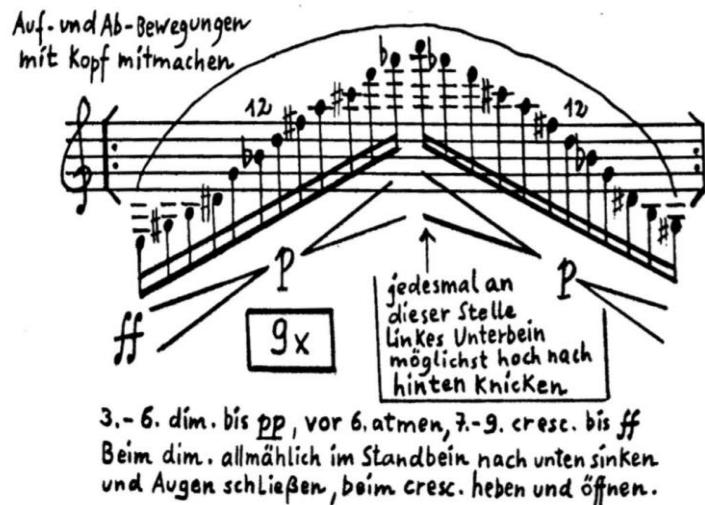


Figura 43: Compasso 6 de *Der kleine Harlekin*¹¹¹

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978a, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Os dedilhados seguintes possibilitam fluidez no arpejo e, por as notas serem estáveis, proporcionam segurança para o/a instrumentista, que ainda deve executar o trecho com o clarinete em movimento, com diferentes dinâmicas.

Dedilhados:

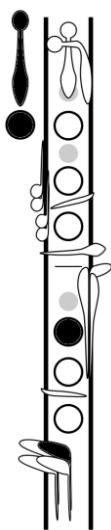


Figura 44: "láb5"

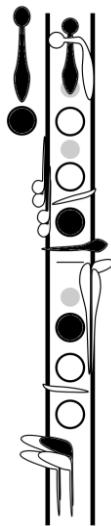


Figura 45: "dó6"

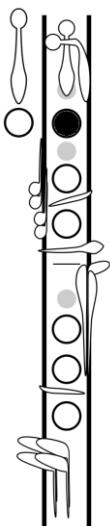


Figura 46: "dó#5"

¹¹¹Auf und ab Bewegungen mit Kopf mitmachen = levantar e abaixar o clarinete levando a cabeça junto; Jedesmal an diese Stelle Linkes Unterbein möglichst hoch nach hinten Knicken = A cada vez, nesta parte, dobrar a perna inferior esquerda o mais alto possível para trás; 3. - 6. dim. bis pp, vor 6. atmen, 7.-9. cresc. bis ff Beim dim. allmählich im Standbein nach unten sinken und Augen schließen, beim cresc. heben und öffnen = 3^a a 6^a diminuindo até pp, respire antes da 6^a, 7^a a 9^a crescendo até ff. No diminuendo, gradualmente abaixe-se na perna de apoio e feche os olhos; no crescendo, erga-se e abra os olhos.



Qr Code 3¹¹²

Ciclo II – Na seguinte apresentação, a fórmula iniciada uma 2^aM acima do ciclo anterior, faz ver características muito semelhantes ao primeiro ciclo, sem a interceptação dos arpejos. Com intenso diálogo entre a melodia executada pelo clarinete e os pés, a dinâmica geral é mais forte, contrastando assim, ainda mais com os dois únicos pianíssimos presentes. Acerca dos aspectos técnicos, nos cinco últimos compassos o “la#5” deve ser tocado duas vezes, com

características antagônicas: 1) *Forte e legato* 2) *Pianíssimo e Portato* – momentos para os quais o seguinte dedilhado é suficientemente flexível:

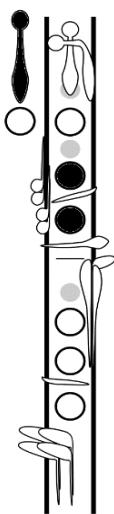


Figura 47: “la#5”

¹¹² Conteúdo disponível em: https://youtu.be/vmjvKtwD8_A. Acesso em 10 Jan 2024.

Após a movimentação em círculos que finaliza a apresentação anterior, o instrumentista deve começar a tocar o **Ciclo III**, à esquerda do palco (vista pelo público), com o perfil esquerdo virado para a plateia. No sexto compasso desse trecho (p. 3, pentagrama 1, c. 1) inicia-se um movimento ascendente, com elemento cômico, no qual o intérprete deve movimentar o quadril para esquerda e para a direita à medida que executa cada um dos quatorze acentos, em *accelerando*.

Ao final, o “la#5 reaparece, em uma sequência com oito saltos de três oitavas, em um *molto rallentando*, que deve ser executado em sincronia com passos de dança; o dedilhado utilizado para o ciclo anterior (vide fig. 41) proporciona segurança para a emissão.

A cena que conecta o ciclo III ao seguinte, acontece em um compasso no qual há uma longa orientação textual:

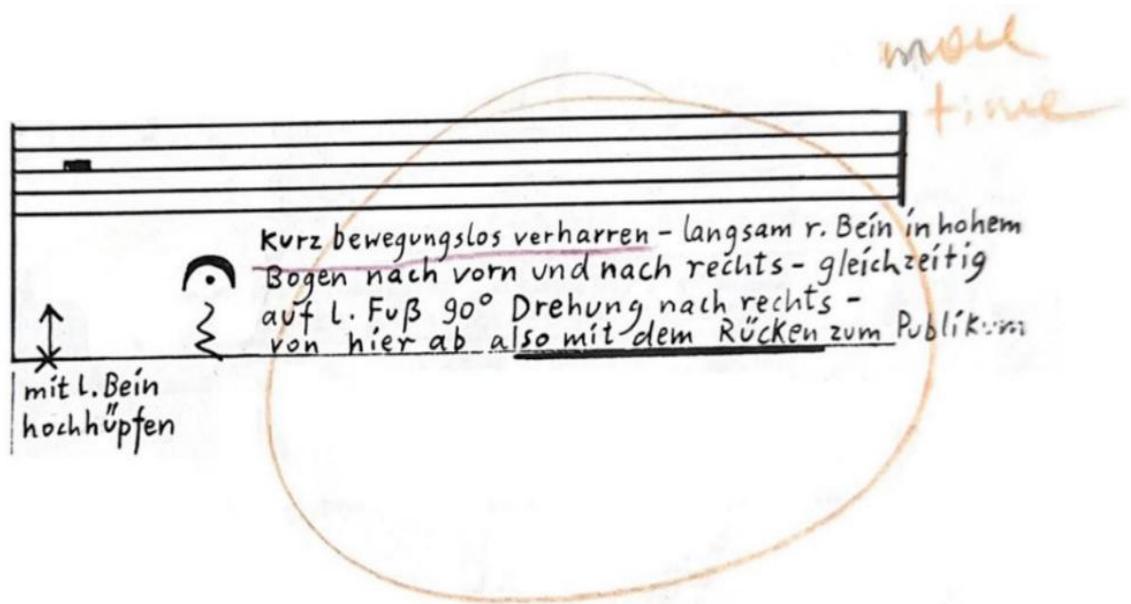


Figura 48: Excerto da p. 3 de *Der kleine Harlekin*; laranja Anotações Stephens¹¹³
(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. Harlekin [Werk 42] 1978a, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

Durante os cursos em Kürten, Stephens orientou que toda essa movimentação fosse feita lentamente, a fim de o público tivesse tempo de assimilar todas as mudanças.

¹¹³ Mit l. Bein hochhüpfen: Pular com a perna esquerda. ;Kurtz bewegunglos verharren – langsam r. Bein in hohem Bogen nach vorn und nach rechts – gleichzeitig auf l. Fuß 90° Drehung nach rechts – von hier ab also mit dem Rücken zum Publikum: Permanecer imóvel por um breve período - lentamente, a perna direita move-se para frente e para a direita em um arco alto - simultaneamente, girar o pé esquerdo 90° para a direita - a partir deste ponto, ficar de costas para a plateia. Saltar com a perna esquerda para cima.

No **Ciclo IV**, agora de costas para o público, a ação combinada com os pés continua, com pequenas variações da fórmula. Ao final, porém, há uma passagem que, além de ser tecnicamente de difícil execução, o/a clarinetista deve tocar, equilibrando-se em apenas uma das pernas, o que me obrigou a encontrar um dedilhado que tolerasse, com uma menor incidência de falhas, toda essa movimentação.

Figura 49: Excerto da p. 3 de *Der kleine Harlekin*¹¹⁴
 (Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978a, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

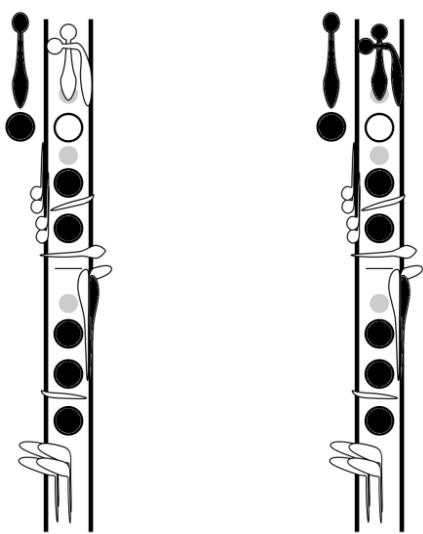


Figura 50: “sol#5” **Figura 51:** “si5”

¹¹⁴ 1. *Bein aufstampfen das andere hinten noch* = bater com um pé no chão enquanto o outro fica atrás; *gestoßen* = articulado; *mit dem hochgehobenen 1x nach oben wippen* = balançar para cima o pé levantado 1x.

No **Ciclo V**, há um longo trecho composto por dez linhas melódicas, que não se relacionam diretamente com a fórmula; o “dó” é uma nota pivô, que sofre uma estratégica diminuição, não linear, do número de aparições. Essa nota “dó” é intercalada pelas doze notas da escala. Veja a Figura a seguir:



Figura 52: Pentagrama 6 da página 4 de *Der kleine Harlekin*
(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Der Kleine Harlekin* [Werk 42 ½] 1978a, Verlag. Kürten, Alemanha)

Abad (2015), por diversas vezes, intitula esta passagem como “cadênci^aa”:

Uma vez analisada a estrutura formal e compreendida a Fórmula do trabalho é o momento de mergulhar na Cadênci^aa de *Der kleine Harlekin*, que é uma longa seção que vai do terceiro pentagrama da página 4 ao sétimo pentagrama da página 5. Cada uma de suas dez sentenças também é formada por dez outros grupos de notas, com números diferentes em cada um deles, de um a dez. Em cada grupo de notas, a primeira tem uma articulação diferente com a finalidade de se destacá-la das demais" (Abad, 2015, p. 125, tradução nossa).¹¹⁵

Porém, muitos autores nomeiam tais acontecimentos na música de Stockhausen como inserções:

É em *Studie I* que ocorre uma das primeiras manifestações do que Stockhausen posteriormente denominaria *Einschübe*, as inserções, que ganharão destaque no decorrer de suas considerações teóricas como importante elemento de extração às estruturas preconcebidas de sua obra. (Assis, 2011, p. 307).

As inserções estão presentes na obra de Stockhausen desde a fase das composições seriais e são aparições normalmente ligadas ao cômico e ao inusitado. Nas palavras do próprio compositor:

¹¹⁵ Texto original: Una vez analizada la estructura formal y la conformación de la Fórmula de la obra es el momento de ahondar en la Cadencia de *Der kleine Harlekin* la cual es una larga sección de la obra que abarca desde el pentagrama tercero de la página 4 hasta el pentagrama séptimo de la página 5. Cada una de sus diez frases están, asimismo, formadas por otros diez grupos de notas con diferente número de ellas en cada uno desde el uno al diez. En cada grupo de notas la primera de ellas lleva un tenuto teniéndose que destacar y dar más importancia que a las demás (Abad, 2015).

Einschübe (inserções) são aquelas coisas que não foram planejadas. Eles não são nenhum evento antigo, eles são sempre eventos que estavam faltando. Quando você está fazendo algo e em um certo ponto você percebe que aqui e ali algo deve ser diferente – algo alto ou baixo, longo ou curto etc. -, então isso é determinado pelo que você já compôs. *Einschübe* são as adições necessárias a um organismo. (Stockhausen, apud Assis, 2016, p. 79, tradução nossa)¹¹⁶

Portanto, o termo inserção (ou *Einschub*) representa as passagens presentes nesse ciclo, que, como anteriormente citado, fogem às características da fórmula. Ainda assim, o termo cadência, adotado por Abad (2015), está em consonância com o tamanho da liberdade interpretativa do trecho. Nesse caso, poderíamos dizer que a “cadência” de *Der kleine Harlekin* é uma inserção, mas, não necessariamente, toda inserção presente na música de Stockhausen apresenta características de uma cadência.

Stockhausen apenas solicita: “Recitar cada uma das dez frases seguintes como um orador. Durante as pausas, dê passos rápidos em direção a outra pessoa e toque para ela. Variar a duração das pausas” (Stockhausen, 1978a p. 4)¹¹⁷. Nesse caso, a dificuldade de memorizar diferenças tão sutis é contraposta à diversão de interagir com o público à vontade – o que, a propósito, exige uma memória muito controlada, pois, durante um concerto, ações não planejadas por parte da plateia, por exemplo, podem desconcentrar bastante. Aqui é um momento em que considero que o compositor propiciou, de forma explícita, uma abertura da obra.

Neste trabalho, optei por um roteiro para a esta seção. Assim, tenho em mente exatamente para qual direção irei olhar e com qual inspiração. Por exemplo, misturo agressividade com delicadeza e até brinco de fazer um charme com uma piscadinha ao final – a pessoa da plateia será sempre uma surpresa, mas já estou preparada para fitar alguém no canto direito. Imediatamente, a personagem sente-se incomodada com uma pessoa do lado oposto, a quem me dirijo e grito bem alto. Fico cansada, me deito – nesse momento, o público normalmente se surpreende com tamanha ousadia – mas, na prática, acho ótimo, realmente, descansar um pouco.

¹¹⁶ Texto original: “Einschübe sind immer das, was bei der Planung ausgelassen worden ist. Es sind nicht irgendwelche Ereignisse, sondern immer die Ereignisse, die fehlen. Wenn man etwas macht, und man bemerkt in einem bestimmten Moment, hier müßte etwas anderes sein – etwas Lautes oder Leises, etwas Langes oder Kurzes, usw. -, dann ist das bedingt durch das, was schon komponiert ist. Einschübe sind die notwendigen Ergänzungen in einem Organismus” (Stockhausen apud Assis 2016, p. 79).

¹¹⁷ Texto original: Jede der folgenden 10 Zeilen wie einen Satz eines Redners vortragen. In jeder Pause schnelle Schritte in Richtung einer anderen Person machen und die folgende Zeile zu dieser Person spielen. Pausenlänger variieren. (Stockhausen, 1978a p. 4).

Com a prática, esse roteiro ficou tão bem enraizado, que, mesmo que eu não toque a peça por meses, é muito mais fácil me lembrar dele quando me proponho a interpretar o que foi estabelecido anteriormente. Não recomendaria que toda essa brincadeira fosse feita de maneira completamente espontânea, especialmente para quem não é um ator de formação, pois é possível se perder no texto musical, além de se correr o risco de ficar fazendo movimentos repetidos, acreditando que as mudanças são, de fato, substanciais. Como já citado em outros momentos deste trabalho, para além da prática do instrumento, nesse caso, o ensaio é fundamental para que consigamos colocar sinceridade nos textos comunicados.

Ciclo VI – A fórmula é novamente apresentada em combinação com ritmos executados pelos pés e, ao longo de toda essa exibição, o instrumentista deve se movimentar desenhando uma espiral no palco. Há ainda algumas outras indicações do compositor acerca do caráter, que fazem total referência ao momento do *Harlekin* de onde esse trecho foi retirado. No trecho da peça original, esse é o momento em que o Arlequim toca quase caindo, como se estivesse lutando contra o vento. Assim, ficam mais compreensíveis as indicações presentes na partitura.

A ação combinada com os pés continua no **Ciclo VII**, mas o que chama mais a atenção é uma outra passagem com um grande espaço para criatividade e interação com a plateia, que pode ser explorada comicamente. No compasso 7 do quarto pentagrama da página 5 há um trinado que deve durar cerca de meio minuto e a descrição do compositor é bastante aberta, apenas indicando que o tempo do trinado bem como a altura da campana devem variar.

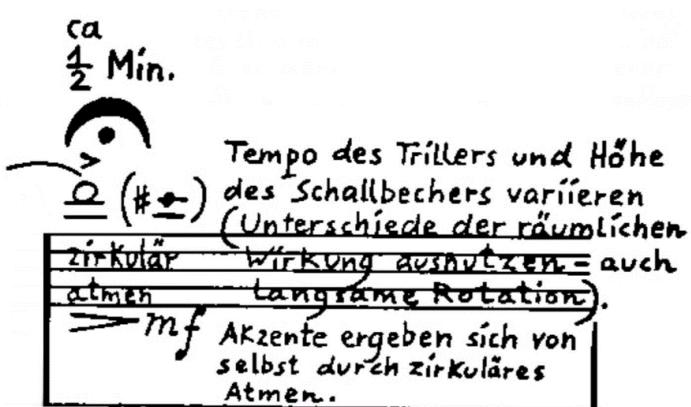


Figura 53: Pentagrama 4 da página 6 de *Der kleine Harlekin*¹¹⁸
 (Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* [Werk 42] 1978a, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha)

¹¹⁸ *Tempo des Trillers und Höhe des Schallbeckers variieren (Unterschiede der räumlichen Wirkung ausnutzen – auch Langsame Rotation). Akzente ergeben sich von selbst durch zirkuläres Atmen: O tempo dos trilos e a altura da campana variam (explorando as diferenças espaciais - também a rotação lenta). Acentos podem ocorrer em virtude da respiração circular.*

Stockhausen também sugere que o intérprete explore espacialmente o som. Para este momento, inspirada na performance de Stephens (Lisboa, 1990) decidi combinar uma espécie de jogo cênico com o técnico de luz: Ele deveria me procurar com o *spot* de um lado no palco, mas eu aparecia de outro, assim, seguiríamos nessa brincadeira até ele finalmente me encontrar, quando eu continuaria com a música.

O último, o **Ciclo VIII**, representa o único trecho que se repete nas duas peças. Seria a primeira exposição do trecho da dança do Arlequim em que, no *Harlekin*, o personagem começa a esquecer trechos da melodia e dos ritmos a serem executados com os pés. Nessa única apresentação presente em DKH, não há esquecimentos, e a fórmula completa é apresentada acompanhada de diversos passos de dança. A virtuosidade nessa passagem está na velocidade da semínima (170 bpm.), o que exige uma grande agilidade com os pés e muita precisão nas notas longas com inícios sincopados a serem tocadas com o clarinete.

No *gran finale*, uma pequena mudança: enquanto executa os últimos ritmos com os pés, o/a clarinetista deve caminhar para fora do palco, a fim de que ele/a termine apenas com a campana do clarinete à mostra e, dessa maneira, toque a última nota da peça.

Der kleine Harlekin é uma peça independente. Ainda assim, fica evidente o quanto os direcionamentos cênicos determinados na partitura podem ser melhor compreendidos, quando visualizados a partir da obra genitora, *Harlekin*. Mesmo que esse não tenha sido o caminho inicialmente tomado por mim, recomendo aos desbravadores da música de Stockhausen que, ao fazerem a opção por iniciar sua jornada aprendendo DKH, realizem paralelamente uma imersão em *Harlekin* para uma melhor compreensão dos movimentos ali descritos.

5.4. O Papel do Figurino

O figurino caracteriza um dos diversos elementos visuais incorporados por Stockhausen às composições *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*. Para *Harlekin*, o compositor deixa informações bastante detalhadas na partitura com relação ao traje, mas, ao mesmo tempo, possibilita a utilização de outros tecidos e materiais:

Harlekin possui um traje especial: uma faixa verde e uma faixa vermelha, originando-se no meio das curvas dos pés esquerdo e direito, se enrolam em duas espirais em direções opostas, subindo ao redor do corpo. Elas se cruzam várias vezes nas costas e na frente, no meio do corpo; de qualquer maneira, na virilha, no plexo solar e entre os seios. As áreas restantes são amarelas. Este traje poderia ser feito com penas de pássaros muito pequenas e coloridas. No entanto, é possível utilizar outros materiais, como malha brilhante. (Stockhausen, 1978b, p. II)

Veja a Figura a seguir:

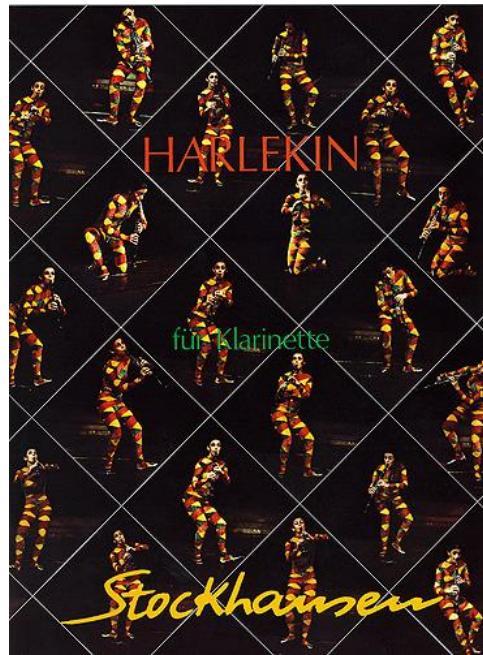


Figura 54: Capa de HARLEKIN

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. Harlekin (Werk 42) 1978b, Verlag. Kürten, Alemanha)

Para *Der kleine Harlekin*, o compositor é menos detalhista em sua descrição, ao mesmo tempo em que sugere que os músicos se inspirem no figurino usado por Suzanne Stephens, nas fotografias disponíveis na partitura da composição: “O traje deve ser completamente diferente [do Harlekin] – veja as fotos de capa desta partitura para um exemplo” (Stockhausen, 1978a, p. II):

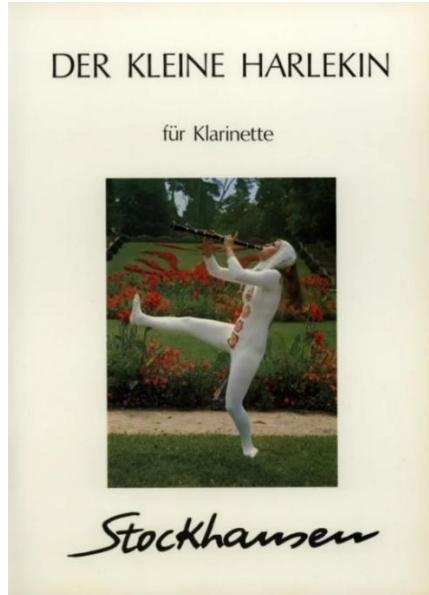


Figura 55: Capa de *Der kleine Harlekin*

(Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin* (Werk 42) 1978a, Verlag. Kürten, Alemanha)

Na *Commedia Dell’Arte*, cada personagem possuía seu próprio figurino, de tal modo que “se se apresentassem em determinada cidade na qual a população não compreendesse uma palavra do que era dito, ainda assim, ficasse encantada com o espetáculo [...] associada à fácil identificação dos tipos através das máscaras e dos figurinos característicos (Bergonci apud Santos, 2019, p. 16). O traje do Arlequim já fixado no imaginário popular, com combinações multicolores e formas de losangos, sofreu algumas transformações ao longo do tempo, segundo explicações de Scarpini (2008):

O primeiro figurino encontrado do Arlequim, foi confeccionado em tela rústica com fundo branco, salpicado de silhuetas cortadas em forma de folhas que representam no extremo Oriente um dos símbolos da felicidade e da prosperidade. Foi confeccionado também de diversas cores, como o vermelho, o verde, o ocre e o marrom. Com o passar do tempo, a roupa do Arlequim de tanto ser consertada, começa a ganhar remendos de cores diferentes, cada vez mais numerosos em forma de retângulos, losangos e outras combinações simétricas (Scarpini, 2008).

O figurino do Arlequim se tornou sofisticado e, na atualidade, não mais utiliza trapos remendados, nota-se, na verdade, uma combinação de cores e formas geométricas (Clara, 2018, p. 94).

Clara (2018, p. 99-100) mencionou que os figurinos representavam as classes sociais das personagens da *Commedia dell’Arte* e “os Zani, em particular Arlechino, embora saídos do traje das classes baixas, passaram a ser criações desligadas da roupagem habitual”.

Apesar das transformações no figurino, a personalidade do Arlequim manteve alguns elementos intrínsecos como as várias facetas engenhosas, o caráter zombeteiro, grotesco, espertalhão - estas características são exploradas por Stockhausen em *Harlekin* e *Der Kleine Harlekin*.

De acordo com Clara (2018, p. 49-50), “A [máscara] de Arlequim era sempre negra, cobrindo a parte superior da face, com olheiras, olhos pequenos, nariz achatado, com alguma semelhança com um gato, por vezes com altos simulando hematomas”. Danilo Reato (apud Clara, 2018, p. 52-53) associou a personagem Arlequim a um demônio chamado Alichino, presente nos Cantos XXI e XXII do “Inferno” de Dante; o Arlequim possuía características demoníacas e felinas.



Figura 56: Pintura de Maurice Sand que representa o Arlequim (1671)¹¹⁹

O figurino do Arlequim passou por várias transformações ao longo dos séculos, conforme destacou Clara (2018, p. 93):

A figura Arlechino sofreu uma longa evolução, tanto no caráter como no vestuário. Na sua origem era um Zanni, os criados de origem humilde, normalmente originários de Bergamo, região montanhosa de onde desciam à cidade em busca de melhoria de vida. As falas em dialeto Bergamasco não

¹¹⁹ Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_01.jpg. Acesso em 16 de janeiro de 2024.

só davam o lado cômico, como os identificavam, como hoje se faria entre nós com o sotaque alentejano ou nortenho. A sua condição humilde era marcada pelo traje remendado, com bocados de tecido de formas e cores variadas. Uma meia máscara negra, um pequeno chapéu ornado de uma cauda de coelho (sinal de cobardia), um cinto com uma pequena bolsa e uma espada de pau completavam o seu traje. Era um servo simplório e boçal, vítima dos outros Zanni e de todos os mal entendidos. Este lado maltrapilho está bem patente nas imagens mais antigas como as que surgem no Recueil Froissard, coleção de xilogravuras publicadas por Froissard cerca de 1575. E o seu traje refletia isso mesmo: um fato remendado com pedaços de tecido de várias formas e cores, como surge no Recueil, reproduzido na História Mundial do Teatro. Nestas imagens Arlechino (ou Arlequin, já que as imagens são de origem francesa) aparece com um traje semelhante; apenas falta a espada de pau. Esse traje está bem documentado num quadro do século XVI, reproduzido por Hartnoll, em que felizmente estão preservadas as cores originais; nele estão bem patentes quer as diferentes cores, quer a irregularidade dos remendos. A evolução do personagem Arlechino fez dele o criado esperto, astucioso, sempre esfomeado, é certo, mas já capaz de seduzir Colombina (Clara, 2018, p. 93).

O papel do intérprete na *performance* faz com que os compositores, muitas vezes, adequem suas obras, a fim de que estejam de acordo com as possibilidades do instrumento e das qualidades do músico. Stockhausen discutiu com Stephens a possibilidade do uso de uma máscara (vide p. 29), mas concluiu que ela poderia interferir negativamente em questões relacionadas à interpretação, limitando a expressividade dos olhos, por exemplo. Segundo Stephens, especialmente pelo fato de o clarinetista estar inevitavelmente com as mãos ocupadas pelo instrumento, seria importante explorar o potencial comunicativo do rosto como um todo.

Apesar da máscara ser um componente bastante representativo do seu traje, mesmo sem usá-la, o Arlequim continuou sendo facilmente identificado, através dessas particularidades de seu vestuário que ultrapassaram as barreiras do tempo. Assim, de Natureza igual que na *Commedia Dell'Arte*, essa identificação visual pré-estabelecida, trazia consigo informações acerca do personagem; é inquestionável que, no caso das composições *Harlekin* e *Der kleine Harlekin*, esse atributo expõe aspectos representativos ao imaginário da plateia. “Tal qual uma segunda pele, com a propriedade de transmudar a figura original, assim, o traje aparece como peça fundamental de um jogo teatral (Scarpini, 2008).

Tendo em vista essa identificação, a importância do figurino nas performances vai além do aspecto estético; representa, portanto, uma extensão essencial da visão artística do compositor, criando uma experiência multidimensional que envolve o público de maneiras distintas, refletindo a atenção meticolosa do compositor aos detalhes e a busca pela totalidade artística, como se depreende do excerto (Stockhausen apud Tannenbaum, 1985):

Experimente descolar-se à indonésia, ao Japão, e ouvirá música, não digo nos templos, mas teatro, onde se assiste ao Gagakú, espetáculo de tradição galante e real. Verá os músicos trajar, no exercício de sua profissão, indumentárias belíssimas, originalíssimas. A dedicação ao Gagakú é por si mesmo um gesto altamente teatral (Stockhausen apud Tannenbaum, 1985, p. 94).

Nos trabalhos utilizados para a construção desta pesquisa, os autores analisaram que, com escolhas diversas, os intérpretes mantiveram-se dentro das indicações de Stockhausen “Denota-se que todos os fatos são diferentes, adequados ao gosto e conforto de cada intérprete, no entanto, todos estão dentro do padrão de cores indicado, na partitura, pelo compositor (Santos, 2019, p. 89). Contudo, Marczak (2009) observou o contraste da leveza do figurino utilizado por Stephens em relação àquele utilizado por Gonzales e seus possíveis efeitos:

Percebi o quanto crucial é este último ponto [a leveza do traje] após assistir à gravação de Marcelo Gonzalez. Seja devido ao traje pesado que ele escolheu (diferente daquele imaginado por Stockhausen) ou à sua relativa falta de resistência física, ele demonstrou uma fadiga considerável por volta da metade da peça (por volta da seção do "Pedantic Teacher"), que aumentou em direção ao final. No entanto, é importante enfatizar que a falta de resistência física não afetou em nada o seu som, uma circunstância que reflete o alto padrão de sua habilidade como músico (Marczak, 2009, p. 91).¹²⁰

Em conformidade com a opinião de Marczak (2009), ao longo da minha trajetória com as duas composições, o figurino se transformou em direção a uma maior leveza e flexibilidade. Para minha primeira performance de *Der kleine Harlekin*, em 2012, trabalhei em parceria com a figurinista Bartira Davis. Buscavamos um traje clássico que mantivesse o branco presente no exemplo de Stephens. Havia recortes em forma de losangos no colete, em texturas diferentes, sempre na cor branca. O calçado era uma sapatilha básica com losangos coloridos. Veja figuras a seguir:

¹²⁰ Texto original: I realized how crucial this last point is after watching Marcelo Gonzalez's recording. Whether it was due to the heavy costume he chose (different than the one imagined by Stockhausen), or to his relative lack of stamina, he did show considerable fatigue by the middle of the piece (around the "Pedantic Teacher" section), which then increased towards the end. I feel it important to stress, however, that lack of stamina did not affect his sound at all, a circumstance reflecting on the high standard of his craft as a player (Marczak, 2009, p. 91).



Figura 57: Croqui elaborado por Bartira Davis
(Fonte: Elaborado por Bartira Davis [2012] / Arquivo pessoal da autora)



Figura 58: Sapatilha parte do figurino (2012)
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)



Figura 59: Peça 1 – Figurino *Der Kleine Harlekin*
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)



Figura 60: Peça 2 – Figurino *Der Kleine Harlekin*
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

Para minha primeira interpretação de *Harlekin* e estreia da obra no Brasil (em 2016), optei por um figurino bem mais leve pois se tratava de uma composição com cerca de quarenta e cinco minutos de duração:



Figura 61: Peça 3 – Figurino *Der Kleine Harlekin*
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

Atualmente, utilizo um novo figurino que foi desenvolvido em parceria com a estilista Patrícia Rodrigues, que conseguiu colocar no papel exatamente os anseios que eu tinha em mente, quando mantive a base na cor preta, mas trouxe novamente o colete como elemento em referência ao clássico traje do Arlequim.



Figura 62: Croqui de Figurino *Der Kleine Harlekin*
(Fonte: Elaborado por Patrícia Rodrigues [2017] / Arquivo pessoal da autora)



Figura 63: Figurino Harlekin

(Fonte: Juliana Hilal [2017] / Arquivo pessoal da autora)

Para além dos aspectos de reconhecimento do público e a viabilização da performance, há ainda o reconhecimento do próprio instrumentista, enquanto personagem em cena. Existem momentos em que a caracterização para um concerto pode significar caracterizar mais um degrau na construção de uma apresentação, mesmo nos modelos mais tradicionais possíveis, pelo fato dele se destoar da maneira como o instrumentista se veste ao longo de suas práticas; assim, alguns instrumentistas, inclusive, optam por fazer ensaios com os trajes, ou parte deles, que serão usados no palco. Quando pensamos numa apresentação que envolve cenário e caracterização de personagens mais específicos, como é o caso da ópera, os artistas fazem vários ensaios vestindo apetrechos fundamentais aos seus personagens e, para além disso, o ensaio geral já é realizado com trajes e maquiagens assim como para o concerto. *Harlekin* e *Der kleine Harlekin* se assemelham muito com as duas realidades citadas, quando o clarinetista acaba necessitando fazer diversos ensaios com o calçado que será utilizado em cena, ao mesmo tempo que precisa se certificar de que o figurino e a maquiagem suportarão os longos minutos em palco.

Pessoalmente, enquanto *performer*, sinto ainda que, ao me caracterizar, me aproximo ainda mais da personagem que pretendo interpretar em cena, como se o figurino contribuísse para a personificação da figura que estará no palco. É como se a roupa me concedesse uma “licença” para ser outra pessoa, portanto, a partir daquele momento, a pessoa instrumentista não precisaria se desculpar pelas atitudes em cena que não estão de acordo com sua personalidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“First you make the music, and then the music changes you.
That’s the feedback. That’s the Spiral”¹²¹.
(Stockhausen apud Cott, 1971, p. 47)*

A *performance* resultante deste trabalho buscou, ao máximo, se enquadrar no estilo composicional de Stockhausen, acatando todas as indicações presentes na partitura. Apesar disso, foi possível observar e apontar momentos em que a obra estava aberta para uma participação ativa do intérprete. Esse processo trouxe a percepção de que, mesmo numa escrita com informações minuciosas referentes a andamentos, articulações, dinâmicas e cenografia, a concepção do discurso musical consistirá em um elemento pessoal, argumentativo e criativo, presente independentemente da linguagem musical abordada.

Ao recitar um poema, por exemplo, um orador precisa primeiramente compreender o idioma falado e ser capaz de pronunciar o texto de maneira clara. No entanto, outras nuances também devem ser consideradas. Qual seria o sotaque ideal para o texto narrado? Existem regionalismos a serem observados? Há mais de um personagem em cena? Dessa forma, o/a intérprete, após digerir o texto para si, pratica, para transmiti-lo ao público da maneira mais convincente possível, de acordo com suas convicções. Posto isso, acredito que a relação do declamador para com um poema no papel é muito semelhante à do/a instrumentista para com a sua partitura. Ambas, a poesia e a música, possuem uma característica comunicativa e carregam elementos subjetivos intrinsecamente ligados ao contexto social e histórico. A partir dessa analogia, mais algumas equivalências podem ser colocadas: o som produzido pelo instrumento musical equipara-se à voz do intérprete, que explora todo o potencial timbrístico para alcançar a argumentação desejada. “Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da (...) moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos” (Stravinsky, 1996, p. 64).

“O bom intérprete deveria iluminar, a cada vez que toca, um pormenor inexplorado na partitura” (Stockhausen, apud Tannenbaum, 1985, p.104). Stockhausen reforçou a importância da personalidade criativa e do elemento humano nas *performances*, mas, ainda assim, o compositor se esforçou muito para deixar o maior número de informações possíveis, a fim de que sua própria concepção acerca das obras fosse compreendida, independentemente da sua presença. Contudo, a partir das discussões apresentadas, foi constatado que, apesar do

¹²¹ Tradução: Primeiro você faz a música, e depois a música muda você. Esse é o *feedback*, essa é a espiral (Stockhausen, apud Cott, 1971, p. 47).

empenho de Stockhausen, sempre haverá espaço para esclarecimentos acerca do vasto número de informações ali presentes. Outrossim, o excesso de textos, do ponto de vista dos intérpretes, em alguns casos, criou mais dissidências do que esclarecimentos. Vale ainda ressaltar que uma considerável parte do texto explicativo foi surgindo à medida que a Suzanne Stephens foi desenvolvendo sua *performance*, ou seja, Stockhausen subentendia que o intérprete teria as mesmas dúvidas que ela, mas, ao longo de minha prática com Stephens, por exemplo, eu pude apontar questões que, a princípio, eram óbvias a ela, mas não a mim. Ademais, alguns apontamentos de notação presentes neste trabalho podem tanto sugerir uma nova edição da obra, quanto contribuir para elucidar dúvidas de novos intérpretes que não possam ter contato direto com a Suzanne Stephens.

Há muitos anos, ouvi do clarinetista Ralph Manno, durante uma *masterclass*, a seguinte frase: “Não toque uma nota sequer sem inspiração”. Na ocasião, achei a frase exageradamente emocional, mas, hoje, a comprehendo de uma outra perspectiva, que se relaciona diretamente com a artista que agora encerra este trabalho. Em se tratando de estudantes que objetivam desenvolvimento técnico em seus instrumentos, para, posteriormente, usá-los como ferramenta para uma comunicação artística, a inspiração, no caso, seria tudo e qualquer coisa que trouxesse algum conteúdo para o que vem a ser dito; voltando ao primeiro parágrafo dessa conclusão, a oratória, ou, em uma abordagem mais poética, a colocação da sua própria voz. Assim, uma nota longa, ou uma simples escala, não servem à prática artística se são executadas sem nenhum objetivo discursivo – e não estou falando aqui de características extremamente elaboradas, os propósitos podem ser simples, como, por exemplo, um *forte* com uma carga emocional potente, ou um *piano* extremamente neutro, mas eles precisam existir. Parece uma obviedade afirmar, mas, praticar algo no instrumento sem uma intenção artística ou musical sincera, pode estar mais próximo de um fazer tecnicista do que artístico.

Sempre haverá infinitas possibilidades de abordagem a partir de um texto musical. O que é crucial enfatizar é que, independentemente da escolha, a criatividade pode – e deve – estar presente em todas elas. Afinal, em se tratando do fazer artístico, a inventividade é uma força-motriz. Seria absurdo dizer que, ao propor uma interpretação historicamente documentada, o intérprete deve se despojar da sua individualidade, pois, mesmo ao optar por elementos textuais específicos da época em que as peças foram compostas, 1) ele jamais terá absoluta certeza de que o resultado de seus levantamentos foi exatamente fiel ao contexto social e filosófico da composição; 2) mesmo com todos os elementos reunidos, a criatividade da interpretação estará na oratória ali empregada. Portanto, o intérprete será mais fiel ao

fenômeno musical, inclusive às propostas do compositor, quanto mais ele assumir a autonomia de suas escolhas interpretativas mediante um processo responsável de pesquisa e negociação com o texto.

Consequentemente, de volta à música de Stockhausen, o fato de, por exemplo, um intérprete adentrar o palco pelo lado oposto ao indicado pelo compositor, ou de ele girar o corpo em uma direção diferente da indicada na partitura, não configura uma falha em razão do excesso de preciosismo do compositor - ou da Suzanne Stephens. Em vez disso, representa uma alteração do material composicional de uma obra que foi concebida sob os mesmos preceitos de uma criação eletroacústica, a qual planejava exatamente como as ondas sonoras deveriam se mover dentro de uma sala de espetáculo. No decorrer do texto, apresentei a concepção da minha interpretação e soluções pessoais para questões e dúvidas que surgiram ao longo do processo. A minha *performance*, resultado deste trabalho, expõe, portanto, a pertinência daquilo que foi discutido na pesquisa.

Finalizo estas considerações falando da minha própria espiral, ao longo destes anos de imersão e pesquisa sobre as obras objetos deste trabalho. Com o ímpeto de uma jovem que concluía a sua graduação, mergulhei com entusiasmo na aventura *Der kleine Harlekin* e, logo após a primeira *performance*, já me considerava preparada para iniciar os estudos de *Harlekin*. No entanto, precisei de anos para virar a primeira página da partitura e, finalmente, compreender a lógica do texto musical. Quando enfim apresentei minha primeira *performance* de *Harlekin*, muitos colegas queriam que eu repetisse o concerto, falasse a respeito da peça ou sobre meus processos de aprendizagem, mas eu não entendia o porquê de tanto interesse. Para mim, cada ciclo de preparação para uma *performance* demandava um trabalho hercúleo, que muitas vezes fazia com que eu evitasse os concertos. Algum tempo depois, compreendi que essa dificuldade estava relacionada com o fato de eu não conseguir encontrar uma conexão entre a peça e o meu modo de pensar o fazer musical, ou seja, a partir de construções de narrativas, com presença de humores e afetos, o que chega a ser curioso, pois, afinal, *Harlekin* é uma obra com claras características cênicas. Mas a verdade é que demorou um pouco para, através do girar dessa espiral, eu encontrar um universo dessas características emocionais num texto em que, anteriormente, eu enxergava apenas atributos de especialização e mímica, num oceano de dificuldades técnicas. Será que esse processo teria sido abreviado se o meu primeiro contato com as obras tivesse sido num momento de maior maturidade musical? Presumo que não. Como disse Stockhausen, nós primeiro precisamos ter a ideia de alguma coisa, para que depois ela seja interiorizada. Acho que foi assim que aconteceu.

A ideia de voar: Eu ainda não posso voar, mas Deus, como vou voar? Eles pensaram durante milhares de anos em como poderiam recuperar aquele poder que não sabiam que tinham. Eles viram que os pássaros podiam voar e tiveram a ideia de imitá-los. E então, veja você, eles desenvolveram a habilidade de voar. Eles tentaram, caíram muitas vezes de cara no chão. Na música é a mesma coisa. Faço novas composições e ainda não sou o que a música é. Então, um dia, de repente, eu consigo. Eu encontro os meios, algo dentro de mim resolve isso. E então quando eu escuto [assobios como um pássaro voando] eu me torno um ser múltiplo, um ser que muda de perspectiva, me torno mais flexível, não tenho mais aquele ponto de vista. Eu mudo minha ótica o tempo todo. E então, ao mudar, ao ser mudado pelo que fiz, o que faço muda mais – exijo mais. Não posso te dizer o que é a música e o que sou eu nesse processo. Eu mudo a música, a música me muda (Stockhausen, apud Cott, 1973, p. 47, tradução nossa)¹²²

Harlekin e *Der kleine Harlekin*, sem dúvida, ampliaram o meu horizonte em termos de caminhos para a construção de uma interpretação. As dúvidas que surgiram ao longo do processo me fizeram refletir sobre o meu papel como artista e clarinetista, sobre o que pretendo com essas obras e como me identifico com elas, além de desenvolver recursos para o clarinete que contribuíram para o desenvolvimento da minha técnica como um todo.

A fim de oferecer orientação nesse processo, pesquisei sobre aspectos da trajetória de Stockhausen, conceitos relacionados à *performance* e à interpretação, *music-shape*, música cênica, oratória e retórica, tive aulas com Suzanne Stephens, e busquei várias interpretações e trabalhos que tratam das obras que são objeto de pesquisa desta tese. Vivi na prática a ideia da espiral que o Stockhausen defendia, pois o fazer musical me transformou e isso, com certeza se repetirá a cada aprendizado de uma obra e a cada *performance*.

¹²² Texto original: The idea of flying: I can't fly yet, but God, how shall I fly? They've thought for thousands of years how they could regain that power they didn't know they once had. They saw that the birds were able to fly, and they had the idea of imitating them. And then, you see, they developed the possibility of how to fly. They tried, they fell on their noses many times. In music it's the same. I do new compositions, and I am not yet what the music is. Then one day, all of a sudden, I can make it. I find the means, something within me works it out. And then when I listen do it [whistles like a bird flying] I become a multiple being, a being which changes perspective, I become more flexible, I no longer have that one standpoint. I change my stand point all the time. And then by changing, being changed by what I've done, what I do changes more - I demand more. I can't tell you any longer what is music and me in such process. I change the music, the music changes me (Stockhausen apud Cott 1973, p. 47).

REFERÊNCIAS

bibliografia

ABAD Santiago Martínez Abad. **Influencias de la práctica coreográfica y gestual de la commedia dell'arte en la interpretación musical de Der Kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen y sus efectos en la memorización de la partitura** (Tese de Doutoramento): Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga, 2015.

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

BARBER, Llorenç. **Mauricio Kagel**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BITTAR, Valeria Maria Fuser. **Música e Ato** (Tese de Doutoramento). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

BONIN, Gustavo Cardoso. **Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira**. 2018. 146p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BOTELHO, A. **Competências extra-musicais solicitadas na obra para clarinete solo Der kleine Harlekin de Karlheinz Stockhausen** (Tese de Mestrado). Universidade de Évora, Évora, 2016.

BLUMRÖDER, Christoph von. **Formel Komposition-Minimal Music-Neue Einfachheit: Musikalische Konzeptionen der siebziger Jahre**. In: *Em Neuland Jahrbuch 2 (1981/82)*, editado por Herbert Henck, 183-205. Bergisch Gladbach: Neuland Verlag, 1982.

CARDASSI, Luciana. **Sequenza IV de Luciano Berio**: estratégias de aprendizagem e performance. In: *PerMusi*, n. 14, Belo Horizonte, p. 44-56, 2006.

CASTRO GIL, Suzana. **Virtuosismo en la contemporaneidad: de la invisibilidad al activista decolonial** (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

CICERO, Antonio. **Guardar – Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 337. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/guardar-uma-coisa-e-olha-la-fita-la-mira-la-por-admira-la-fernanda-montenegro-recita-poema-do-poeta-antonio-cicero/>. Acesso em: 23 Dez 2023.

CLARA, Graça Maria da Silva Rodrigues Santa. **O Figurino na “Commedia dell'arte” – A importância do desenho**. Tese de Doutorado (Universidade de Lisboa). Lisboa, 2018.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COOK, Nicholas. **Music as Creative Practice**. Oxford: University Press, 2018. In. *Entre o processo e o produto: música e/ou quanto performance. Per Musi – Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 14, p. 5-22, 2006.

COTT, Jonathan Cott. **Conversations with composer**. Simon and Schuster Rockefeller Center, New York, 1973.

DOMENICI, C. L. **A ideologia da ‘interpretação’ e da ‘performance’**: Uma resposta à proposta de Frank Kuehn. Anais do XXIII Congresso da ANPPOM, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2247/public/2247-7043-1-PB.pdf. Acesso em: 30 Dez 2023.

DREYFUS, Laurence. **Beyond the interpretation of music**. In. *Dutch Journal of Music Theory*, Amsterdam: Amsterdam University Press, v. 12, n. 3, p. 253-272, 2007.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

FARMER, Gerald. **Multiphonics and other Contemporary Clarinet Techniques**. Rochester, N.Y.: Shall-u-mo Publications, 1982.

GODØY, Rolf Inge. **Key-postures, trajectories and sonic shapes**. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). *Music and shape*. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 4-29.

GOEHR, Lydia. **The Quest for Voice**. New York, NY: Oxford University Press, 1998.

GONZÁLEZ, M. H. **Una nueva noción de intérprete musical**. In. *Sul Ponticello*, II época, nº 8, Madrid, 2010. Disponível em: <https://sulponticello.com/>. Acesso em: 30 Dez 2023.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Musica cenica para piano**: cinco peças brasileiras. 2002. 172 p. Dissertação (mestrado). Unicamp, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1319461>. Acesso em: 30 Dez 2023.

GRANT, M. J. **Serial Music, Serial Aesthetics**: Compositional Theory in Post-War Europe, London, Cambridge University Press, 2005.

GROUT, D. J. **A History of Western Music**: W. W. Norton & Company, 1973.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. 2ª ed. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HEATH, K. **The Synthesis of Music and Dance**: *Performance Strategies for Selected Choreographic Music Works by Karlheinz Stockhausen*. Dissertação de Mestrado. Monash University, 2005.

HEILE, Björn. **The music of Mauricio Kagel**. Aldershot: Ashgate, 2006.

KUEHN, F. M. C. **Interpretação – reprodução musical – teoria da performance.** In. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, 2012, p.7-20.

KAGEL, Mauricio. **Qu'est-ce que le théâtre instrumental.** Tarn Tam, C. Bourgois, Paris 1983, p. 105.

KOHL, Jerome. **Serial and Non-Serial Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen from 1962–1968.** PhD diss. Seattle: University of Washington, 1981.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Challenging performance:** classical music *performance* norms and how to escape them. 2020, v. 2.04. (30.iv.21). *E-book*. Disponível em: <https://challengingperformance.com/the-book/>. Acesso em: 30 Dez 2023.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Musical shape and feeling.** In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). *Music and shape*. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 359-382.

LÓPEZ-CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música:** problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.

MACONIE, R. **Other Planets:** The Music of Karlheinz Stockhausen. Maryland: The Scarecrow Press, Inc. 2005.

MACONIE, R. **Stockhausen sobre a música:** Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie; tradução de Saulo Alenecastre. São Paulo: Madras, 2009.

MAGRE, Fernando. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais.** Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017.

MAGRE, Fernando. Em: Simpom 2016 – Entre a vanguarda e o experimentalismo: o surgimento da Música Teatro. p. 906-915. PPGMUS-USP.

MARCZAK, K. **Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's Harlekin for clarinet,** University of British Columbia, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2429/5307>. Acesso em: 30 Dez 2023.

MENEZES, F. **A trajetória de vanguarda de Stockhausen.** In. *Caderno 2 de O Estado de São Paulo* (sob o título: "Compositor é o Beethoven do século 20"), 7 de Fevereiro de 1998, p. D-16.

MERMIKIDES, Milton; FEYGELSON, Eugene. **The shape of musical improvisation.** In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). *Music and shape*. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

MEYER, Leonard. **Emotion and meaning in music.** Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MEYER, Leonard. **Style and music:** theory, history, and ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

NAPOLI, Francesco. **Luigi Pareyson e a estética da formatividade:** um estudo de sua aplicabilidade à poética do *ready-made*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

NAVAS, Loma Monica Rocio. **A atuação multifacetada do percussionista:** Desafios de *performance* em três obras para percussão solo. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2016. Belo Horizonte: UFMG, 2016. 105p

NICOLL, A. **The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia Dell' Arte.** London: Cambridge University Press, 1963.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAASVEER Kathinka. **The clarinet Magazine**, n. 1, Dezembro de 1988.

PITTENGER, Elise. **Visible Music:** Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music. Schulich School of Music, Department of Performance McGill University, Montréal, QC, 2010.

PIRES, Paula Roberta Andrade. **Der Kleine Harlekin Von Karlheinz Stockhausen: Strategien der Aneignung für die Aufführung.** Dissertação de mestrado. Hochschule für Musik und Tanz -Köln, 2015.

PRIOR, Helen M. **Shape as understood by performing musicians.** In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). *Music and shape*. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 216-241.

RANDEL, Don Michael (ed.). **The new Harvard dictionary of music.** 3^a ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

REHFELDT, Phillip. **New Directions for Clarinet.** Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1994.

REINER Svenja. **Suzanne Stephens, MuGi:** Musik und Gender im Konzert, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2015. Disponível em: https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000794. Acesso em: 30 Dez 2023.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. **The new music theater:** seeing the voice, hearing the body. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos. **Música Cênica para percussão:** abordagem conceitual interpretativa e análise da obra Lost and Found, de Frederick Rzewiski. Dissertação defendida na Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2017.

SANTOS, Luis Otavio. **A Chave do Artesão:** um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco (Tese Doutoramento em Práticas Interpretativas). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SANTOS, Ana Maria. **Harlekin de Karlheinz Stockhausen:** uma proposta inovadora de transversalidade nas artes. Tese de Doutoramento. Universidade de Évora, Évora, 2019.

SANTOS, Efraim Santana dos. **O corpo que atua, toca e dança em Der kleine Harlekin de Stockhausen:** uma autoetnografia performática do processo de criação artística. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SCARPINI, Brígida Menegon. **As Máscaras de Arlequim: Figurino e Simbologia na Commedia Dell'Arte.** In: Anais do IV COLÓQUIO DE MODA, 2008.

SERALE, Daniel. **Performance no Teatro Instrumental:** o Repertório Brasileiro para um Percussionista. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, 2011, p. 16.

SILVA, William Teixeira da. **Por uma performance retórica da música contemporânea** (Tese de Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, P. **HARLEKIN, de Karlheinz Stockhausen** (Tese de Mestrado). Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa, 2015.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SPITZER, Michael. **Affective shapes and shapings of affect in Bach's sonata for unaccompanied violin Nº 1 in G minor (BWV 1001).** In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). *Music and shape*. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 96-126.

TANNENBAUM, Mya. **Diálogo com Stockhausen.** Gius. Latterza & Figli Spa, Roma, 1985.

TEZZA, Ana Rosa. **A improvisação, o ator e a commedia dell'arte.** Revista de Artes do Espetáculo no 3 (P. 104 a 112) - março de 2012.

TREITLER, Leo. **The historiography of music:** issues of past and present. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music.* 2^a ed. Oxford: Oxford University Press. 2001, p. 356-377.

VIEIRA, Marcílio de Souza. **A estética da Commedia dell'Arte – Contribuições para o ensino das Artes Cênicas.** Dissertação de Mestrado (UFRN). Natal, 2005.

_imagens (internet)

AREIA, Maurício. **Arlequim ano 1671.** Máscaras e Bouffons (Comédia Italiana). Paris, Michel Levy Freres, 1860 – de: wikipedia (user: Eisenacher às 02:23, 11 de março de 2006). Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_01.jpg. Acesso em 31 Mar 2024.

BARDA, Clive. **Foto de Karlheinz Stockhausen e Suzanne Stephens**, 1985. Disponível em:

<https://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/27.html>. Acesso em: 31 Mar 2024.

DI NUNZIO, Alex. **História fotográfica #2: Luigi Nono**. In. *Photostory*, Recursos: 29 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.musicainformatica.org/resources/photostory-2-luigi-nono.php>. Acesso em 31 Mar 2024.

FASSEY, Ralph. **Foto de Stockhausen, Kathinka Pasverr e Suzanne Stephens**, 1985. Disponível em: <https://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/39.html>. Acesso em: 31 Mar 2024.

MEGGHY (Mundo Azul). **As máscaras mais famosas do carnaval**. Disponível em: https://www.megghy.com/storia_maschere.htm. Acesso em 31 Mar 2024.

PORTAL da Escola Primária Kürten-Olpe – GGS. **Acervo Fotográfico**. Disponível em: <https://www.ggs-kuerten-olpe.de/%C3%BCber-uns/unser-kollegium/>. Acesso em: 31 Mar 2024.

PORTAL do Instituto de Artes (Unesp). **Canovaccio**. In. Teatro sem Cortinas / Prata da Casa / Glossário Teatral. Atualizada em 15/Ago/2022 17:47 por Laura Barbano Aragão. Responsável: Altemar Magalhães. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br#!/teatro-sem-cortinas/pratas-da-casa/glossario-teatral/a---b---c/canovaccio>. Acesso em 31 Mar 2024.

PORTAL Karlheinzstockhausen.org. **Acervo da Fundação Stockhausen para Música (Stockhausen Foundation for Music)**. Stockhausen-Verlag, 2013. Disponível em: <http://www.karlheinzstockhausen.org/>. Acesso em 31 Mar 2024.

libretos de CDs

STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Der kleine Harlekin*. Harlekin / Der kleine Harlekin. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD nº 25, 1992. Clarinete: Suzanne Stephens.

métodos

FARMER, Gerald. *Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques*. Rochester N.Y: SHALL-u-mo Publications, 1982.

REHFELD, Phillip. *New directions for clarinet*. Berkeley: University of California Press, 1977.

KROEPSCH, Fritz. 416 studies, volume 1, primeira edição, Berlin: S. Philipp, 1881.

partituras

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Der Kleine Harlekin: für Klarinette** (Werk 42½). Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978a.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Harlekin: für Klarinette** (Werk 42). Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978b.

recursos audiovisuais

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. **Karlheinz Stockhausen, Harlekin.** Reportage/Documentary. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSAMyeLkld4>. Acesso em: 30 Dez 2023.

STEPHENS, S. **Der Kleine Harlekin**. Gravado em Lisboa, 7 de maio de 1990. [DVD nº 3/1]. Kürten: Stockhausen Verlag.

STEPHENS, S. **Harlekin**. Gravado em Weingarten, 23 de outubro de 1992. [DVD nº 3/1]. Kürten: Stockhausen Verlag.

STOCKHAUSEN, K. **Introduction by the composer and performance**. Gravado em Lisboa, 7 de maio de 1990. [DVD nº 3/1]. Kürten: Stockhausen Verlag.

vídeos com performances de Der Kleine Harlekin

DUSS, Emilie. **Der Kleine Harlekin – Stockhausen**. Gravado em 7 de Ago de 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SI2mdRaivGQ>. Acesso em: 10 Jan 2024.

FURLONG, Chuck. **Stockhausen Der Kleine Harlekin**. Gravado em 29 Dez 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEbq0ss5WmI>. Acesso em: 10 Jan 2024.

LOBERA, David. **Little Harlequin by Stockhausen**. Gravado em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92BLkWJZmKY>. Acesso em 10 Jan 2024.

MENDONZA, Emiliano. **Karlheinz Stockhausen: Der Kleine Harlekin**. École Normale de Musique de París. Gravado em 16 Ago 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I3P5WIx4qe0>. Acesso em: 10 Jan 2024.

PAKSAMAI, Christhatai. **Der Kleine Harlekin, K. Stockhausen**. Gravado em 12 Mai 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CS6idgwhJmM>. Acesso em: 10 Jan 2024.

PIRES, Paula Roberta Andrade. **HARLEKIN - K. Stockhausen II. Der Spielerische Konstrukteur (o construtor brincalhão) - Metrônomo**. In. *A música cênica de Karlheinz Stockhausen para clarinete solo: perspectivas sobre a performance e uma interpretação de HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN*. Vídeo desenvolvido como parte do trabalho de Doutoramento em Música, pela Universidade de Évora (2023), a fim de contribuir com a prática do segundo movimento de Harlekin, sob orientação do Prof. Dr. Benoît Gibson. Fonte: STOCKHAUSEN, Karlheinz. Harlekin (Werk 42) 1978, Stockhausen Verlag. Kürten, Alemanha. Gravado em 3 Out. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CMfXTqIwcpc>. Acesso em: 10 Jan 2024.

PIRES, Paula Roberta Andrade. **Dedilhados para o início da obra HARLEKIN - K. Stockhausen**. In. *A música cênica de Karlheinz Stockhausen para clarinete solo:*

perspectivas sobre a performance e uma interpretação de HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN. Vídeo desenvolvido como parte do trabalho de Doutoramento em Música, pela Universidade de Évora (2023), a fim de contribuir com a prática do segundo movimento de Harlekin, sob orientação do Prof. Dr. Benoît Gibson. Gravado em 13 Dez 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrBIUQl9Dvw>. Acesso em: 10 Jan 2024.

PIRES, Paula Roberta Andrade. **Dedilhados para DER KLEINE HARLEKIN (K. Stockhausen).** In. *A música cênica de Karlheinz Stockhausen para clarinete solo: perspectivas sobre a performance e uma interpretação de HARLEKIN e DER KLEINE HARLEKIN.* Vídeo desenvolvido como parte do trabalho de Doutoramento em Música, pela Universidade de Évora (2023), a fim de contribuir com a prática do segundo movimento de Harlekin, sob orientação do Prof. Dr. Benoît Gibson. Gravado em 13 Dez 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vmjvKtwD8_A. Acesso em: 10 Jan 2024.

RUSSI, Livio. **Der Kleine Harlekin – Karlheinz Stockhausen.** Gravado em 17 Dez 2010. Disponível em: <https://youtu.be/nNILZax6AdA?si=5dR5BYmylccSIh1A>. Acesso em: 10 Jan 2024.

SAUNDERS, Robyn. **Der Kleine Harlekin.** Gravado em 2 Jun 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zhhvNhNYIk>. Acesso em: 10 Jan 2024.

TSAI, Pei-Lun. **K. Stockhausen: Der Kleine Harlekin (The Little Harlequin).** Gravado em 17 Fev 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FHmKWrDWyio>. Acesso em: 10 Jan 2024.

VÁSQUEZ, Diego. **Karlheinz Stockhausen's Der Kleine Harlekin.** Gravado em 20 Abr 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SbxSEKm8Azo>. Acesso em: 10 Jan 2024.

VOS-ROCHEFORD, Andrea. **Der Kleine Harlekin.** Gravado em 3 Jul 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FeycuGgQKgs>. Acesso em: 10 Jan 2024.

ANEXO I

Partitura do *Harlekin Original*, como inicialmente concebido pelo compositor

Handwritten musical score for a melodic instrument, likely a recorder or flute, featuring six staves of music with various dynamics, articulations, and performance instructions.

Staff 1: Dynamics: pp , f . Performance instruction: *nicht drehen*.

Staff 2: Dynamics: pp , f . Performance instruction: *SEHR SCHNELL (f ca 200)*, *nicht drehen*, *weiter drehen*.

Staff 3: Dynamics: pp , mf , pp , f . Articulation: *tr*. Performance instruction: *nicht drehen*, *weiter drehen*.

Staff 4: Dynamics: mf , pp , f , pp , mf , pp , f , pp . Articulation: *tr*. Performance instruction: *nicht drehen, eckige Bewegungen im Rhythmus der Melodie*, *weiter drehen*.

Staff 5: Dynamics: mf , pp , f , pp , mf . Articulation: *tr*. Performance instruction: *Von jetzt ab immer bei diesen rhythmisierten Melodiestücken nicht drehen, eckige Bewegungen machen, in Pausen still halten.*

Staff 6: Dynamics: f , pp , mf , f , $>pp$. Articulation: *tr*. Performance instruction: *im ganzen Stück derartige F im vollen Wert aushalten.*

Staff 7: Dynamics: f , pp , mf , f , $>$, pp , f , pp , mf .

Staff 8: Dynamics: f , $>$, pp , f , $>pp$, f .

Staff 9: Dynamics: f , $>$, pp , f , $>pp$, f .

Staff 10: Dynamics: pp , mf , f , $>$, pp , f , $vibr.$, ff .

stoppen

vibr.

rit---/atempo

poco rit---/tempo

molto rit---accel---

starr!

spiral Tanz beenden

ff in der Mitte der Bühnenrampe angekommen

Von hier ab die Unregelmäßigkeiten in jeder Formel-Wiederholung besonders betonen durch kleine Verzögerungen etc. (sie als "Änderungen" auch gestisch zum Publikum hin hervorheben).

poco a poco ritardando (bis tempo LANGSAM)

Augen zu, humorvoll mit der Schulter weiter rücken (ca 190)

L. Fußspitze mit locker eingeknicktem Bein auf Boden klopfen

3

vibr. gliss.

Handwritten musical score for a piece titled "Werk Nr. 42". The score consists of six staves of music, each with specific dynamics, articulations, and performance instructions.

Staff 1: Dynamics include *f*, *vibr.*, *vibr. gliss. 3*, *starr!*, *ff*, *f*, *p*, *ff*, *mp*, *ff*, *mp*, *ff*. Articulations include *gliss.* and *nach rechts unten*, *nach links unten*, *zum Publikum*.

Staff 2: Dynamics include *pbo.*, *f*, *mf*, *ff*, *pp*, *f*, *mp*, *ff*, *p*.

Staff 3: Dynamics include *p*, *vibr.*, *vibr. gliss. 3*, *(ca 170)*, *ff*, *p*, *mf*.

Staff 4: Dynamics include *ff*, *pp*, *mp*, *f*, *ff*, *p*.

Staff 5: Dynamics include *p*, *etwas Langsamer*, *accel.* (with a box containing *5x*), *breiter*, *a tempo*, *Fortsetzung rit.*, *ein wenig breiter*, *pp*, *in die Knie gehen, ganz gebückt weglassen, plötzlich aufrichten und zurücktraben*, *ff*.

Staff 6: Dynamics include *p*, *#*, *#*, *#*, *mf*, *ff*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*.

Handwritten musical score for two staves, featuring dynamic markings like *p*, *f*, *ff*, *pp*, *mf*, and *ppp*. The score includes performance instructions such as *gliss.*, *chromat. "grunge"*, *a tempo e poco a poco rit.*, *più rit.*, *molto rit.*, *vibr.*, and *accel.*. Measure times are indicated by numbers above the staff, such as *3* and *2*.

(ca 60)

mp

vibr.

Vibr. gliss. rit.

Pause Kurz

Poco vibr. langsam

Poco vibr. schnell

lang

läng

LANGSAM (ca 50)

poco vibr. accel.

aushalten! f

mf p

non dim.

poco vibr. Langsam

Kurz

sub. mf

non dim.

"Der verliebte Lyriker"

poco vibr. schnell
pp

schnell non dim. ff vibr. rit.
Klappengeräusch ist zunächst lauter als Töne
oft poco a poco rit.

molto rit. non vibr. nur zum atmen - als Pause unmerkbar
Vbd

allmählich hinknien und auf die Haken setzen
rit. freí Augen schließen
6 3 (V) 3
mp pp mp pp ppp

SEHR LANGSAM (ca 36) poco vibr. accel.
mp f

Kurz poco vibr. Langsam
V mf

Klar. Leicht ab und auf bewegen
vibr. rit. gliss. Körper hochheben - gerade Knie - Schallbecher in die Position e bringen
sofort anschließend nächster Takt

PP (Echo) non dim. ff

WENDE

"Der pedantische Lehrer"

Von hier ab den Schallbecher den gespielten Intervallen entsprechend vor dem Körper auf und ab bewegen; bei jeder konstanten Tonhöhe stillhalten (siehe Einführung).

Melodie in Spiegelschrift von rechts nach links in die Luft schreiben. Vom Publikum aus soll die Melodie in allen Intervallen, Zeitdauern und - so weit wie möglich - auch Intensitäten an der "Schreibbewegung" ablesbar sein.

Die Tonhöhe e¹ ist im Knie etwas unterhalb der Brust, im Stehen an demselben Punkt; e² ist dann im Stehen wieder etwas unterhalb der Brust (die Oktaven sollen auch im Raum gleiche Abstände haben), etc.

Schallbecher mit leichten Ab-Auf-Bewegungen auf der Tonhöhe e¹ horizontal nach links bewegen vibr. rit. ---

ganz links vorne klar. nicht bewegen vibr. rit. ---

Augen ganz rechts vorne auf

Links Augen zu vibr. rit. ---

Augen auf vibr. rit. ---

Die V Pausen sollen verschieden lang sein. Nicht in den Pausen bewegen!

rechts vibr. accel. ---

volles Achtel

links Augen zu vibr. rit. ---

Augen zu vibr. rit. ---

Augen auf ganz rechts beginnen

Augen auf ungefähr in der Mitte vor dem Körper beginnen bis ganz links

tiefe direkt über dem Fußboden

chrom.

wieder weiter rechts beginnen

bei den schnellen Figuren die melod. Linie ungefähr in die Luft schreiben

ganz betont die richtigen Tonhöhen in der Luft zeigen

die Oktaven genau in der Luft markieren

Kürzere Pausen

rasch

LANGSAM

accel

a tempo SEHR LANGSAM

kurz

f (humorvoll)

vibr. langsam
 vibr. Langs.
 P non dim. chrom. sub. ohne d# non gliss non gliss
 Langsam während der Auf- und Ab-Bewegung
 Schalltrichter ganz nach rechts vorne bewegen

= ca 72 die ganze Melodie von rechts nach links mit Schwung schreiben
 (sehr selbstbewußt - als ein Höhepunkt)

vibr. accel. f
 mp f P
 vibr. gliss. rit. in gerader Linie von Links zur Mitte
 accel. möglichst nicht atmen
 Klar. macht Bewegung mit kurz
 mit Schallbecher
 langsame Spirale um e nach außen und wieder nach innen
 sehr lang (zirkulär atmen)
 Triller mit L.H. 3. Finger, 3. Loch
 (#) f e lauter als d# (sehr hohes d#)

vibr. schnell
 mf pp f
 möglichst hoch quieken kurz
 SCHNELLE J alle Intervalle nur noch vertikal darstellen (nicht mehr in Rechts-Links-Schrift)
 ↓ steif stehen

Klar. bewegungslos
 quasi etwas halten ganz kurz
 chrom. mit dem Quieken freche Vorwärtsbewegung
 etwas breiter (ausspielen) wie zuvor molto vibr.
 f
 r. Bein vorziehen wenn es vom Knallt ankommt, r. Fußsohle auf den Boden

wie zuvor molto vibr. molto vibr.
 L.Fuß auf Hacke heben (Fuß vom Boden hochgewinkelt) i
 L.Fuß tritt Oberkörper ziemlich gerade, Hinterteil weit nach hinten, r. Bein geknickt.
 f
 Linkes Bein nach vorne ziehen und aufstehen

vibr. molto vibr.
 f sub. pp
 tief vornüberbeugen mit steifen Beinen
 r. Fuß klopft
 gerade aufrichten, Beine bleiben etwas gespreizt
 r. l. Fuß auf Boden schlagen
 r. Fußspitze auf Boden klopfen und Fuß hoch halten
 Schallbecher auf das folgende eb richten

mp f f
 vibr. accel.

auf keinen Fall
atmen

vibr. accel.

anf Keinen Fall
atmen

vibr. schnell

vibr. schnell

sehr
energisch

Noten trennen

ausspielen

Intervallbewegung genau mitmachen

Noten trennen

Schalbecher ganz
Langsam in Position
des Tieften bringen

Überrasche,
komische
Miene Über
den "Fehler"
der "falschen"
Bewegung

Kopf-
zütteln mit ausprobieren

schnell-
wütend

in den Knien stehen

Kurz
Füße r. l. r. l.

Außerst schnell auf der Stelle
im Kreis wirbeln mit Ritardando

so lang wie möglich

wieder auf der Stelle

Augen zunächst klar steif, dann mehr und mehr mit der Tonwölbung bewegen

oft wiederholen

Langsam in Spirale zur linken
Bühnenhälfte (vom Publikum aus gesehen)

L. T. L.

nicht atmen

während der Figur
zirkular atmen

poro a poco cresc. al ff

die beiden letzten Male rit.
und dim. al pp

wie am Anfang des Stückes

erst hier atmen a tempo/ "Der spitzbübische Joker"

schnell rit. --- SCHNELLE! Bewegung wieder "richtig" parallel

pp <*p*> ff auf der Stelle stehen und linkes Profil zum Publikum mit 1 Hacke aufschlagen

H FUß nach oben gewinkelt stehen können/ Bein steif; anderes Bein eventuell eingeknickt.

Schneller die höheren Töne zunehmend mit vibr. rit.

mit - langsam rit. schnell a tempo hochrecken noch etwas höher auf Zehen- spitzen noch etwas höher auf Zehenspitzen

wieder normal stehen Klar. in normale Spielposition die 3 G# ausprobieren (2. Mal schneller) hochrecken wieder hochrecken jedesmal etwas höher auf Zehenspitzen

zu hoches tief normal hoch tief normal hoch

ganz hoch auf Zehenspitzen normal streichen von hier ab Intervallbewegung wieder mitmachen

ff wieder normal stehen

am Schallbecher drehen unzufriedene Geste - Klar. anschauen Vibr. schnell

Zum Publikum gedreht, verlegen Klar. herunter nehmen 2x in seitliche Trillerklappe blasen - noch einmal versuchen:

Den Kopf schütteln - nach oben schaben - nachdenken Beine übereinander schlagen, Klar. unterm Arm; Gesicht hellt sich auf - Lächeln - Klar. anschauen, in den Mund nehmen - mit flacher r. Hand vom Ende des Schallbeckens abziehen der Klar. aufwärts die Klar. langsam gegen großen Widerstand (Armmuskeln zittern, Halsmuskeln sind gespannt, Knie eingeschwickt) nach oben zusammen pressen - Hand etwa in der Mitte über der Klar. in der Luft stehen lassen, als ob die Klar. fast um die glücklicher Ausdruck

Hälften kürzer geworden wären. Augenbrauen und Schultern hochziehen - mit r. H. Klar. möglichst hoch anfassen, als ob sie würzig klein wäre - dann das hohe C zunächst vorsichtig blasen

ff wieder nach rechts drehen (Linkes Profil zum Publikum)

- 12 -

MARSCH TANZ weit vorgebeugt 112

Intervaltem märchen, aber konnte ab nur ad Lib.; manchmal auch Konträre Bewegungen.

zich allmählich entwickelnde rassige Tanzbewegungen

Füße

"Der leidenschaftliche Tänzer"

vibr. schnell ff

etwas breiter

gliss. rit. als klappen-trille mit r.h. M.rit. (eb)

synchron mit tr. trippeln

stiff stehen Unterbein weit heraus

Auf- Ab-Bewegung mit Kopf mitmachen

ca 4x mit der Hand von unten Klar. "Kürzer schlagen" (schneller Schlag an der Klarinette vorbei)

Bei jeder Wiederholung die Pause in der Mitte etwas kürzer und die Aktion etwas schneller; die Schlagbewegung wird kleiner, nebenächlicher und statt ihrer beginnt das L. Unterbein durch leichtes Hochknicken nach hinten die Erreichung des hohen C zu ermöglichen

bei längeren Dauern (Bindungen) macht das freie Bein eine entsprechend lange Bewegung

Hacke mf L.

Auf- und Ab-Bewegungen mit Kopf mitmachen

ca 9x jedesmal an dieser Stelle Linker Unterbein möglichst hoch nach hinten Knicken

unregelm. Akzente etc.

L-Bein bleibt hinter in der Luft stehend (wie ein Storch) mit jedem Akzent wippt der L. Fuß hinten in der Luft

L-Beinen senken wieder normale Stellung

Füße

mp

bei längeren Dauern (Bindungen) mit H wird die Fußhacke bei halbgewinkeltem Fuß aufgeschlagen und dann mit demselben Fuß eine Bewegung über dem Boden oder in der Luft gemacht (das Standbein etwas geknickt, Einbogen nach vorne)

BREIT bedeutet 'viel langsamer', 'Ton für Ton', 'breite Gesten'

wieder zur Mitte

BREIT a tempo (ca 100)

große gesteckte Schritte; nur auf Fußspitzen harsch springen

a tempo

viele Richtungsänderungen

etwas BREITER

a tempo

BREITER vibr. gliss.

FREI

1 Bein aufstampfen, das andere hinten hoch halten und so stehen bleiben

das andere Bein aufstampfen

molto rit.

quasi a tempo (J = 94)

BREIT a tempo 100

in Kreisbewegungen zur linken Bühnenseite tanzen (vom Publikum aus)

das linke Profil zum Publikum; Gesäß weit nach hinten, Oberkörper vorgebeugt

BREIT verspielt hin- und her-wiegen | **a tempo**

102
 gestellt auf Zehen
 Beine sehr hoch, rund

Auftakt rit--- breit LANGSAM (J ca 60)
 poco rit.
 3 große Schritte zur Bühnenrückwand

110
 poco accel.
 3 Schritte wieder zurück, der 3. langsam
 rechts herum

a tempo (J ca 100)
 3 kleine Schritte bis 45°
 bis 90° nach rechts
 ganz nach vorne drehen

BREIT
 Dauern aushalten.

ZUM PUBLIKUM: Klar. in großen, ruhigen Schleifen nach oben - unten, links-rechts bewegen. Körper lockert, ruhig; nur den Oberkörper in leichten Rucken langsam nach rechts, dann nach links usw. bewegen, Beine etwas geknickt.

feurig con rubato das C leiser, als die anderen Töne, wenn es nicht am Taktanfang steht
 erste Note jedes Takts befonnt und etwas länger
 5 b^f 3 b^f 2 8 1 7 4 10 6 9 b^f vibr. 4^r not auf 1 F-Sem (24)

große Lautstärkekurven ad lib.

Die Zeilenschlüsse und folgenden Zeilenanfänge ganz deutlich markieren wie Satzschlüsse mit ? oder ! und anschließenden Satzeröffnungen eines Redners.

129
 140
 151

1x ganz langsam mit kleinen Tröppelschritten links herum im Kreis drehen (mit geschlossenen Augen)

Rücken zum Publikum

162 Kopf und Klarinette möglichst hoch halten

(5)

163 weiter drehen

(6)

164

165

166

167

noch im breiteren Tempo

168

in Schrittgruppen zur rechten Bühnenseite (vom Publikum aus)

auf Zehenspitzen - Schultern ganz hoch, Kopf in den Schultern - mit dem ganzen Körper schnell schütteln

- 17 -

Dicht

schütteln, einmal kurz zum Publikum herumdrehn (trippeln), entsetzt angstlich schauen und schnell wieder zurückdrehen

nach etwas

Langsamer
"melancholisch" poco vibr. schnell-rit. zenzg. vibr.
keine Zäsur!
↓

a tempo MARSCHTANZ

Klar. ganz hoch heben frech lachend ziemlich FREI
gliss.

BREIT

schneller
Klar. zwischen den Beinen aufs Publikum richten
Beine auseinander

so lange der Atem reicht Klappentriller mit dem etwas tieferen C rit.

Flzg.

Im vollkommen discontinuierliche 12 Aktionen

mit r. Hand aufßen um r. Bein herum hinten die Klar. greifen, langsam hinter zwischen den Beinen herausziehen, eine graziente Rechtswendung machen (so weit drehen, daß alle zu Saal die folgende Aktion sehen können), ein Tuch mit Farben und Muster des Harlekinkostums her vorholen und zum Putzen durch die Starne # ziehen (in üblicher Weise) - dann weiterspielen und mit graziosen Schritten zur rechten Bühnenseite (vom Publikum aus) tanzen, dort auf der Stelle tanzend "gegen den Wind gehen" (Publikum sieht das rechte Profil); linke oder rechte Brust (mit dem Schrittbett parallel) abwechselnd weit vorschieben, besöß ganz ein ziehen bei längeren Dauern nur auf 1 Fuß stehen und den anderen flach über dem Boden nach schräg hinten drücken.

1) push
2) take
3) pull + look
4) turn
5) L-hand grasps lower pr. y clar. bring bell to eye
6) looks or surprise
7) take gg barrel stand
8) clarinet to Lit
9) pull swab from L sleeve
10) in (fast)
11) out (slow)

12) in (fast)
13) out (slow)
14) weg mit Tuch
15) barrel back on
16) barrel
17) gg

"Der leidenschaftliche Tänzer"

SCHNELL, sehr glücklicher Ausdruck

Langsam
großer
Aufschlag
mit Bein

schwungvoller
ländlicher Tanz

steif
bleiben

vibr.

von hier ab tanzen
auf der
rechten Bühnenseite
"gegen den Wind"
ankommende Rechensprofiel
zeigen

This section of the score includes dynamic markings like *f*, *p*, and *vibr.*, and performance instructions involving leg movement and stage orientation.

rit.

SEHR LANGSAM (ca 60)

(starker Gegenwind)

ruhig, sehr geschmeidig

This section shows a continuation of the musical line with dynamic changes from *mf* to *pp*, and performance notes about stage conditions and movement.

gestoßen

Fzg. vibr.

plötzlich tölpelhafte
Schritte, als ob
jemand in den
Rücken gestoßen hätte

vibr. im Gehrythmus

This concluding section features dynamic extremes from *ff* to *pp*, and describes a sudden, clumsy movement as if someone had pushed the dancer from behind.

ad libitum:
synchron mit rit. Hinterteil (weit herausgestreckt) weich seitlich hin und her bewegen

molto rit--!

vibr. rit. -----

ganz bewegungslos

| subito SCHNELLER MARSCHTANZ,
der mitten in der Bewegung durch die Fermaten unterbrochen wird
(wie ein Film, der plötzlich anhält)

B **b** **b**

Schr. locker von einem Bein aufs andere hüpfen; bei jeder Pause und Fermate starre Pose:
mal nach links - mal nach rechts -
mal weit vorneüber - mal weit hintenüber (z. Bsp. mit 1 Bein hoch in der Luft). Alle Fermaten ziemlich lang.

Prempre!

premre

weit vornüber gebeugt
5 Schritte (fast fallend) vorwärts
zum rechten Bühnenrand

Klar. höher
etwas herunter

Klar. in 3 Bewegungen in Richtung den r. Beines

nahe auf den r. Fuß zu spielen
als ob Spieler und Fuß 2 verschiedene Wesen wären

interessiert auf r. Fuß schauen

5 schritte zurück wieder auf der Stelle

zub. ff

zum Publikum drehen

This block contains a handwritten musical score for 'Schneller Marschtanz'. The score consists of four staves of music with various dynamics (e.g., ppp, pp, P, ff), articulations, and performance instructions. Handwritten annotations provide specific guidance for the performer, including:

- ad libitum:** Synchron with rit. Hinterteil (weit herausgestreckt) weich seitlich hin und her bewegen
- molto rit--!**
- vibr. rit.** -----
- ganz bewegungslos**
- | subito SCHNELLER MARSCHTANZ,** der mitten in der Bewegung durch die Fermaten unterbrochen wird (wie ein Film, der plötzlich anhält)
- B b b**
- Schr. locker von einem Bein aufs andere hüpfen; bei jeder Pause und Fermate starre Pose:** mal nach links - mal nach rechts - mal weit vorneüber - mal weit hintenüber (z. Bsp. mit 1 Bein hoch in der Luft). Alle Fermaten ziemlich lang.
- Prempre!**
- premre**
- weit vornüber gebeugt** 5 Schritte (fast fallend) vorwärts zum rechten Bühnenrand
- Klar. höher**
- etwas herunter**
- Klar. in 3 Bewegungen in Richtung den r. Beines**
- nahe auf den r. Fuß zu spielen** als ob Spieler und Fuß 2 verschiedene Wesen wären
- interessiert auf r. Fuß schauen**
- 5 schritte zurück wieder auf der Stelle**
- zub. ff**
- zum Publikum drehen**

LANGSAM
accel - hin und her wiegen

P sempre

Mit r. Fußspitze mit grossen Strichen auf dem Boden wie ein Pferd scharren ("zährend"); Fußspitze weit vor, beim Zurückschleifen den Boden nicht verlassen, kleine Kurvkästchen Knie etwas hoch.

Dialog mit einem Fuß (dieser Dialog kann ausgelassen werden; Ausschlusseffekt)

wurfrichten, Schultern hoch, den Fuß wie einen Schüler unterrichtend:

Zeigefinger hoch | immer den Fuß anschauen | mit jedem Fußzählen | Langsamer
wie "Ich hab' eine | Kopf nicken und | 1x zustimmend | Oberton-Akkorde!
Zdee" | einen Finger hoch heben | nicken (auf keinen Fall normale Tonhöhen)
pedantisch | (jedesmal kurz danach)

mf ff(klang)

weiter scharren

wie zuvor mit Kopf und Fingern zählen | nicken-lächeln | zählen wie zuvor | stolze Geste
1 2 3 4 5 6 7 | normal AKK AKK norm AKK norm | 1 2 3 4 5 6 | AKK norm

vom Fuß weg schauen | plötzlich weit vorgebeugt | weit hintenüber Lehnen - mit Krummen Knien - 1 Fuß auf Zehen
wie zuvor | Fuß wieder anschauen (erschrockene Miene) | "drückig lachen"
zählen wie zuvor | AKK norm. > | gliss. | Foto | Schallbecher direkt auf den Fußrichten
1 2 | Länger | f | Ton fallen lassen | Kopf schütteln | AKK normal
zählen wie zuvor | 1 2 | V | lachen stumm fortsetzen | V | V

it Kopf und Fingern zählen | sehr zufriedene Miene | Geste zum Weiterspielen machen, plötzlich innehalten - schnell und ganz periodisch
1 2 | 1 2 3 4 5 V 1 2 3 4 5 6 7 V 1 2 3 4 5 6 V 1 2 V
mit Fingern noch einmal die Gruppen zählen:

Die letzte Fingerzahl jeder Gruppe einen Moment stehen lassen - diese Finger ausschauen - schnell die Hand wegnehmen - Pause - Faust in die Luft - weiterzählen.

etwas schneller | mit Kopf und Fingern zählen | nicken | Schneller | vibr. | zählen wie zuvor | LANGSAM
PP | 1 2 3 | f | vorsichtig | 1 2 3 4 | 6X | accel - stumm lachen

etwas schneller

mit Kopf und Fingern zählen nicken

1 2 3 vibr.

schneller

zählen wie zuvor

1 2 3 4

LANGSAM accel.

6x

Kinnlinie nach oben
Beine hoch
r. Bein heben

wieder Tanzschritte

immer noch scharren und allmählich in schnelles auf der Stelle gegen den Kind gehen Übergang

Fortsetzung MARSCHTANZ

ETWA LANGSAMER (ca 90) poco a poco accel.

vibr.

poco accel.

mit beliebigen Schritten auf der Stelle im Kreis drehen

Beim sehr Hoch als Auftakt

weiter in der Spirale gehen - geduckt, geheimnisvoll

poco accel.

rit. --- a tempo

ca 1½ Min.

mit beliebigen Schritten im Kreis herum und in Form der Spirale drehen (evtl. Drehrichtung ändern); Tempo des Trillers und Höhe des Schallbechers variieren (Unterschiede der räumlichen Wirkung ausnutzen)

zirkular atmen

mf Akzente ergeben sich von selbst durch zirkuläres Atmen

The musical score consists of four staves of music with handwritten annotations in German. The first section starts with dynamic f and pp, followed by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. It includes markings like 'mit Kopf und Fingern zählen nicken' (count with head and fingers, nod), 'schneller' (faster), and 'zählen wie zuvor' (count like before). The second section, labeled 'LANGSAM' with 'accel.', features a sixteenth-note pattern and a note '10'. Annotations here include 'Kinnlinie nach oben' (chin line up) and 'r. Bein heben' (raise right leg). The third section, 'ETWA LANGSAMER (ca 90) poco a poco accel.', shows a continuation of the sixteenth-note patterns. The fourth section, 'poco accel.', contains a complex sixteenth-note pattern with dynamic markings like fff, p, ff, and pp. The final section, 'rit. --- a tempo', includes a tempo marking of 'ca 1½ Min.' and a note about varying tempo and dynamics. The entire score is filled with various performance instructions and markings.

270 | a tempo (ca 90) rit -- LANGSAM vibr. FREI
 weiter geduckt, geheimnisvoll in der Spirale gehen pp

277 | a tempo rit MARSCHTANZ (ca 112)
 hochgezogene Schultern und Arme-
 gestellte Sprünge von einem Fuß auf den anderen.
 die tiefen Töne nach rechts,
 die hohen nach links

285 | poco rit. | a tempo
 rit non staccato
 starr stehen
 mit schnellen kleinen Schritten von der Bühnenmitte
 zum vorderen Bühnenrand kommen
 im Zentrum der Spirale (dem Publikum zugewandt)

" Harlekin's Tanz "

- 23 -

SEHR SCHNELL (ca 170)

SEHR SCHNELL (ca 170) $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{2}$

von hier ab hinreichender Takt auf der Stelle (dem Publikum zugewandt)
mit lockeren Begegnungen, die bei jedem längeren Einsatzabstand
in einer Pose stillhalten.

Die schnellen Stellen sollen rhythmisch ähnlich wie Steptanz klingen. Was zu schwierig ist, kann vereinfacht werden.

Handwritten musical score for two voices in 2/2 time. The left voice (bass clef) has a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The right voice (treble clef) has a treble staff with a continuous eighth-note pattern. Both voices have slurs and green circled numbers above them. The score includes dynamic markings (pp, f) and a performance instruction (vibrato).

gliss.

quasi steppen

weiche Bewegung

ff grosse Schleife

½ Schritt zurück (wie zuvor)

große Bogenbewegung

weiche Bewegung

vibr. $\overbrace{111}^3$

½ Schritt zurück

Handwritten musical score for "Der exaltierte Kreiselgeist". The score consists of four staves of music with various performance instructions.

Top Staff:

Second Staff:

Third Staff:

Fourth Staff:

"Der exaltierte Kreiselgeist"

Bottom Staff:

LANGSAMER (♩ ca 80)

staccatissimo
lang
pp

Kein cresc.
unbedingt
pp beginnen,
auch wenn die höheren
Töne noch nicht ganz ansprechen

FLIESSEND SCHNELL
jede Figur 1-3 mal spielen (ca 8 Figuren nur 1 mal)
staccatissimo misterioso
entspannter, grücklicher
Gerichtsausdruck bis
Schluß

unföhriger Verlauf
der Spirale
(die Zahl der Win-
dungen ist frei)

Diagram: A small diagram showing concentric elliptical lines, representing the spiral movement described in the score.

MÖGLICHEST SELTEN ATMEN Wo gehalten werden muß, plötzlich mitan in der Figur anhalten, sich schnell und kurz ganz umschauen - schelmisch lächelnd - wieder nach vorne schauen, ohne Bewegung tief durch die Nase atmen, Aufzirk mit Kopf machen und an derselben Stelle weiter spielen, mit dem zuletzt gespielten Ton wieder beginnend. Immer an verschiedenen Stellen innerhalb der Figuren atmen, jedesmal die Spielart (staccato - legato - stacc. - leg. - etc.) ändernd. Bis zur ersten Formata möglichst nur 6mal atmen.

pp

pp

poco a poco cresc.

cresc.

poco a poco accel.

Cresc.

Kopf und Klarin. hoch heben

Bei den Fermaten klar, ganz hoch
1 sec. vibr. rit. gliss.

etc. diese Formen sollen alle lang sein und alle wie ein wichtiger Vogelzugrei

Cresc.
glücklicher Ausdruck!

Bei jeder Pause in einer Komplizierten, den Körper spiralförmig nach oben verkrüppelnden Pose gehalten (in diese Pose vorher organisch hineinspielen). Dann zunehmend größer nach links einschwingen und mit Scherz loswirbeln.

Bei diesen Langen Tönen zu Beginn äußerst schnell, dann mit Rit. auf der Stelle links herum, wirbeln, klar, auf- und abbewegen und allmählich senken.

pp cresc. al ff

dies Pausen vor den langen Noten sollen zunehmend länger werden (z.Bsp. zählen: 1 1/2 sec. - 2 - bis 7 sec.)

vibr. rit. gliss. (v) poco a poco accel.

drehen, wie zuvor

pp cresc. al ff

vibr. rit. gliss. (v) poco a poco accel.

drehen, wie zuvor

pp cresc. al ff

The score consists of six staves of music for vibraphone (V). The first five staves are in common time, while the last staff is in 3/4 time. The music includes various performance techniques such as vibrato, glissando, and accents. The accompanying text provides specific instructions for each section:

- Staff 1: vibr. rit. gliss., (V) poco a poco accel., pp cresc. ul ff, drehen, wie zuvor.
- Staff 2: vibr. rit. gliss., (V) accel. te be befeßt, pp cresc. ul ff, drehen, wie zuvor.
- Staff 3: vibr. rit. gliss., (V) accel. te be befeßt, pp cresc. al ff, etwas langsamer drehen.
- Staff 4: vibr. rit. gliss., (V) accel. te be befeßt, pp cresc. al ff, noch etwas langsamer drehen.
- Staff 5: vibr. rit. gliss., (V) accel. te be befeßt, pp cresc. al ff, noch etwas langsamer drehen.
- Staff 6: accel. te be befeßt, pp cresc. al ff, Vibr. gliss. rit., äußerst lang.

Einschwingen, wie bisher. Klar. nach Beginn des Tones klar. geradeaus auf den Ausgang gerichtet, mit rit langsam auf und ab wippen, tief in den Knien mit langen Schritten zum Ausgang klar schon halb durch die Tür bzw. hinter den Vorhang, plötzlich innehalten, wie spielerisch - in Schrittführung - mit dem Oberkörper zum Publikum drehen.

Bei Applaus Rück durch den ganzen Körper, gerade stellen, erwartungsvolle Miene machen, einen Moment im Gehpositiv stehenbleiben. Dann in kleinen Schrittgruppen zur Mitte des Bühnenraumes laufen, stehenbleiben, einen tiefen Knicks machen (r. Bein hinter dem linken über Kreuz) - dann Oberkörper schräg nach rechts vorgesenkt, die Arme geknickt vom Körper abgewinkelt, Finger geziert auseinander; dann ziemlich schnell - immer mit tanzähnlichen Schrittgruppen - abgehen; noch in der Tür stehenbleiben, zum Publikum schauen, sich drehen, wieder zur Bühnenmitte laufen, etc.

On der Pause mit großen Augen einen Moment still halten, sich langsam mit dem ganzen Körper in 3 Stadien zum Publikum und mit dem Rücken gegen die Wand neben dem Ausgang drehen (xklamischer Ausdruck, wie "ach, ich möchte lieber hierbleiben" - zum Boden schwenken), mit dem Rücken an der Wand etwas nach unten rutschen, ein Unterholm überwinden, zurückkehren, Bauten schauweise.

Klar. ganz leicht heben und letzten Ton spielen, klar. im langsamen Auf- und Abbewegungen abschließen.

Nach Ende des letzten Tones regungslose Pause, langsam den Kopf heben - das Instrument immer noch spielbereit haltend -, ruhig die Leute anschauen ohne Kopfbewegung; 1x ganz ruhig mit etwas schrägem Kopf nicken - wie ein Gruß -, auf Applaus warten.

Bei Applaus Rück durch den ganzen Körper, gerade stellen, erwartungsvolle Miene machen, einen Moment im Gehpositiv stehenbleiben. Dann in kleinen Schrittgruppen zur Mitte des Bühnenraumes laufen, stehenbleiben, einen tiefen Knicks machen (r. Bein hinter dem linken über Kreuz) - dann Oberkörper schräg nach rechts vorgesenkt, die Arme geknickt vom Körper abgewinkelt, Finger geziert auseinander; dann ziemlich schnell - immer mit tanzähnlichen Schrittgruppen - abgehen; noch in der Tür stehenbleiben, zum Publikum schauen, sich drehen, wieder zur Bühnenmitte laufen, etc.

Nach diesem Stück soll keine Zugabe gespielt werden.

Komposition in Agadir (EL Oumnia), 13.-29. April 1975 bis "Der verliebte Lyriker" (einschließlich) ---
in Corn Island (Lundy's Island Inn), 16.-24. Dezember 1975 von "Der pedantische Lehrer" bis Schluss.

Die Uraufführung mit Suzee Stephens fand am 7. März 1976 in einem Konzert der Reihe "Musik der Zeit" des W.D.R. Köln, großer Sendesaal, statt.

Dauer der Schallplattenaufnahme vom 15./16. Februar 1978 für POLYDOR mit Suzee Stephens: 43'43"

ANEXO II

Recitais realizados ao longo do curso de Doutoramento

PAULA PIRES

**Recital de
clarinete**
Doutoramento em Música/Interpretação

05 de julho de 2018, 14
Auditório da Escola de Música da
UÉvora
Rua do Raimundo, 104

PROGRAMA

K. PENDERECKI (1933 -) Prelúdio
para clarinete solo

T. OLAH (1928 – 2002) Sonata
para clarinete solo

J. WIDMANN (1973 -) Fantasia
para clarinete solo

J. BRAHMS (1833 – 1897)
Sonata op. 120 n. 2

I. Allegro amabile
II. Allegro apassionato
III. Andante con moto
IV. Allegro

Piano: Ana Filipa Luz

(pausa)

K. STOCKHAUSEN (1928- 2007)
DER KLEINE HARLEKIN

CONCERTOS DIDÁTICOS *para Juventude*

Goiânia, 18 de setembro de 2019

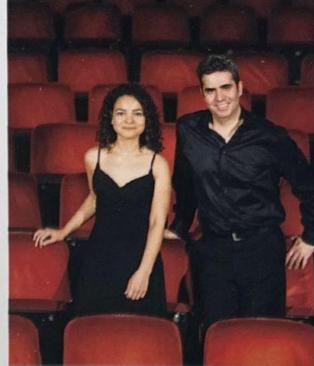
DUO ÍTACA

Paula Pires, Clarinete
Horacio Gouveia, Piano

O duo formado por Paula Pires (clarinete) e Horacio Gouveia (piano) nasceu do entusiasmo em trazer novas abordagens sonoras para obras já consagradas no cenário da Música de concerto. ÍTACA é uma referência ao poema do grego Konstantino Kavafis, no qual ele mostra que a essência da viagem está na experiência do caminho em si percorrido, assim, também a música interpretada pelo duo traça rotas que perpassam as mais diversas paisagens propondo, porém, uma nova perspectiva ao seu significado artístico, algumas vezes, através do processo de reelaboração musical.

Paula Pires | Doutoranda em Música pela Universidade de Évora e Mestra em clarinete solo, com nota máxima, pela Hochschule für Musik und Tanz Köln na classe do professor Ralph Manno, atua intensamente como solista de Música contemporânea, camerista e instrumentista de orquestra, tendo também integrado o corpo docente da EMESP Tom Jobim, em São Paulo. Iniciou seus estudos musicais em sua cidade natal, Belo Horizonte e concluiu seu bacharelado em clarinete pela UNESP, orientada pelo Professor Sérgio Burgani. Foi bolsista de pós-graduação do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) e premiada com a bolsa de aperfeiçoamento técnico e artístico da FUNARTE, para estudos acerca de Karlheinz Stockhausen, além de vencedora do "1º Concurso Jovens clarinetistas Devon e Burgani", "Jovem Músico BDMC" e do "II concurso de Jovens Solistas da OSMG". Atualmente é integrante da OSTNCS, em Brasília.

Horacio Gouveia | Pianista, doutor em musicologia pela USP, estudou na Universidade de Freiburg (Alemanha). Atua intensamente como recitlista, camerista e solista, com repertório que se estende de Bach aos compositores contemporâneos. Realizou diversas estreias brasileiras de obras importantes, como Concerto para dois pianos, percussão e orquestra de Béla Bartók, Concerto de Câmara de György Ligeti, entre muitas outras. Detentor de diversos prêmios, entre os quais: Vencedor do XVI Concurso Jovens Solistas da Sinfônica de Porto Alegre, 1º Lugar no X Concurso Cidade de Araçatuba, 2º Lugar no I Concurso Cultura FM - Prêmio Promon e no Concurso Internacional Guiomar Novaes. É professor da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). Como pianista da Camerata Aberta, realizou concertos na Europa e atuou como solista sob a regência de Guillaume Bourgogne. Tem diversos cds gravados e como camerista colaborou com artistas como: Dmitry Berlinsky (Rússia), Peter Brunt (Holanda), Diana Ligeti (Romênia/França), Michel Michalakatos (Grécia/França), Vincent Lucas (França), Dimos Goudaroulis, Ovanir Buosi, entre outros. Integra atualmente também o Trio Arqué (desde 2007) - Emmanuelle Baldini (violinista) e Heloísa Meirelles (violoncelista).



PROGRAMA

C. REINECKE (1824-1910)

Sonata "Undine" op. 167, para flauta e piano

*Transcrição de C. Reinecke

Allegro

Intermezzo

Andante Tranquillo

Finale

J. FRANÇAIX (1912-1997)

Tema com variações, para clarinete e piano

L. JANACEK (1854-1928)

Sonata para Violino e piano

*Transcrição de Shirley Brill

Com moto

Ballade

Allegretto

Adagio

G. MAHLER (1860-1911)

Ich bin der Welt abhandengekommen

para mezzo e orquestra sinfônica

*Transcrição de Ronald Kornfeil



Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Prova Pública de Doutoramento

Orientador: Prof. Dr. Benoît Gibson

HARLEKIN

K. Stockhausen

Paula Pires - clarinete

14 de julho de 2025 - 14 h

Auditório Christopher Bochmann do Colégio Mateus d'Aranda
Rua do Raimundo, 98, Évora - Portugal

PAULA PIRES

É mestra em clarinete solo, com nota máxima, pela Hochschule für Musik und Tanz Köln, na classe do Prof. Ralph Manno, e doutoranda em Música pela Universidade de Évora, em Portugal. Atua intensamente como solista de música contemporânea, camerista, instrumentista da orquestra e tem sido presença registrada em festivais de música nacionais e internacionais.

Iniciou seus estudos musicais na sua cidade natal, Belo Horizonte, e concluiu seu bacharelado em clarinete pela UNESP, em São Paulo. Foi bolsista de pós-graduação do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) e premiada com a bolsa de aperfeiçoamento técnico e artístico da FUNARTE para estudos acerca de Karlheinz Stockhausen, além de vencedora de diversos concursos. Em 2022, recebeu a primeira colocação no "Stockhausen-Preis", pela sua performance de Harlekin, em Kürten, na Alemanha.

Atualmente é integrante da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília.

SOBRE A OBRA

Harlekin e Der Kleine Harlekin (1975) são composições para clarinete solo, nas quais também são requeridas do intérprete habilidades extramusicais. Com figurino específico, o clarinetista deve tocar de memória e, além de uma movimentação cénica, constam na partitura ritmos a serem executados com os pés. Harlekin foi concebida por inteiro e, posteriormente, dividida em 7 movimentos que devem ser executados sem interrupções; são eles:

1. Der Traumbote (o mensageiro dos sonhos)
2. Der spielerische Konstrukteur (o construtor bincalhão)
3. Der verliebter Liriker (o poeta apaixonado),
4. Der pedantische Lehrer (o professor pedante)
5. Der spitzbübische Joker (o palhaço sarcástico)
6. Der leidenschaftliche Tänzer (o dançarino apaixonado)
7. Der exaltierte Kreiselgeist (o espírito de pão des�airado)

Der Kleine Harlekin era, originalmente, um trecho de Harlekins Tanz (danza do arlequim) mas, pouco antes da estreia, Stockhausen decidiu transformá-la em uma outra peça, de maneira que as duas obras possuem os mesmos materiais compostoriais, porém, temperamentos distintos.

Enquanto em **Harlekin**, o personagem descobre lentamente o próprio corpo e, ao longo da peça, constrói uma relação com ele. **Der kleine Harlekin** apresenta uma celebração do corpo enquanto parceiro de dueto.

Harlekin, já com os recortes, teve seu debut em 30 de maio de 1976, em Bonn; Der Kleine Harlekin foi estreada em 3 de agosto de 1977. A clarinetista Suzanne Stephens foi responsável por todas as estreias de obras de Stockhausen para clarinete, clarone e corno de basset.

PROGRAMA

Karlheinz Stockhausen

Harlekin (1975)*

Der Kleine Harlekin (1975)*

*Para esta defesa, fiz a opção de apresentar Harlekin e Der kleine Harlekin como única peça, assim como concebido inicialmente pelo compositor - uma decisão pensada especialmente para o contexto acadêmico da pesquisa.