

Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance

Luciane Cardassi (University of California, San Diego, EUA)
luciane@lucianecardassi.com

Resumo: Neste artigo, que deriva da minha tese de doutorado *Contemporary Piano Repertoire: A Performer's Guide To Three Pieces by Stockhausen, Berio and Carter*, relato minha experiência de aprendizagem e *performance* da obra *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen. Discuto neste texto os problemas técnico-pianísticos que encontrei e as estratégias de que lancei mão a fim de superar tais dificuldades, além de algumas questões analíticas e históricas da obra e do compositor que julgo importantes para a *performance* criteriosa desta peça para piano.

Palavras-chave: música contemporânea, música para piano, *performance*, Stockhausen, *Klavierstück IX*.

Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück IX*: learning and performance strategies

Abstract: In this article, which derives from my doctoral dissertation *Contemporary Piano Repertoire: A Performer's Guide to Three Pieces by Stockhausen, Berio and Carter*, I write about my experience of learning and performing *Klavierstück IX* by Karlheinz Stockhausen. I discuss here the technical problems that I found, as well as the strategies that I made use in order to overcome those difficulties. I also bring some analytical and historical questions about the work and the composer that I find important for a rigorous *performance* of this piano piece.

Keywords: contemporary music, piano music, *performance*, Stockhausen, *Klavierstück IX*.

1. Introdução

Durante meus estudos de Doutorado em Música Contemporânea na University of California, San Diego¹, tive a oportunidade de induir em meus recitais algumas das obras mais significativas do repertório para piano composto na segunda metade do século XX. Dentre essas obras, encontra-se a que escolhi como objeto deste artigo: *Klavierstück IX* (1961) de Karlheinz Stockhausen (b. 1928). Vários são os trabalhos publicados sobre o processo composicional desta peça para piano, entretanto são raros os estudos que enfocam sua aprendizagem e *performance*, com a exceção dos trabalhos dos pianistas Herbert Henck (1978) e Claude Helffer (2000).

Muito freqüentemente, no estudo de um instrumento ou canto, o aluno aprende com alguém que tenha maior experiência, e que normalmente já tenha tocado determinada obra, e a transmissão dessa experiência, que ocorre oralmente e através da demonstração prática, fica na grande maioria das vezes restrita ao espaço da sala de aula. Raramente esse trabalho é documentado. Na música contemporânea, as obras muitas vezes produzem certo estranhamento no intérprete. Anotação traz elementos não tradicionais e a própria composição freqüentemente requer do intérprete uma determinação muito grande para que seja ultrapassada esta primeira barreira, a da partitura intrincada. O aprendizado de obras tais como *Klavierstück IX* de Stockhausen requer um tratamento de pré-leitura, pois estas não possibilitam uma leitura à primeira vista. Nesta fase de pré-leitura é que o intérprete procura compreender a notação,

¹ Doutorado realizado com bolsa de estudos da CAPES - Brasil

desvendar os problemas técnicos e definir estratégias para resolvê-los, e é exatamente onde este trabalho encontra sua razão de ser.

O presente artigo tem como objetivo a discussão da obra *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen partindo do ponto de vista de um intérprete que vem estudando essa obra há alguns anos e que já teve a oportunidade de apresentá-la em recitais diversas vezes. Mantive uma pergunta constante enquanto elaborava este texto: se um aluno ou colega pianista quisesse estudar a *Klavierstück IX* de Karlheinz Stockhausen e me pedisse sugestões sobre como aprender tal obra, o que eu diria? Que alicerces embasariam minhas respostas?

Com este enfoque, a discussão foi organizada em 4 tópicos (Periodicidade x Aperiodicidade; Desafios Rítmicos; Seqüências, Trinados, Acordes e Clusters; e Simulação de sons eletrônicos) abordando questões técnico-pianísticas ou analíticas que considero fundamental para a execução criteriosa da peça. Incluo também sugestões de como superar os desafios encontrados, além de um breve histórico do compositor e da obra.

Uno-me ao coro crescente de pesquisadores brasileiros que acreditam ser imprescindível para o futuro da pesquisa em *performance*, no Brasil e no mundo, que passemos cada vez mais a documentar nossa experiência durante as muitas horas em que nos debruçamos sobre uma partitura e recorremos a tantas estratégias, muitas vezes intuitivas, outras vezes resultado de muita reflexão. Esse tipo de documentação poderá – quiçá – diminuir a distância entre pesquisadores da área teórica e prática.

2. Karlheinz Stockhausen

Ao observarmos aspectos da vida de Karlheinz Stockhausen, podemos entender melhor o seu “desgosto pelo ritmo regular, o que o faz recordar da rádio Nazista, e sua consequente preferência por ritmos em que ‘os músicos parecem flutuar livres’” (HARVEY, 1975, p. 9). Stockhausen nasceu em Mödrath, Alemanha, em 22 de agosto de 1928. Seu pai, por ser o diretor da escola do vilarejo onde eles viviam, tinha que coletar contribuições para o Partido Nacional-Socialista durante o Terceiro Reich, e costumava levar o jovem Karlheinz nessas suas visitas. Em 1939 seu pai vai para a guerra e em 1945 morre lutando na Hungria. Sua mãe havia também falecido, em 1941, depois de alguns anos enferma. Stockhausen iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade, e mais tarde estudou também violino e oboé. Foi aluno da Escola Superior de Música de Colônia entre 1947 e 1951, e, simultaneamente, estudou Musicologia e Psicologia na Universidade de Colônia. Durante esse período, a fim de se sustentar financeiramente, Stockhausen tocava com grupos de jazz e chegou até a fazer uma turnê com um mágico, fazendo improvisações ao piano.

Embora a composição já estivesse presente em sua vida há alguns anos, e desde 1950 ele tivesse aulas de composição com Frank Martin, seu maior estímulo veio do encontro com a obra *Mode de valeurs et d'intensités* de Olivier Messiaen, no Festival de Darmstadt em 1951. De volta a Colônia, Stockhausen terminou sua tese de graduação sobre a *Sonata para Dois Pianos e Percussão* de Béla Bartók, o que lhe deu o diploma de professor de música para escolas secundárias. Nesse momento, a composição já havia assumido importância maior em sua vida. Foi nessa época que ele escreveu *Kreuzspiel* (1951) e *Kontrapunkte* (1952), ambas

para grupos de câmara com piano. Também nesse período Stockhausen escreveu seu primeiro artigo sobre música eletrônica, e em 1956 compôs *Gesange der Jünglinge* para vozes e sons sintetizados em tape. Começou então a trabalhar no seu grande projeto de onze peças para piano, as *Klavierstücke*. Em 1953 deu aulas em Darmstadt pela primeira vez e desde então sua influência se estende por gerações de compositores de várias partes do mundo.

Desde os anos 50, Stockhausen demonstra interesse profundo pela música eletrônica, através das muitas composições e artigos publicados sobre o assunto. Entre as obras escritas durante os anos 50 e 60, destaca-se *Kontakte* (1960) para piano, percussão e tape. Praticamente todas as suas obras compostas depois de 1970 são temáticas e com intenso drama. *Trans* (1971) requer que a orquestra seja iluminada por uma luz violeta e que seja vista através de um véu, *Inori* (1974) tem um ou dois mímicos com gestos sincronizados com a orquestra, e *Sirius* (1977) é uma obra teatral para quatro músicos e tape. O compositor reside atualmente em Kürten, Alemanha, próximo a Colônia.

3. *Klavierstück IX*

Klavierstück IX foi composta em 1954 e sofreu várias revisões até sua versão final em 1961. Juntamente com as *Klavierstücke X* e *XI*, ela fecha o ciclo de onze peças para piano que representam o maior projeto composicional de Stockhausen daquela época. *Klavierstück IX* foi dedicada ao pianista Aloys Kontarsky, o qual estreou a obra em maio de 1962.

Embora seja uma peça para piano solo, sem a utilização de nenhuma técnica expandida ou de qualquer recurso eletrônico, *Klavierstück IX* explora o instrumento de uma maneira que parece simular sons eletrônicos. A obra é baseada em proporções matemáticas, especialmente na razão 8 x 3, e apresenta suas durações organizadas de acordo com a série Fibonacci². *Klavierstück IX* apresenta duas idéias musicais básicas: uma que elabora o conceito de periodicidade, com gestos mecânicos e organização vertical, e outra, aperiódica, com música de caráter mais lírico, com ênfase na horizontalidade e com um *timing* intuitivo. Esses aspectos, assim como suas dificuldades técnicas de realização, serão discutidos a seguir.

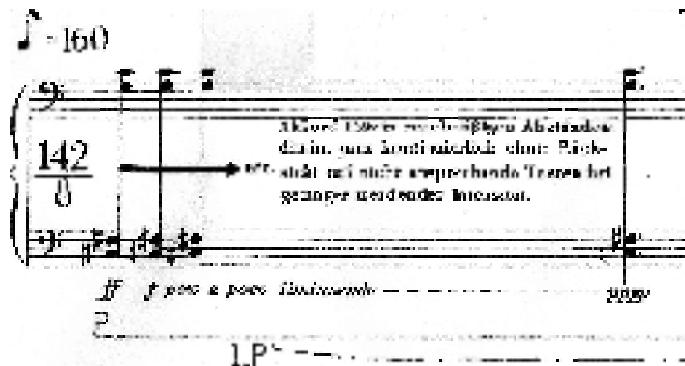
3.1. Periodicidade x Aperiodicidade

O compositor afirmou certa vez que *Klavierstück IX*

coloca lado-a-lado formas diferentes de tempo musical: periodicidade e toda uma gama de graduações de aperiodicidade. Eventos rígidos, 'monótonos' são transformados em outros flexíveis, 'polítónos'; algumas vezes os dois estão abruptamente justapostos, outras vezes eles se fundem em conjunções constantemente revigoradas (Stockhausen, in WÖRNER, 1973, p. 36).

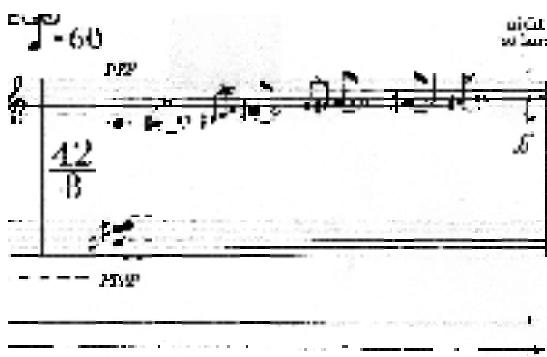
A peça tem início com um acorde de quatro notas, formado pela sobreposição de dois intervalos de quarta justa (Dó# - Fá # e Sol - Dó), à distância de um semitom e guardando relação de tritono (entre Dó# e Sol e entre Fá # e Dó). Este acorde é repetido 140 vezes em um andamento de $\text{e} = 160$, com um *diminuendo* contínuo de *fortissimo* a *pianissimo*. A repetição deste acorde representa o material vertical de *Klavierstück IX* (Ex.1). O acorde, com variações mínimas, reaparece muitas vezes na peça, mantendo sempre o mesmo andamento.

² Leonardo Fibonacci, 1170-1240. A série Fibonacci é a seqüência 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55..., gerada pela regra $f_1 = f_2 = 1$, $f_{n+1} = f_n + f_{n-1}$. Nessa série, cada número é a soma dos dois números que o precedem.



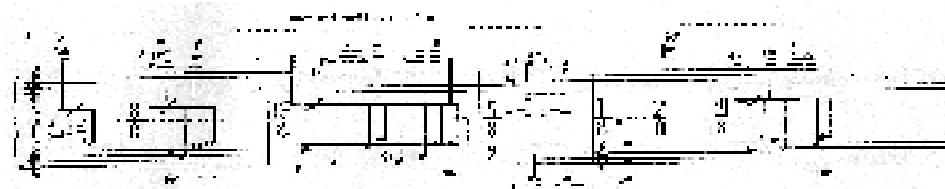
Ex. 1 – *Klavierstück IX* – acordes repetidos (Comp. 1)

Contrastando com este material vertical, um gesto cromático ascendente é justaposto no compasso 3, representando o material horizontal de caráter lírico da peça (Ex.2). O andamento passa de $e=160$ para $e=60$. A notação ainda é precisa, mas apenas para as notas maiores. As notas de escrita reduzida, como se fossem apogiaturas, oferecem certa liberdade de interpretação e conferem a este gesto um caráter improvisatório. Essa passagem funciona na verdade como uma transição entre os acordes repetidos no início e o material improvisatório elaborado no final da peça, ou seja, este material constitui a ponte entre periodicidade e aperiodicidade nesta composição de Stockhausen.



Ex. 2 – *Klavierstück IX* – material cromático horizontal (comp. 3 – $e = 60$)

Uma das dificuldades desta peça está justamente em transitar entre os gestos medidos e os gestos improvisados. A partir da extrema periodicidade de seu início (Ex. 1), *Klavierstück IX* se move gradualmente na direção de uma total aperiodicidade no final da obra, numa disposição mais improvisada ritmicamente, com notas rápidas em gestos dinâmicos, caóticos, que devem ser interpretados de maneira irregular dentro de um determinado período de tempo (Ex. 3). Na seção final de *Klavierstück IX*, o material horizontal se torna muito mais livre ritmicamente, permitindo ao intérprete elaborar seu próprio ritmo. Na figura abaixo, as notas maiores devem ser executadas em níveis elevados de intensidade, enquanto as notas pequenas devem ser executadas em *piano*, *pp* ou *ppp* (Ex. 3). As notas pequenas podem ser agrupadas pelo intérprete *ad libitum*, mas devem ser sempre executadas em andamento bastante rápido. Além disso, o caráter aperiódico destas figurações rápidas deve ser enfatizado nesta seção final, que deve alcançar um nível máximo de aperiodicidade bem ao final da peça.



Ex. 3 – *Klavierstück IX* – figurações rápidas em grupos irregulares (comp. 141–147)

Existe um aspecto dessa dualidade periodicidade/aperiodicidade que merece atenção especial. Os acordes repetidos no início da peça sugerem controle e organização em um movimento mecânico, enquanto os gestos de caráter improvisatório no final da peça sugerem um movimento menos mecânico, mais humano. Isto é verdade se nos mantivermos atentos apenas ao parâmetro ritmo. Acusticamente, o que ocorre é exatamente o contrário. Os acordes repetidos, tocados sobre uma teia de ressonância criada pelo pedal dos abafadores que se mantém baixado durante toda a passagem, produz um campo de reverberação sobre o qual o pianista tem muito pouco controle. Ressonâncias simpáticas ocorrem, assim como a ênfase involuntária nesta ou naquela nota do acorde de quatro sons. Mesmo com precisão rítmica na repetição dos acordes e controle rigoroso do *diminuendo*, as 140 repetições do acorde no registro médio-grave do piano revelam pequenas variações e produzem um campo de reverberação que surpreende tanto ao intérprete quanto ao ouvinte. Este efeito acústico de instabilidade não ocorre no final da peça, onde o ritmo é improvisado e as notas, executadas no registro agudo do instrumento, não produzem ressonâncias simpáticas. Acusticamente, o resultado está mais sob o controle do intérprete. É como se uma teia de ressonância fosse limpa no final, e o caos acústico do início da obra fosse transformado em uma linha improvisada, porém acusticamente estável.

O conhecimento desse aspecto da composição é fundamental para uma execução criteriosa de *Klavierstück IX*. A dualidade periodicidade/aperiodicidade deve fazer parte do dia-a-dia do pianista que se aventura por esta peça. O compositor transita por esses dois conceitos durante todo o tempo, em muitos graus de sutileza, e acredito que, se o pianista tiver em mente esse aspecto da composição, terá facilidade em exibir, durante sua *performance*, tanto o contraste entre passagens radicalmente opostas, quanto naquelas que parecem transitar entre gestos periódicos e aperiódicos.

3.2. Desafios Rítmicos

Um dos primeiros grandes desafios que o pianista encara ao estudar esta peça é a repetição de acordes, que precisa ser feita no tempo de $\text{e} = 160$ com precisão ‘maquinal’. Ele deve ser capaz de repetir o acorde 140 vezes, mantendo controle absoluto sobre o andamento, enquanto realiza um *diminuendo* incrivelmente longo e gradual, partindo de *ff* e chegando a *pppp*. É fundamental que se estude essa passagem de repetição dos acordes com metrônomo, para que o tempo fique internalizado e seja mantido durante toda a passagem. Pode-se inicialmente estudar a passagem focalizando apenas o problema da exatidão rítmica e manutenção do andamento. Depois de vencida esta etapa, estuda-se o *diminuendo* gradual.

Outro problema a ser abordado nesse início da peça é a contagem dos 140 ataques. O que fazer para não se perder nessa contagem? Preferi subdividir os 140 ataques em grupos de 10. Minha escolha foi a seguinte:

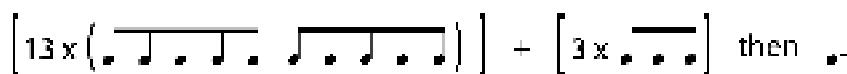
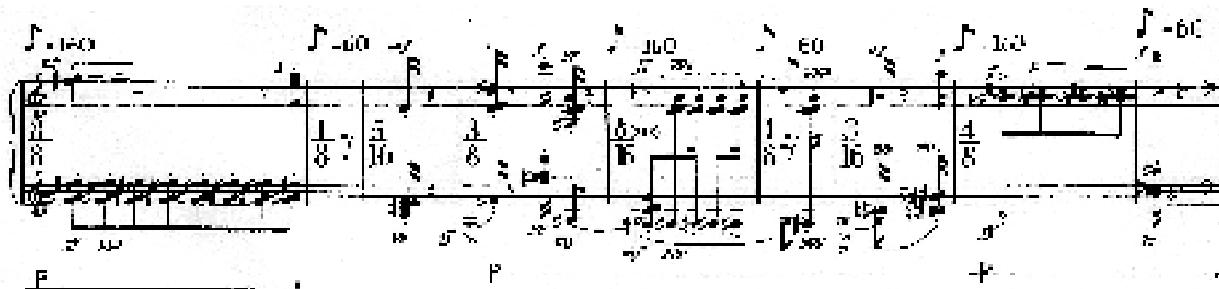


Fig. 1 – *Klavierstück IX* – opção de contagem dos 140 ataques no comp. 1

Achei útil a contagem em três colcheias no final desse compasso, já que assim eu manteria um controle maior na semínima pontuada que fecha esse bloco e que precede uma nova seqüência de acordes repetidos. A mim foi de grande ajuda a contagem em dezenas. Internalizei os grupos de cinco colcheias e quando executo essa passagem consigo contar facilmente as dezenas de um a 13, sabendo que ao final desses 13 grupos de 10 estou pronta para as subdivisões em três colcheias. Vale lembrar que esta é apenas uma ferramenta para contagem.

Esses agrupamentos, sejam em dez ou em qualquer outra subdivisão, nunca deverão acarretar qualquer acento nos acordes. A contagem deve ser completamente independente do resultado sonoro e não deve, de maneira alguma, comprometer o *diminuendo* gradual.

A exatidão dos acordes repetidos é apenas o primeiro desafio rítmico. O próximo é ser capaz de alternar entre dois *tempi* ($\text{e} = 160$ e $\text{e} = 60$), pois eles ocorrem em toda a obra e são freqüentemente justapostos sem transição. No Ex. 4 vemos uma passagem em que esses dois andamentos são constantemente alternados. Acredito que essa alternância de indicações metronômicas tão rigorosamente controladas e justapostas possa ser vista como um traço da música eletrônica, na qual os sons podem ser “cortados” e “colados” de maneira precisa, entre andamentos diferentes, a qualquer momento.



Ex. 4 – *Klavierstück IX* – alternância entre os andamentos 160 e 60 (comp. 79–87).

A maneira que escolhi para estudar esses dois *tempi* foi memorizando a unidade 120 (como “metade” de um segundo), o que eu poderia facilmente checar em meu relógio a qualquer momento. O primeiro problema foi internalizar a unidade 120. Feito isso, eu dividia o 120 em quatro, o que produz uma unidade de 480. A partir da repetição dos grupos de quatro ataques (cada um em unidade 480), eu alterava o acento dos grupos de quatro para grupos de três ataques, o que leva à unidade 160 (quadro 2). Esse estudo pode ser realizado em qualquer local e hora, já que não precisa acontecer próximo ao instrumento. Quanto mais internalizada a transição entre 120 e 160 longe do instrumento, melhor e mais rápido será o aprendizado dessas passagens. É fundamental que se adquira total confiança na transição entre esses dois andamentos para a realização de uma *performance* convincente de *Klavierstück IX*.

$$\boxed{} = 120$$

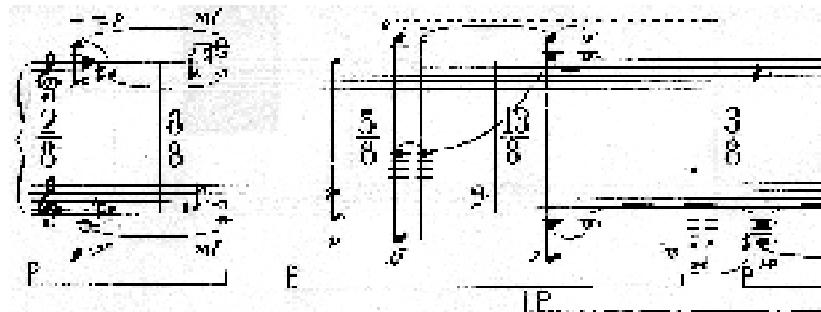
$$\boxed{} = 480 : 4 = 120$$

$$\boxed{} = 480 : 3 = 160$$

Fig. 2 – *Klavierstück IX* – alternância de andamentos: 120 e 160

3.3. Seqüências, Trinados, Acordes e Clusters

Os materiais musicais principais já foram discutidos: o vertical, com gestos mecânicos, representado no início de *Klavierstück IX*, e o horizontal, de caráter mais lírico e improvisatório, encontrado no final da peça. Além desses dois materiais existem também: seqüências de caráter polifônico³ (Ex.5), passagens com trinados contínuos (Ex. 6) e uma seção com acordes em *staccato* tocados sobre uma rede de ressonância gerada por um *cluster* sustentado pelo pedal *sostenuto* (Ex. 7).

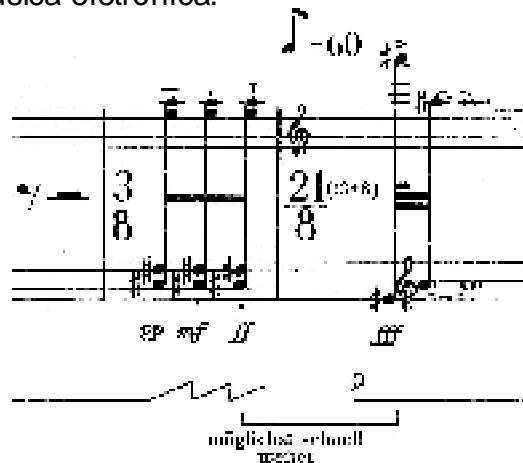


Quanto aos trinados, procuro trabalhar a passagem da seguinte forma: inicialmente eu isolo o trinado, estudando a passagem sem ele, depois trabalho em andamento lento com o trinado, e vou acelerando, gradativamente, até chegar ao andamento pedido pelo compositor. É essencial que se desenvolva um nível elevado de independência das vozes em uma mesma mão a fim de que se consiga executar os trinados em intensidades reduzidas como pede a partitura. Além desses elementos, o domínio dos três pedais se faz necessário, aspecto esse que será discutido mais detalhadamente a seguir.

3.4 Simulação de sons eletrônicos

Stockhausen compôs *Klavierstück IX* em um período em que desenvolvia um trabalho intenso com música eletrônica, como detalhei acima. Um de seus interesses no que se refere à música eletrônica era encontrar maneiras de alterar as características naturais do som. Por exemplo, Stockhausen procurava alterar ou esconder o ataque de um som, sabendo que o ataque é poderosa ferramenta de identificação do timbre de um instrumento musical. Na música eletrônica, Stockhausen podia escolher qualquer timbre, além de controlar os outros elementos do envelope sonoro independentemente do ataque⁴. Em *Klavierstück IX*, Stockhausen faz uso meticoloso dos três pedais do piano moderno como uma ferramenta para simulação de efeitos eletrônicos. Esses efeitos não ficam aparentes na partitura, mas são o resultado sonoro de indicações detalhadas dadas pelo compositor. Eles podem ser extremamente interessantes e desafiadores para o pianista: quando sons ‘estranhos’ precisam ser criados pelo instrumentista, ele é convidado a tomar decisões baseadas na experiência auditiva e a interpretação da obra acaba por se revelar mais criativa.

Algumas vezes a partitura solicita que o pianista adicione o pedal *una corda* de maneira gradativa, como no início da peça, na repetição de acordes (ver Ex.1). Este efeito do pedal *una corda* adicionado a uma rede de ressonância auxilia a realização do *diminuendo*, mas também gera uma aura sonora diferente, um efeito de filtragem gradual que pode ser compreendido como também inspirado na música eletrônica.



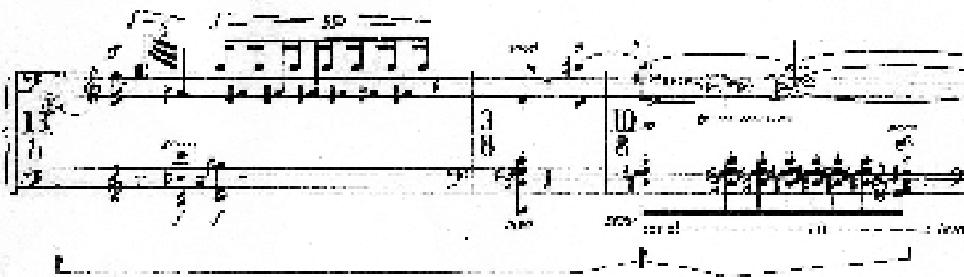
Ex. 8 – *Klavierstück IX* - efeito de sons eletrônicos criado pela mudança rápida de pedal associada ao contraste de intensidade e articulação (comp.16 – em 3/8)

Outro efeito pode ser percebido no Ex. 8, quando a utilização rápida do pedal dos abafadores, associada ao contraste extremo de intensidade, sugere um efeito de sons “cortados” de maneira não idiomática para o piano. Esse efeito de *cut off* também pode ser relacionado com música eletrônica.

⁴ Na música eletroacústica costuma-se referir às propriedades de um determinado som como seu “envelope”, o que consiste de ataque, sustentação, caimento e extinção.

Uma vez mais, esses efeitos não são aparentes na partitura e não consistem gestos pianísticos *per se*. O som resultante parece ser uma tentativa de criar sons eletrônicos em um instrumento acústico.

A depressão gradual do pedal, que levanta os abafadores lentamente, e o movimento oposto, o de levantar o pedal, e o consequente abaixar dos abafadores sobre as cordas do piano, que ocorre no compasso 58 (Ex. 9), associado com o trinado contínuo e *rubato* (*accel.* e *rit.*) nos acordes em *staccatona* mão esquerda, geram também uma rede de ressonância que pode ser vista em paralelo com a música eletrônica. A ressonância muda a cada ataque do acorde em *staccato*, e essa mudança ocorre sem que o intérprete possa controlá-la, o que gera uma imprevisibilidade acústica. Esta imprevisibilidade é acentuada pelo trinado contínuo na mão direita. Além disso, o *cut off* súbito pelo acorde em *sforzando* no final desse gesto por ser compreendido como a contrapartida instrumental de sons que são “cortados” de maneira absolutamente precisa na música eletrônica. Além desses efeitos com o pedal *una corda* e com o pedal dos abafadores, o pedal tonal (ou pedal *sostenuto*) é também utilizado na *Klavierstück IX* para criar efeitos pouco usuais de ressonância que podem ser ligados à música eletrônica, como a passagem em que o pedal



Ex. 9 – *Klavierstück IX* – levantar gradual do pedal (comp. 56-58)

sustenta o acorde entre os compassos 95 e 109 (ver Ex. 7). Como se pode observar nos exemplos 1, 7, 8 e 9, uma rede de ressonância é criada através da utilização meticulosa dos pedais. Dessa maneira o pianista pode criar a ilusão de sons eletrônicos em uma obra para piano solo.

4. Comentários finais

A música contemporânea apresenta novos desafios para o intérprete, e atinge, com freqüência, níveis elevados de complexidade técnico-interpretativa. A fim de estudar peças tais como a discutida neste artigo, faz-se necessário um trabalho de pré-leitura, em que o intérprete planeja como desvendar as facetas intrincadas da obra. Quando se aprende uma peça complexa, é imprescindível estudá-la em partes, dividir os problemas, solucioná-los individualmente, antes de tentar executar toda uma página, ou um pentagrama, ou até mesmo um único compasso com todas as suas complexidades. Compreender os diferentes materiais presentes em *Klavierstück IX*, desenvolver um nível de segurança para a alternância constante entre os andamentos, manter total controle dos pedais, ter conhecimento sobre a importância da música eletrônica na produção do compositor e, acima de tudo, ser capaz de escutar cuidadosamente a ressonância do piano, são um caminho profícuo para uma execução criteriosa desta peça.

O que este artigo propôs foi um trabalho minucioso de leitura, “quebrando” a música em partes menores, fazendo-a mais simples. Sugiro que após o estudo exaustivo dessas partes, e só então, deve-se fazer o caminho inverso, o de execução de partes maiores até a obra na sua totalidade. Como o percussionista Steven Schick escreveu:

O ato de aprender uma peça é primordialmente o de simplificação, enquanto a arte da performance é a de (re)complexificação. No processo de aprendizagem, ritmos devem ser calculados e reduzidos a algumas formas portáveis, as turbulências das microforças da forma devem ser generalizadas, e vários tipos de recursos mnemônicos devem ser empregados simplesmente para que se lembre o que fazer em seguida. Uma pele artificial de considerações práticas deve ser esticada sobre os pulmões de uma peça viva, que respira. A performance infla a peça, ajusta os mínimos detalhes desse giroscópio formal, revivifica estruturas polifônicas e imbui a energia intelectual da partitura de uma fisicalidade cheia de significado (SCHICK, 1994, p. 133).

Para que o trabalho de leitura da obra aqui discutida seja realizado de maneira criteriosa, é necessário aceitar um processo lento de aprendizado, especialmente para pianistas pouco habituados ao repertório contemporâneo. A energia e o tempo de estudo durante esse processo podem parecer exorbitantes, e o objetivo final de *performance* pode parecer, de tão longínquo, quase inacessível. É realmente um caminho difícil, o do aprendizado cuidadoso e detalhado de uma peça tal como a *Klavierstück IX* de Stockhausen, porém, quando se consolida o trabalho de aprendizado com a experiência de *performance*, uma espécie de fundação arquitetônica está criada, e a partir daí, cada *performance* virá consolidar ainda mais esse alicerce. Na minha experiência estudando e tocando esta peça de Stockhausen, criei minha fundação sobre a qual posso construir detalhes, fazer pequenas diferenças interpretativas aqui ou ali, e apresentar minha interpretação dessa peça para o público com confiança.

Enfim, é fascinante notar que esta base sólida não leva nunca a *performances* estéreis. Ao contrário, cada vez que apresento esta peça espero ser capaz de encontrar o equilíbrio entre a maturidade que provém da experiência e a inquietação de uma primeira *performance*. Afinal, existe sempre um detalhe ou outro que pode ser realizado de maneira diferente. No campo das práticas interpretativas, este é um de nossos maiores deleites, trabalhar as minúcias de uma peça, lapidá-la com cuidado, trazer à luz algo novo, realçar um detalhe que passara despercebido em outro momento, fazer alguma coisa diferente. Mesmo que esses detalhes não sejam percebidos por todos, ainda assim eles podem representar um salto na direção daquilo que sempre buscamos como intérpretes, a nossa melhor *performance*.

Referências bibliográficas

- HARVEY, Jonathan. *The Music of Stockhausen: An Introduction*. London, Faber & Faber, 1975.
SCHICK, Steven. "Developing an Interpretive Context: Learning Brian Ferneyhough's Bone Alphabet". *Perspectives in New Music*. Vol. 32, no. 1, Winter, 1994. pp. 132-153.

WÖRNER, Karl H. *Stockhausen: Life and Work*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1973.

Leitura recomendada

- HELFFER, Claude. *Quinze Analyses Musicales – De Bach a Manoury*. Genève, Contrechamps, 2000.
HENCK, Herbert. *Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX –Eine Analytische Betrachtung*. Bonn, Bad Godesberg, 1978.
MACONIE, Robin. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. London, Oxford, 1976.
_____. (edit) *Stockhausen on Music – Lectures and Interviews*. London, Marion Boyars, 1989.
STOCKHAUSEN, Karlheinz. "... comment passe les temps...". *Contrechamps*. Vol.9; Paris, Szikra, 1988; pp. 26-65.
_____. "Musique électronique et musique instrumentale". *Contrechamps*. Vol.9; Paris, Szikra, 1988; pp. 66-77.
_____. *Klavierstück IX*. London, Universal, 1967.
WEISBERG, Arthur. *Performing Twentieth-Century Music – A Handbook for Conductors and Instrumentalists*. New Haven, Yale University Press, 1993.

Luciane Cardassi, pianista. Doutora em Música Contemporânea (Performance) pela University of California, San Diego, e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES - Brasil