



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**  
**ESCOLA DE ARTES**  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**COMPETÊNCIAS EXTRA-MUSICAIS SOLICITADAS NA OBRA  
PARA CLARINETE SOLO *DER KLEINE HARLEKIN* DE  
KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

**Ana Filipa Casaca Botelho**

Orientador: Prof. Doutor Benoît Gibson  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Ana Maria Santos

**Mestrado em Música**

Área de especialização: *Interpretação – Clarinete*

Trabalho de Projeto

Évora, 2016

# **Mestrado em Música**

*Especialização em Clarinete*

Trabalho de Projeto

**COMPETÊNCIAS EXTRA-MUSICAIS SOLICITADAS NA OBRA PARA  
CLARINETE SOLO *DER KLEINE HARLEKIN* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

**Autor:** Ana Filipa Casaca Botelho

**Orientador:** Prof. Doutor Benoît Gibson

**Coorientadora:** Prof<sup>a</sup> Ana Maria Santos

# Agradecimentos

Em primeiro lugar quero agradecer ao Prof. Doutor Benoît Gibson e à Prof. Ana Maria Santos por terem aceite orientar a minha tese.

Quero agradecer aos actores, colegas e grandes amigos Sérgio das Neves e Eunice da Silva pela sua partilha teatral essencial para a minha evolução enquanto intérprete, dando especial atenção à Eunice pela sua incansável dedicação na construção da coreografia da obra.

Por fim, não posso deixar de agradecer aos dois grandes mentores da música que me acompanharam neste, ainda tão pequeno, percurso musical que percorri até hoje. Ao Etienne Lamaison e à Ana Maria Santos agradeço especialmente por toda a sua compreensão, partilha, suporte e atenção e, sobretudo, por despertarem em mim o fascínio pela música contemporânea e pelo teatro musical.

E porque me alongaria se desse o devido espaço a todos, deixo um agradecimento a todos os amigos, familiares e professores que contribuíram para o meu percurso académico.

## Resumo

O objeto de estudo do presente trabalho é a obra *Der kleine Harlekin* para clarinete solo do compositor Karlheinz Stockhausen. Dada a falta de coesão sentida ao longo da obra aquando da visualização das seis gravações disponíveis, surgiu a necessidade de analisar o papel da consciência corporal do músico na performance, a aproximação da obra à *commedia dell' arte* e, conseqüentemente, a temática da utilização da máscara durante a mesma.

Paralelamente, o trabalho apresenta ainda uma análise pormenorizada de todas as indicações disponíveis nas intruções da obra, bem como uma conexão entre a liberdade presente em cada uma dessas indicações e a compreensão de uma narrativa ao longo da performance por parte do público, dando especial atenção à ação como elemento base das escolhas interpretativas.

**Palavras-chave:** Stockhausen, Teatro musical, Der kleine Harlekin, Harlekin, Competências extra-musicais.

# Extra-musical skills in the works of musical theater for solo clarinet

## Abstract

This is an investigation into the piece *Der kleine Harlekin* for clarinet solo by Karlheinz Stockhausen. Six recordings were analysed and it was possible to understand that, at some moments, there is no cohesion throughout the all work. Thus, an analysis is made on the importance of body awareness, the approach to *commedia dell' arte* and, thereafter, the use of the mask on performance.

Furthermore, the work also presents a detailed analysis of all the information available in the work instructions as well as a connection between their freedom and the understanding of a narrative throughout the performance by the public, giving special attention to the action as a base element of the interpretative choices.

**Palavras-chave:** Stockhausen, Musical theatre, Der kleine Harlekin, Harlekin, extra-musical skills.

# Índice

Introdução .....	1
1.Enquadramento da obra no conceito de teatro musical.....	11
2.1.Consciência e domínio corporal.....	17
2.2.Commedia dell'arte.....	19
2.3.Personagem Arlequim.....	20
2.3.1.Disfarce.....	20
2.3.2.Tipo de discurso.....	21
2.3.3.Máscara.....	24
Persona e personalidade.....	27
Técnica de máscara.....	28
2.3.4.Descrição dos movimentos típicos.....	32
3. Narrativa.....	35
Conclusão.....	46
Bibliografia.....	48

# Introdução

Quando um clarinetista se depara com o estudo da obra *Der kleine Harlekin* encontra algumas dificuldades, mais concretamente no que diz respeito à componente teatral da mesma. Esta componente não é comumente abordada durante um percurso académico tradicional e, por isso, o clarinetista não tem, por vezes, o conhecimento necessário para tomar decisões interpretativas que relacionem o movimento à parte musical. De um modo geral, o músico não possui a consciência corporal necessária à prática teatral requerida. Esta falta de contacto com a componente teatral faz com que a obra seja maioritariamente abordada segundo uma perspectiva musical. Consequentemente, por vezes apresenta, no caso concreto das seis versões vídeo que foram visualizadas<sup>1</sup>, uma falta de coesão ao longo de toda a obra no que diz respeito à corporalidade dos músicos. Denota-se que em alguns momentos agem corporalmente como uma personagem teatral enquanto que noutros apresentam gestos quotidianos, o que gera alguma confusão relativamente à escolha interpretativa.

Para além desta falta de contacto, não existe muita bibliografia disponível sobre esta obra em específico, pelo menos do ponto de vista da obra, enquanto performance com a componente teatral. Para além das indicações disponíveis na partitura que nos indicam como deve ser o fato, como deve ser executado o ritmo com os pés e quais são as movimentações em palco, existe uma grande quantidade de informação necessária para o músico que não está acessível. Esta dificuldade sentida relativamente à ausência de informação sobre a abordagem da obra enquanto performance, ou seja, da relação do músico com as componentes teatrais nela presentes, já foi mencionada noutros trabalhos, como é o caso de Karen Heath na sua tese *The Synthesis of Music and Dance: Performance Strategies for Selected Choreographic Music Works by Karlheinz Stockhausen*: “As mentioned previously, research into the performance strategies of choreographic music seems to be non-existent, whether it be from the Stockhausen repertoire or otherwise” (Heath, 2005, pág. 3).

---

<sup>1</sup> A lista das gravações visualizadas encontra-se na página 50.

A bibliografia consultada provém maioritariamente de cinco fontes principais, sendo elas:

1. Santos, A. M. (2015). *A relação entre o movimento corporal e os fatores sonoros e rítmicos na obra In Freundschaft de Karlheinz Stockhausen*
2. Heath, K. (2005). *The Synthesis of Music and Dance: Performance Strategies for Selected Choreographic Music Works by Karlheinz Stockhausen*
3. Rudlin, J. (1994) *Commedia dell' arte: An Actor's Handbook*
4. Marczak, K. (2009). *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's Karlekin for clarinet*
5. Serrão, M. J. (2006). *Constança Capdeville: Entre o Teatro e a Música*

O artigo da clarinetista Ana Maria Santos trata a influência da teatralização de uma obra musical nos aspetos fundamentais da sua estrutura, tais como: o conteúdo sonoro, os aspetos rítmicos e visuais. Como base nesta relação entre os conteúdos musicais e a componente teatral, é-nos apresentada a seguinte afirmação:

Pode ser afirmado então, sob uma perspetiva inteiramente pensada e experimentada do intérprete, que as durações estarão na maior parte das vezes condicionadas pela duração e intensidade do gesto. Poderá ser necessário, por exemplo, alargar uma pausa, pois não será possível alternar uma célula melódica de um lado para o outro do palco, numa pausa de semicolcheia. Pode ser também imprescindível alongar alguma figura rítmica, para que faça sentido a nível musical e que ao mesmo tempo haja também tempo para concretizar o expressamente pedido em relação à cena e ao movimento (Santos, 2015, pág.11).

Esta afirmação é importante para o estudo da obra *Der kleine Harlekin* na medida em que, com a adição da corporalidade de uma personagem da *commedia dell' arte* e, conseqüentemente, do uso de máscara na performance, pode ser necessário que ocorram também pequenas alterações rítmicas de forma a conseguir concretizar uma



determinada acção teatral. Se associarmos o ritmo dos pés à deslocação da personagem então, de uma perspectiva teatral, o ritmo poderá estar ligeiramente condicionado, uma vez que determinada acção teatral pode não funcionar dentro de uma rítmica metronómica. Essas pequenas alterações não têm por base desrespeitar o texto musical mas sim evidenciar uma acção teatral da personagem que, por sua vez, vai realçar esse mesmo carácter musical.

Uma outra fonte foi a tese de mestrado de Karen Heath, publicada em 2005: *The Synthesis of Music and Dance: Performance Strategies for Selected Choreographic Music Works by Karlheinz Stockhausen*. O autor coloca duas questões importantes que estão relacionadas, em primeiro lugar, com as diversas possibilidades para a execução de uma só indicação apresentada pelo compositor e, em segundo lugar, com as possíveis lesões que podem resultar do estudo deste tipo de obras de teatro musical. Relativamente à primeira questão, a autora refere que “An instruction such as this offers a point of debate - exactly what movement would constitute fulfilling this request?” (Heath, 2005, pág. 13), abrindo assim o espectro de subjectividade associado à obra *Der kleine Harlekin*. Contudo, embora nos apresente esta questão e a relacione com as múltiplas interpretações que podem daí resultar, não relaciona estas inúmeras possibilidades de movimentação com a possível utilização de uma narrativa como elemento de coesão entre elas, assunto que será abordado posteriormente. Karen Heath (2005) destaca a ambiguidade da descrição:

Not surprisingly, interpretation differs from person to person in the quest for understanding choreographic music. An instruction such as ' ... the free leg makes a corresponding long movement ... ' suggests that the leg itself would need to move, perhaps even elevate in the air. It is not stated whether the leg movement should occur with the foot still on the floor in a sliding motion, or whether the foot should dangle mid-air. Nor does the instruction suggest a direction that the leg should be angled at, or whether the leg should aim its movement in a certain way (pág. 13).

Para além disso, salienta que " it became evident that Stockhausen's "corresponding movement" invariably involved sliding the foot of the "free leg" in a circle along the floor for the duration of the rhythm, as was illustrated by a performance of *Der Harlekin*" (pág. 13) da clarinetista Suzanne Stephens, acabando por concluir que " In this example of choreographic music, it seems that an "unwritten" performance practice had been established" (pág. 13). Relativamente à segunda questão, desta vez a autora ilumina-nos acerca das exigências físicas que a obra *Der kleine Harlkein* acarreta para o músico, alertando-nos para as possíveis lesões e apresentando exemplos concretos de movimentos que podem ser feitos durante a obra e uma correcção postural para cada um deles.

Um outro livro consultado foi *Commedia dell' arte: An Actor's Handbook* de John Rudlin. Dada a aproximação da obra com a *commedia dell' arte*, resultante da escolha interpretativa baseada na análise dos elementos apresentados pelo compositor, como se pode verificar no decorrer deste trabalho, foi necessário recorrer a este manual do ator para ter como base não só o contexto da personagem Arlequim na tradição da *commedia dell' arte*, mas também o repertório de movimentos da personagem de um ponto de vista pragmático do treino do ator. Tratando-se de uma obra onde o músico tem de adquirir competências de ator, este livro revela-se fundamental.

Acima mencionada com o número quatro, apresenta-se a tese de doutoramento intitulada *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's Karlekin for clarinet* da clarinetista Katarzyna Marczak, publicada em 2009. Neste trabalho existe uma aproximação do músico à personagem da *commedia dell' arte* assim como uma descrição de carácter da mesma. Contudo, apesar de a personagem ser apresentada, a intérprete não utiliza máscara na sua performance. Para além disso, a autora apresenta uma preocupação com a performance enquanto "authentic performance" através da seguinte expressão " But this does not help the performer, who is attempting to arrive at something that might be regarded as an authentic performance" (Marczak, 2009, pág. 77) e, como resultado das comparações que fez de várias gravações disponíveis da obra *Der Harlekin*, diz-nos que " When

watching Gonzalez's performance, I had the impression of a set of loosely connected gestures, realized carefully but lacking a sense of continuity in theatrical meaning (especially in 'The Playful Constructor')" (Marczak, 2009, pág.79), o que comprova a sua preocupação com a continuidade na obra. Contudo, não apresenta nenhuma proposta para esta questão.

Por fim, no livro *Constança Capdeville: Entre o Teatro e a Música*, Maria João Serrão, cantora e investigadora portuguesa, propõe-nos uma análise dos "artíficos" da teatralização nas obras de Constança Capdeville integráveis naquele género." (Serrão, 2006, pág. 69-70) Sendo a Constança Capdeville uma compositora maioritariamente reconhecida pelas suas obras de teatro musical e contemporânea de grandes compositores do mesmo género como Kagel, Aperghis, Ligeti ou Jarrel, são de elevada importância as questões levantadas e que podem ser transpostas para a obra *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen. Numa primeira fase, é-nos apresentada uma definição dos conceitos teatralidade e teatralização de Michel Bernard: " a teatralidade é a qualidade intrínseca do espetáculo teatral, que lhe advém fundamentalmente da matéria textual; a teatralização, por sua vez, é o conjunto de "artifícios" utilizados para conferir a um espetáculo a sua componente teatral." (pág. 69) Se conectarmos esta diferenciação entre teatralidade e teatralização com a obra *Der kleine Harlekin*, onde não existe a componente textual, temos uma sugestão para realçar a componente da teatralização. Por outras palavras, se não temos componente textual, o que confere carácter teatral à obra? Serão então todos os artifícios supra mencionados. À semelhança do que acontece com Maria João Serrão, que utiliza estas definições para penetrar " na forma pragmática com que Constança Capdeville manipula os vários "artifícios" a fim de chegar à materialização dos espetáculos de teatro musical a partir das suas múltiplas componentes (...)", também se pretende aqui compreender quais as componentes presentes na obra *Der kleine Harlekin* e de que forma estas se conjugam para obter uma performance coesa. A autora revela a encenação como "(...) o fio condutor que desenha o percurso do conjunto das peças" (Serrão, 2006, pág. 176). No caso concreto da obra *Der kleine Harlekin* existem menos elementos do que nas obras da Constança Capdeville, sendo que o mais evidente é o texto, e, por isso, fazemos um paralelismo entre encenação e narrativa. À semelhança do que Maria João Serrão

defende, pretende-se aqui compreender de que forma é que a narrativa pode ser " o fio condutor que desenha o percurso do conjunto das peças" (pág. 176), para que se possa atingir uma performance mais coesa e que tenha uma conexão maior com o público.

Para além disso, a autora ainda questiona a comunicabilidade entre o género teatro musical e o público. Cita Dominique e Jean-Yves Bosseur que também se interrogam acerca deste mesmo assunto:

Ao esfumar as categorias, o teatro musical permite que os seus intérpretes beneficiam das suas experiências mútuas, que o cantor se torne actor, que o actor se sirva da voz de outra forma que não se atenha a um texto. (...) O teatro musical seria então uma redescoberta de formas de comunicação há muito tempo desaparecidas, como a *Commedia dell' Arte*, sufocadas em consequência de cisões que se multiplicaram ao longo da história do teatro e da música? (Serrão, 2006, pág. 177)

De facto, o teatro musical utiliza duas componentes que se complementam: a música e o gesto ou componente teatral. Neste sentido, é interessante a questão levantada por Dominique e Jean-Yves Bosseur que compara o teatro musical à *commedia dell' arte*. Será possível que através da obra *Der kleine Harlekin* o compositor tenha tentado procurar esta forma de comunicação com o público, típica da *commedia dell'arte*, através da escolha da personagem Arlequim como mote para a interpretação?

Para além desta bibliografia, surge ainda uma outra tese de doutoramento que levanta, entre outras, uma questão importante. Na tese *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* (2015), Abad explora a relação da aproximação da obra à *commedia dell'arte* com o processo de memorização da mesma, concluindo que "la memoria del movimiento corporal nos servirá para mantener una mejor memorización de la partitura

y que la interpretación llegue a convertirse en un todo mucho más completo cuyos elementos interactuen entre sí complementándose y enriqueciéndose entre ellos" (Pág. 203). Para além disso, apresenta-nos um diário de trabalho bastante completo com todos os exercícios que realizou durante a preparação da obra, que se revelam bastante úteis para quem a aborda pela primeira vez, uma comparação de várias gravações existentes e uma proposta de uma narrativa, que surge no decorrer do trabalho teatral que fez durante a preparação da mesma.

Em suma, na bibliografia analisada surgem seguintes questões:

1. Dificuldades físicas sentidas pelo músico aquando da performance da obra *Der kleine Harlekin*, possíveis lesões que podem decorrer dessa performance e sugestões de correção postural para as mesmas;
2. Possíveis alterações nos ritmos ou durações de uma obra musical quando é adicionada à mesma uma componente teatral;
3. Possível ausência nas interpretações existentes de um elemento que funcione como fio condutor que conecta todas as indicações de movimentos apresentadas pelo compositor;
4. Apresentação dos conceitos teatralidade e teatralização nas obras de teatro musical de Constança Capdeville, tendo como principal foco a forma como os vários “artifícios” presentes na teatralização se conjugam entre si de forma a obter o todo da obra/ideia completa do compositor;
5. Relação da memorização da obra com a sua aproximação à *commedia dell'arte*.

Tendo como base a leitura da bibliografia em cima apresentada, o estudo da obra *Der kleine Harlekin* e a visualização de seis gravações disponíveis no canal *Youtube* da mesma<sup>2</sup>, foi possível notar, em alguns momentos, uma falta de coesão entre as várias indicações dadas pelo compositor. Tanto conseguimos ver gestos típicos de uma performance musical tradicional, gestos quotidianos, como de uma personagem da *commedia dell'arte*, o que não confere coesão à performance, uma vez que não é facilmente perceptível pelo público se estamos perante uma performance musical que

---

2 A lista das gravações visualizadas encontra-se na página 50.

tem um ritmo adicionado ou de uma performance que contém uma componente teatral. Quando o músico entra em palco a rodar sobre si mesmo está a adquirir uma postura corporal que não adquiriria numa performance puramente musical. Este momento confere ao público uma sensação de performance com componente teatral e de personagem e, de seguida, quando o músico se desloca para a direita com uma corporalidade quotidiana, pode surgir uma falta de coesão. Este tipo de situação é descrito no jargão do teatro como *sair da personagem*. É o momento em que o espetador deixa de ver uma personagem e passa a ver o ator. Tendo por base esta dúvida, surgiram as seguintes questões:

1. Pode haver uma aproximação do músico à personagem Arlequim e, conseqüentemente, às técnicas do ator intrínsecas à mesma? Se sim, é possível o uso da máscara na performance, elemento fulcral da *commedia dell' arte*?
2. De que perspetiva o músico pode abordar a obra de forma a obter uma performance coesa e com os elementos espaciais interligados entre si?
3. Qual a relação existente entre a liberdade das indicações dadas pelo compositor e as escolhas interpretativas dos clarinetistas das gravações mencionadas?

De forma a responder a estas questões, o presente trabalho apresenta vários pontos que não foram abordados na bibliografia mencionada em cima, pontos estes que resultam de uma possível escolha interpretativa de aproximar a obra à *commedia dell' arte* como forma de colmatar essa falta de coesão. Ao associarmos a performance à prática deste género teatral temos por base uma série de regras que vão contribuir para a sensação de continuidade, tais como: criação de uma narrativa com base em ações concretas e típicas do Arlequim e de uma personagem unificada durante toda a obra, tendo por base o seu repertório de movimentos, assim como a utilização da máscara e a sua técnica.

Assim, de forma a tornar visíveis esses pontos, estruturou-se o trabalho da seguinte forma. Numa primeira fase, no capítulo 1, é feita uma contextualização da obra no género teatro musical e uma apresentação dos vários elementos como o título da obra, a linha rítmica para os pés, as indicações de movimentos em palco e indicações

cénicas, de forma a entender o peso da componente teatral na obra, assim como a possível aproximação do músico à personagem da *commedia dell' arte*: Arlequim.

Dada a escolha interpretativa apresentada no capítulo 1 relativa à aproximação do músico à personagem, o capítulo 2 tem como objetivo fornecer a informação necessária a essa mesma aproximação. Desta forma, são abordadas as competências extramusicais necessárias por parte do clarinetista e, conseqüentemente, as dificuldades sentidas pelo mesmo neste âmbito.

No subcapítulo 2.1. é analisada a necessidade de consultar especialistas em *commedia dell'arte* ou atores, que ajudem o clarinetista a desenvolver as competências necessárias, dando exemplos reais.

No subcapítulo 2.2 é feita uma apresentação da *commedia dell' arte* para contextualizar a personagem Arlequim e mostrar a sua posição relativamente ao conjunto das várias personagens existentes nesta forma de teatro.

No subcapítulo 2.3 são apresentadas informações específicas sobre a personagem, nomeadamente no que respeita ao disfarce (2.3.1), ao discurso (2.3.2), à utilização de máscara (2.3.3) e, por fim, ao repertório de movimentos (2.3.4). De forma mais específica, serão abordados os seguintes aspetos:

- Disfarce, como elemento essencial, uma vez que o próprio compositor se refere a ele nas instruções da obra
- Discurso, apresentando os tipos de discurso associados à personagem para que, embora não seja uma obra teatral, seja possível compreender não só os tipos de frases como também o conteúdo textual das mesmas. Discute-se ainda a importância deste elemento na construção de uma possível narrativa comum a toda a obra.
- Máscara, enquanto elemento fulcral da *commedia dell' arte*, discutindo a ausência deste elemento nas gravações visualizadas e apresentando uma possível justificação para tal.
- Movimento, com uma descrição pormenorizada dos tipos de movimentos corporais associados à personagem Arlequim. Esta apresentação tem como objetivo tornar acessível esta componente teatral de forma a tornar mais acessível o repertório de movimentos que mais facilmente podem fazer

transparecer o caráter da personagem ao público. É feita ainda uma análise das gravações mencionadas de forma a identificar os pontos onde os intérpretes se desviam desta mesmo repertório conhecido como habitual do Arlequim.

Por fim, no capítulo 3, será abordada a narrativa como possível elemento para a obtenção de uma performance coesa e com uma linha condutora perceptível pelo público, aquando de uma escolha de aproximação do músico com a personagem da *commedia dell' arte*. É ainda realizada uma análise das gravações, para identificar as partes em que é perceptível uma identificação com a componente teatral e uma ação concreta e relacionar esses pontos com o tipo de indicação dada na partitura, no que diz respeito à qualidade da mesmas e à liberdade que o músico tem em cada uma delas.



# 1. Enquadramento da obra no conceito de teatro musical

Existe uma grande ambiguidade sobre o termo teatro musical se considerarmos as várias artes onde a música é o elemento central, tais como ópera, comédia musical, balé, musical, entre outras. A utilização do termo "teatro musical" pode assim abranger diversas formas de performance artística, o que se manifesta através de variadas definições. O termo em inglês *musical theatre* é comumente associado ao musical da Broadway como "uma forma de teatro que combina música, canções, dança, e diálogos falados". Neste caso, refere-se a espetáculos como *Cats* e *The Phantom of the Opera* de Andrew Lloyd Webber. Por outro lado, o termo francês *théâtre musical* é muitas vezes associado a "un courant de la musique contemporaine où le *musical* organise et justifie le théâtral." (Giner, 1995). Este género musical surge por volta de 1960 e combina a produção teatral e musical, manifestando-se através de diferentes conteúdos, expressões ou formas de criação (Giner, 1995). Mauricio Kagel, um dos compositores que mais contribuiu para o desenvolvimento deste género musical propõe outra perspetiva sugerindo que se trata da "participação teatral do instrumentista" (Gindt, 1992, pág. 1), colocando assim o género no domínio musical e não como uma derivação teatral. É neste último contexto que se insere a obra *Der kleine Harlekin* do compositor Karlheinz Stockhausen. Embora seja apresentada como uma obra independente através do número de obra 42 ½, esta provém da 2ª subsecção da sexta parte da obra *Harlekin* do mesmo compositor, cujo título é *Harlequin's Dance*.

*Harlekin* é uma obra escrita para "a dancing clarinetist" (Marczak, 2009, pág. 1) e o título remete-nos para a personagem da *commedia dell' arte*, Arlequim. Por sua vez, *Der kleine Harlekin* remete-nos para a dança do Arlequim: "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, CD booklet, p.33).

O facto de o compositor utilizar esta personagem da *commedia dell'arte* no título indica-nos claramente que, para além da dimensão musical, a obra tem também uma dimensão teatral. Poderiam surgir algumas dúvidas se a única referência fosse o título, uma vez que existem obras com o título *Arlequim* e que são puramente musicais, como é o caso da obra *Arlequim* do compositor Louis Cahuzac. Contudo, Stockhausen adiciona à parte musical:

1. Uma linha com ritmos que devem ser executados pelos pés do músico;
2. Indicações de movimentação em palco;
3. Indicações cénicas, como por exemplo: “ Harlequin dances, entering from the right, turning in fast, circular movements to his right, until he reaches the front of the stage: there he lands, facing the public, playing the following beginning.” (Stockhausen, 1975, pág. II)

Nas primeiras páginas da obra *Harlekin* o compositor também disponibiliza imagens da clarinetista Suzanne Stephens para que seja mais fácil entender que tipo de corporalidade, gestos e posturas devemos assumir, o que revela um interesse por parte do mesmo relativamente à componente corporal da obra.

“However, by choosing Harlequin, a very specific character derived from *commedia dell'arte*, Stockhausen opened the door for theatrical influences that extend along cultural pathways, and thus far beyond his personal specifications. It therefore seems stubbornly narrow-minded to approach the piece without doing at least minimal research on the *commedia* style, and thereby entering the fascinating and rich world of Italian theatre and its stage tradition” (Marczak, 2009, pág. 77).

Para além disso, na tese *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* (2015), Abad apresenta-nos outro elemento que enfatiza a escolha da aproximação da obra à *commedia dell'arte*. Esse elemento é referente ao facto do Arlequim fazer a entrada em palco pelo lado direito do ponto de vista do público.

Hay otro punto de vista acerca del tema de la espiral que me fue explicado por Javier Oliva, mi director de escena en este nuevo montaje de *Der kleine Harlekin*. 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. (Abad, 2015, pág. 86)

Assim, sendo possível perceber que existe esta referência à personagem da *commedia dell'arte* e que há uma preocupação por parte do compositor relativamente à componente corporal, podemos optar por uma abordagem à obra na qual o músico se assemelhe à personagem Arlequim, o que se traduz na necessidade de um trabalho extra-musical para a performance da mesma. Com a premissa de que o músico escolhe aproximar-se o máximo possível da personagem Arlequim surge uma nova secção no trabalho do mesmo, as competências extramusicais. Desta forma, as questões levantadas assim como os temas abordados resultam desta escolha interpretativa podendo existir outras que realcem outros pontos distintos.

## 2. Competências extramusicais

A adição desta nova componente resulta, em muitos dos casos, num desafio para o músico, uma vez que durante um percurso académico tradicional não é comum o contacto com competências teatrais. Estas dificuldades ou desafios já foram documentados anteriormente, como se pode ver no seguinte exemplo: “ This gives rise to the performer’s biggest task when preparing HARLEKIN: interpreting and creatively realizing physical movements while playing the clarinet.” (Marczak, 2009, pág. 2) e "At this point, too, the clarinetist faces a very practical challenge in the physical condition of her body" (pág. 84).

Existem vários tipos de desafios encontrados. Por um lado, destaca-se a capacidade física do músico, uma vez que para além de tocar vai ter de se movimentar em palco, e, com isso, terá de controlar de forma diferente a sua respiração, a embocadura ou a emissão sonora e gerir a energia ao longo da obra. Este ponto é mais determinante na execução da obra *Harlekin* do que na obra *Der kleine Harlekin* por uma questão de duração das obras, contudo é bastante importante e está muito presente também nesta última. Como resposta a esta dificuldade encontrada, alguns músicos optam por fazer treino físico de forma a eliminar ou reduzir a variável do cansaço na sua performance.

In my opinion it is simply impossible to perform *Harlekin* without extensive physical training, of a virtually athletic sort. For all her professional life, a clarinetist is taught to manage her breath in such a way that all of it is used to produce the most beautiful and controlled sound. We control pressure, speed, and quantity of air inhaled and exhaled, all of which is used only for playing the instrument. And here, suddenly, a musician is forced to move: walk, jump, bend, spin and dance, while still playing complex and demanding music. One discovers very quickly that the normal way of breathing that results from extensive training on the

instrument is simply not enough. Unless one is already at a high level of fitness, it is necessary to begin cardio exercise, and to continue it every day for at least several months to extend stamina. Only then could one attempt to play clarinet uninterruptedly for 43 minutes, while performing all the required stage actions, and making the detailed choreography look natural and spontaneous. (pág. 84)

Durante a análise de gravações disponíveis para a sua tese de doutoramento sobre a obra *Harlekin*, Marczak (2009) encontrou esta falta de capacidade física numa das versões, a de Marcelo Gonzalez:

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. (pág. 91)

Um outro exemplo utilizado por Katarzyna Marczak é o de Jean Kopperud, uma clarinetista que tocou várias vezes a obra *Harlekin* nos anos 80 e foi reconhecida como uma clarinetista-atleta extremamente ágil. Ela também desenvolveu um trabalho intenso de preparação física de forma a superar este desafio:

'Six months of preparation went into *Harlekin* (...)' she adds. 'I stopped waiting tables and basically went into high-end athletic training. I ran 45 minutes a day and lifted weights three times a week and was in dance class several hours a day.'

She also took classes in acting and mime, as well as spent [sic] countless hours learning the difficult piece and its acrobatic choreography, which ensured the music and her movements remained in perfect synch. She spent about eight to 10 hours a day practicing or in physical training, she says.(Marczak, 2009, pág. 95)

Nada indica que este trabalho seja obrigatório, uma vez que depende exclusivamente da preparação física que o músico já tem. Apenas serve de exemplo por ser frequentemente indicado como desafio ou dificuldade.

Para além da capacidade física do músico, existe outra componente corporal que se destaca. Trata-se da consciência e domínio corporal para recriar a personagem da *commedia dell'arte*, o Arlequim. Esta nova competência teatral está distante das competências adquiridas pelos músicos durante um percurso académico tradicional. É impossível dizer que todos os músicos vão ter dificuldades neste aspeto porque depende em grande parte do seu *background* artístico. Contudo, a maioria identifica este aspeto como fulcral durante a abordagem da obra.

O corpo é um elemento que não é muito abordado no trabalho do músico mas sim do ator. É com a adição desta competência que o músico sente a necessidade de ser músico-ator, necessitando de fazer não só o trabalho musical, mas também o trabalho teatral. Quando o músico se depara com esta nova competência surgem várias questões. É necessário recorrer a ajuda externa, frequentando aulas de teatro, dança, mímica, ou outras? Mesmo executando os movimentos pedidos, de que forma se deve abordar a teatralidade e a sua relação com a música para que os movimentos não pareçam desconectados da mesma? Existe um clarinetista que faz movimentos de Arlequim ou existe um Arlequim que toca clarinete? Que características estruturais de uma obra teatral devemos importar para a obra em questão?

Pretende-se, assim, identificar algumas dessas dificuldades encontradas

representadas por estas questões, identificar o repertório de movimentos e carácter associados à personagem da *commedia dell'arte*, bem como o enquadramento da obra de uma perspectiva teatral, mais especificamente no que diz respeito à componente da narrativa, de forma a aproximar a performance da obra o mais possível da *commedia dell'arte*.

## 2.1. Consciência e domínio corporal

O facto de a obra conter também uma componente teatral levanta uma grande questão: é necessário recorrer a ajuda externa para adquirir essa consciência e domínio corporal através de aulas de teatro, mímica, dança, trabalho personalizado com atores ou, mais especificamente, de profissionais da *commedia dell'arte*? No caso concreto deste projecto, foi feito um trabalho de 6 meses com a atriz Eunice da Silva para poder aprender o repertório corporal da personagem Arlequin. Numa primeira fase só foi feito trabalho corporal, isolado da obra em questão. Fizeram-se alguns jogos improvisados e criaram-se monólogos da personagem, sempre sem discurso para obrigar a focar a intenção nos movimentos corporais. Durante esses 6 meses também foi realizado trabalho de máscara e técnicas de ator sobre a neutralidade corporal. Cada intérprete tem um *background* artístico que condiciona a necessidade de trabalho teatral ou não, contudo, é necessário fazer um trabalho corporal específico para que seja possível uma aproximação à personagem. Seguem alguns exemplos. A clarinetista Katarzyna Marczak optou por trabalhar diretamente com uma atriz:

I decided that I needed to work with someone versed in the tradition, and thus I signed on with the Vancouver actress and director Susan Bertoia as a personal movement coach. Rehearsing with Susan, while doing my own library research, helped me very much in understanding the nature of Harlequin and in appreciating in detail the manner of his appearance on stage (Marczak, 2009, pág. 5).

Por outro lado, Marczak (2009) apresenta na sua tese um outro exemplo, o de Jean Kopperud:

She also took classes in acting and mime, as well as spent [sic] countless hours learning the difficult piece and its acrobatic choreography, which ensured the music and her movements remained in perfect synch. She spent about eight to 10 hours a day practicing or in physical training, she says. (pág. 95)

Para além disso, o próprio Stockhausen, nas instruções da obra *Harlekin*, aconselha a frequentar aulas de mímica e dança, o que demonstra a sua preocupação com a qualidade dos movimentos.

Stockhausen includes here several performance requirements: his demand that the work be played from memory, an insistence on the careful preparation of dance/movement—he strongly advises having dance and mime lessons in advance—specifications of costume and makeup design, and suggestions of two secondary possibilities of performing (Marczak, 2009, pág. 25).

Ao optarmos por nos aproximar corporalmente da personagem Arlequim devemos fazer uma pesquisa não só histórica, mas também a nível do seu repertório de movimentos e de carácter. O mais interessante, caso optemos por esta escolha interpretativa, seria considerar as componentes estruturais de uma apresentação de *commedia dell'arte* e adaptar o máximo possível à obra em questão, sem que a parte musical seja desvirtuada.

Neste sentido, apresenta-se no capítulo seguinte a personagem Arlequim no seu contexto histórico e, para além disso, o repertório de movimentos que a caracterizam.



## **2.2. *Commedia dell'arte***

A *commedia dell'arte* é uma forma de teatro que nasceu em meados do séc. XVI na Itália, no mercado público onde a multidão tinha de ser atraída e sentir interesse (Rudlin, 1994, pág. 23). Os artistas representavam ao ar livre com palcos temporários e utilizavam vários acessórios em vez de cenários extensos. Era representada por atores profissionais com disfarces e máscaras, em oposição à *commedia erudita*, que representava comédias escritas, apresentadas em locais fechados por atores amadores e sem máscara. (Rudlin, 1994, pág. 14). Na *commedia dell'arte* cada personagem representa um estereótipo presente na sociedade. O Arlequim é uma das personagens mais reconhecidas e faz parte de um grupo de quatro personagens centrais nas peças tradicionais de Itália: *Dottore*, *Pantalone*, *Arlecchino* e *Brighella*, onde os dois primeiros são *vecchi*, homens mais velhos, e os últimos dois são *zanni*, servos ou empregados (Marczak, 2009, pág. 7). Maioritariamente, o Arlequim era o criado de *Pantalone*, embora também fosse criado de *Il Capitano* ou de *Il Dottore*. A personagem em si foi, provavelmente, criada em França nos finais do séc. XVI por Tristano Martinelli de Mântua, um membro da trupe *Raccolti* (Rudlin, 1994, pág. 76).

O Arlequim apresenta-se como uma personagem paradoxal por ter uma mente lenta num corpo ágil. Apenas consegue ter uma ideia de cada vez, embora não seja reconhecido como patético. Ele nunca está na posição de quem perde. Por exemplo: "(...) if, in the heat of the moment, his slapstick gets left on the ground, he somersaults to pick it up again." (Rudlin, 1994, pág. 79).

No que diz respeito às suas relações, o Arlequim "está apaixonado pela Colombina mas o seu apetite sexual é imediato por qualquer mulher que passe." (pág. 79). Para além disso, está ocasionalmente consciente de que o público se encontra presente e pode fazer alguns apartes, durante os quais ele dá toda a atenção aos espectadores, até que volta a ficar completamente imerso na acção. O Arlequim distingue-se dos outros *Zanni* por ter inteligência suficiente para elaborar esquemas, embora, na maioria dos casos, eles não corram como planeou. Ele é maioritariamente

reactivo, ao invés de pró-activo. As complicações da trama derivam frequentemente de erros que comete ou da sua recusa em admitir as próprias falhas, como por exemplo o analfabetismo. É considerado o pior mensageiro do mundo porque qualquer coisa que aconteça no percurso é mais interessante do que entregar a mensagem.

Na obra *Harlekin*, na secção que corresponde à obra *Der kleine Harlekin*, o Arlequim conquista acaba de ganhar o controlo do clarinete e tenta tocar a nota mais alta da sua melodia, mas sem sucesso dado o tamanho excessivo do clarinete seu instrumento:

Harlequin, who has regained control of his clarinet, tries to play the highest note of his melody but does not succeed: it is the fault of the excessive length of the instrument. With mad stratagems he achieves his purpose and exults, jumps, plays and jokes like a buffoon. (Stockhausen, 1975, pág. 12)

## **2.3. Personagem Arlequim**

### **2.3.1. Disfarce**

Um dos elementos fundamentais das personagens da *commedia dell' arte* é o disfarce ou figurino utilizado. Embora hoje em dia se utilize mais o termo figurino, neste caso podemos utilizar disfarce.

Segundo John Rudlin, o disfarce do Arlequim era composto por uma jaqueta longa e apertada e umas calças, ambas cosidas em longos remendos, aleatórios e com formas estranhas, com um padrão quasexadrezado, em verde, amarelo, vermelho e castanho. O casaco está atado em baixo na parte da frente com uma tira de couro e preso por um cinto preto usado muito em baixo sobre os quadris. Os sapatos são rasos e pretos. Ele utiliza uma boina preta ou, mais tarde, um chapéu de feltro preto com uma aba estreita e com uma pena ou com uma cauda de raposa, lebre ou coelho presa a ele. Originalmente utilizado por alguns camponeses da cidade italiana *Bergamo*, era aparentemente um sinal de que quem o utilizava era alvo de ridicularização.

Para além disso, o Arlequim tem sempre consigo o seu *batocchio* ou *slapstick*.<sup>34</sup>



Ilustração 2: Exemplo 1 de Slapstick



Ilustração 1: Exemplo 2 de slapstick

A etimologia inglesa é *bat* que deriva da palavra francesa *batte*, sendo que a tradução mais usual é *slapstick*. Como adereço cômico, o *batocchio* deriva do bastão dos camponeses de *Bergamo* utilizado para guiar o gado. Duas peças finas de madeira são presas numa das pontas e batem uma na outra na ponta oposta. O bastão está preso ao cinto que o Arlequim utiliza à altura da cintura. Esse cinto também tem muitas vezes uma bolsa que serve para transportar objetos.

### 2.3.2. Tipo de discurso

Embora a obra seja para clarinete e não haja necessariamente espaço para o discurso vocal, é importante ter em mente o tipo de discurso da personagem em questão. Segundo John Rudlin, o Arlequim apresenta um discurso gutural, com dialeto de *Bergamo*, rouco devido às vendas de rua. Não existem pausas dentro do discurso. Ou fala continuamente ou está em silêncio.

Seguem o exemplo de uma intriga apresentada como exercício de improvisação por John Rudlin (1994) em *Commedia dell' arte, An Actor's Handbook*:

3 Ilustração 2 disponível em: [http://www.delpiano.com/carnival/html/arlechin\\_batocio.html](http://www.delpiano.com/carnival/html/arlechin_batocio.html)

4 Ilustração 1 disponível em: <http://coursesite.uhcl.edu/HSH/Whitec/terms/S/slapstick.htm>

Intention to commit suicide because Colombina no longer loves him. Makes to hang himself, but is afraid of heights. Pretends to tear himself to pieces which he eats, then realises how hungry he is and goes in search of food. (pág. 80)

Para além disso, dá-nos um exemplo de *canovaccio*, ou seja, uma lista dos elementos básicos da trama de uma peça. O *canovaccio* contém, em linhas gerais, o tema, a descrição das situações e as personagens intervenientes. Os atores desenvolviam a improvisação tendo como base estes elementos.

#### Canovaccio

The street: *Pantalone* instructs *Arlecchino* to guard his door and not let *Colombina* out. Exit *Pantalone*- he is going to the fair. *Arlecchino* falls asleep (standing up). Enter *Colombina* with a broom, sobbing; she crosses the stage and, pretending not to see *Arlecchino*, knocks him over. Exits other side. Returns, immediately, still crying, knocks him over again just as he is standing up. Exits and enters a third time - this time he cowers. She sees him, stops crying, and asks why he is crouching. He asks why she is crying. She says *Pantalone* won't allow her to go to the fair- she has to stay in and clean the house. Between sobs she list all her favourite fairground amusements. To cheer her up, *Arlecchino* imitates them all (acrobats, rides, menageries, magicians, toffee apples, etc.). But she cries again each time and soon *Arlecchino* is sobbing in sympathy (Rudlin, 1994, pág. 80).

Por outro lado, com o intuito de clarificar o discurso da personagem apresentase, de seguida, um exemplo de um monólogo.

## Monólogo

I'm so wretched! The Doctor is going to marry Colombina off to a farmer, and I'll have to live without her! No, I'd rather die! Oh, you stupid Doctor! Oh, you fickle Colombina! Oh, naughty farmer! Oh you very unhappy Arlecchino! Let's make it a quick death. It will be written in ancient and modern History that Arlecchino died for love of Colombina. I will go to my room; I'll fix a rope to the ceiling, I'll kick the chair away, and there I'll be: hung. (Mimes being a dangling corpse) That's that, then, nothing can stop me, off we go to the gallows... (*Changes voice*) To the gallows? Don't be silly, mate, you mustn't even think of it. Killing yourself over a woman, that would be a very solli thing to do... Yes, Sir, but when a woman betrays an honest man, that's a terrible, wicked thing... Indeed: but when you're hung, will you be any the better off for it?... No, I'll be worse off for it.. But I want to be well off, I do: what have you got to say to that? ... If you want to share the benefits, you only need to come along... Thanks, but no thanks; but you won't go anyway... Oh yes, I'm going to go... Oh no, you won't... I'm going, I tell you. (*He takes out his slapstick and hits himself with it*) Ah, that's got rid of the pest. Now there's no-one to stop us, let's nip off and hang ourselves (*He makes as if to go off, then stops suddenly*) But, no. Hanging oneself is a very commonplace sort of death, it wouldn't be appropriate for someone like me. I need to find a more unusual death, a more heroic death, a more Harlequinistic death. (*Goes into a reverie*) I've got it. I'll block up my mouth and my nose, the air won't be able to get out, and so I'll die. No sooner said than done (*He holds his mouth with one hand and his nose with the other and stays in this position for some time*) No, that's no flaming good, the air's coming out my bottom. Dear me, what a lot of trouble dying is! (*To the audience*) Excuse me, if anyone

would care to die so's I can see how to do it, I'd be most obliged... Ah, blow me down, I've got it. I've read somewhere that people have died laughing. If I could die laughing, that would be a funny death. I'm very ticklish; if someone tickled me long enough, then I would die laughing. I'll tickle myself and then I'll die. (*He tickles himself, strats laughing and falls on the floor. Pasquariello arrives, finds him and thinks he is drunk. He calls his name, brings him round, consoles him and carries him off.*) (pág. 80).

### 2.3.3. Máscara

Embora não seja possível afirmar que não existe nenhuma performance da obra *Der kleine Harlekin* na qual o clarinetista utilize máscara, na pesquisa realizada, na qual está incluída a própria Suzanne Stephens, nenhum clarinetista recorreu a este adereço. Embora os clarinetistas tenham tido uma preocupação relativamente à aproximação à personagem Arlequim, no que diz respeito, ao disfarce utilizado, nenhum deles utilizou máscara na sua performance. Ainda que não exista uma justificação certa para este facto, a verdade é que a máscara é um adereço que afecta a performance musical. É preciso ter algum domínio e alguma prática para poder utilizar máscara enquanto se toca um instrumento de sopro, uma vez que, numa fase inicial, a respiração fica alterada. Desta forma, fica mais acentuada essa dificuldade aquando da performance da obra *Harlekin* do que da obra *Der kleine Harlekin*, dada a sua extensão.

John Rudlin (1994) refere essa dificuldade no livro *Commedia dell' arte: An Actor's Handbook*:

Firstly, wearing a mask can, in an actor, induce anxiety deriving not so much from the use itself as from the fact that the mask restricts both the visual field and the acoustic-vocal range. Your own voice seems to be singing at you, stunning you, ringing in your ears and, until you master it, you cannot control your breathing. The mask feels like an

encumbrance and can easily transform itself into a torture chamber. (pág. 37)

Não utilizar máscara não significa, de todo, que a performance tenha menos valor ou que seja menos interessante. Contudo, sendo um elemento fulcral da *commedia dell' arte*, esta ajuda-nos, enquanto intérpretes, a clarificar esta mesma personagem perante o público. As limitações que a máscara pode trazer, como por exemplo a redução do campo de visão, podem ser vantajosas, uma vez que para suprimir essas dificuldades o actor tem de movimentar a zona do pescoço e a própria cabeça de formas diferentes daquelas que seriam habituais e que, necessariamente, se vão aproximar daquilo que será a personagem da *commedia dell' arte*. Uma vez que os actores da *commedia* que representavam o Arlequim utilizavam sempre máscara, o repertório de movimentos que utilizavam já tinha em conta essas mesmas dificuldades, o que faz com que utilizar a máscara seja uma boa forma de entender esses mesmos movimentos.

Para além de toda a questão técnica que advém da utilização da máscara na performance, que será especificado seguidamente, existe uma outra característica que pode contribuir para a decisão da utilização ou não da mesma. Trata-se da presença física da máscara. As questões técnicas referidas anteriormente estão relacionadas com a maioria das máscaras existentes, não acontece apenas com a máscara do Arlequim. Contudo, as máscaras, na *commedia dell'arte*, têm aspectos diferentes para cada personagem. Cada uma pretende realçar determinados aspectos que são típicos de cada estereótipo representado. Por isso, a presença da máscara é mais um elemento importante para que o público reconheça a personagem no seu todo.

Na sua tese de doutoramento *The Mask and the Self: A Historical exploration into the ways in which the phenomena of selfhood and the theatrical mas can illuminate each other*, Cawson (2012) apresenta-nos a seguinte constatação de Vsevolod Meyerhold:

Meyerhold observes how, in observing a single Arlecchino, the mask 'enables the spectator to see not only the actual Arlecchino before him but all the Arlecchinos who live in memory'. It allows the spectator's imagination to operate on a different level, existing not only in a fantastical, mythic place, but in mythic time. Meyerhold asks: 'Is it not the mask which helps the spectator fly away to the land of make-believe?'. (pág. 119)

Tal demonstra que a identificação com a personagem através da máscara é uma mais-valia para entendê-la no seu todo, podendo ter presente em memória *O Arlequim* e não simplesmente aquele Arlequim.

A máscara do Arlequim é normalmente preta com sobrancelhas bastante peludas e, geralmente, tem uma barba preta. Para além disso, tem uma testa baixa com uma verruga e uns olhos pequenos e redondos. Essas verrugas, segundo Rudlin, têm várias origens possíveis. Socialmente, podem referir-se às doenças de pele que as pessoas pobres tinham devido à má alimentação na época. Culturalmente, podem significar vestígios de cornos do diabo do carnaval, e, em termos práticos, podem ter surgido como uma forma para disfarçar as imperfeições durante a construção da máscara.<sup>5</sup>



*Ilustração 3: Máscara de Arlequim*



*Ilustração 4: Máscara de Arlequim preta*

---

<sup>5</sup> Imagens disponíveis em: [http://www.delpiano.com/carnival/php/venice\\_carnival\\_harlequin\\_mask.php](http://www.delpiano.com/carnival/php/venice_carnival_harlequin_mask.php)



## Persona e personalidade

Para além do objeto máscara, a palavra máscara representa um outro aspeto nesta forma de teatro.

Na *commedia dell' arte* “the personality of the actor is thus over taken not by an author's scripted character, but by the persona of the mask to be played” (Rudlin, 1994, pág. 34). A palavra *Persona* deriva do latim e está relacionada com ressoar, uma vez que *per sonare* significa soar através de. Assim Segundo John Rudlin (1994, pág. 34), “There is no point, therefore, in looking for values in *commedia dell'arte* which it cannot provide, such as psychological realism or comedy of manners”. Máscara, na *commedia dell' arte*, significa um tipo de carácter e é inclusivo de cada máscara individual.

Cada máscara representa um momento da vida de todos, ao invés de representar a vida de alguém. Isto não significa que as personagens fixas da *commedia dell' arte* sejam simplistas e redutoras, já que cada uma delas contém pelo menos um paradoxo. No caso concreto da personagem Arlequim, este apresenta-se como um simplório, criado de *Il Dottore*, que é obrigado, pela maldade do seu amo, a utilizar um disfarce feito de padrões de diferentes cores. É um palhaço, um criado que parece estar sempre com um sorriso alegre. Contudo, um outro lado está dissimulado pela máscara: “Arlecchino, the allpowerful wizard, the enchamter, the magician; Arlecchino, the emissary of the infernal powers.” (Rudlin, 1994, pág. 35).

A máscara consegue conciliar mais do que dois aspectos de uma personagem, entre os quais existe uma grande quantidade de variações. Dessa forma, como é que se apresenta esta variedade ao espectador? Segundo Rudlin (1994, pág. 36), “with the aid of the mask. The actor who mastered the art of gesture and movement (...) manipulates his masks in such a way that the spectator is never in any doubt about the character he is watching (...)”.

## Técnica de máscara

Para utilizar máscara no teatro é necessário fazer um trabalho de base onde o actor se afasta das suas características próprias e da sua personalidade. O objectivo é alcançar a posição mais neutra possível para posteriormente se conseguir incorporar as características da personagem em questão. Este trabalho começou com experiências de Jacques Copeuau e Suzanne Bing na *Vieux Colombier School* e foi mais tarde desenvolvido por Jean Dasté e Jacques Copeuau, segundo os quais ficou conhecido por neutralidade.

Para além disso, um dos aspectos importantes associados ao uso da máscara é que esta actua " against the developing fashion for psychological realism" (Cawson, 2012, pág. 116). Para actuar com máscara o performer deve adquirir uma forma completamente diferente do habitual. É necessária uma abordagem mais física que rejeita a imitação realista dos acontecimentos. A máscara pede " a clarified and simplified means of gesture and expression" (Cawson, 2012, pág. 117). Neste sentido, existe bibliografia que nos indica, dentro daquilo que é possível, o repertório de movimentos associados à personagem Arlequim, que será abordado no sub-capítulo seguinte.

Este afastamento que existe entre a utilização da máscara e o realismo psicológico e físico levanta uma questão peculiar. Na maioria das gravações existentes, os clarinetistas optam por permanecer músicos que tocam uma obra musical, que contém também movimentos corporais. Esta escolha, seja ela consciente ou inconsciente, faz com que necessariamente a forma como o músico se movimenta permaneça muito semelhante ao que seria comum e real. Esta escolha afasta o público da personagem Arlequim. O Arlequim é, em grande parte, guiado pela máscara e não apresenta, na maioria das vezes, movimentos realistas. Como tal, se nos mantivermos corporalmente próximos do quotidiano estaremos mais próximos de um clarinetista que faz movimentos de Arlequim do que de uma performance onde um Arlequim toca clarinete. Tal afasta-nos necessariamente da premissa original apresentada pelo compositor. No contexto da obra completa *Harlekin, Der kleine Harlekin* corresponde à secção em que o Arlequim retoma o controlo do seu instrumento e tenta atingir a nota mais aguda. Este tipo de informação remete-nos para uma acção específica, na qual o

Arlequim, neste caso o clarinetista, é a personagem. Não se trata apenas de uma obra musical onde temos uns movimentos corporais associados. Trata-se de uma obra que está associada a uma personagem da *commedia dell' arte* e como tal devemos-nos afastar do realismo psicológico e físico. A máscara contribui muito para uma melhor concretização desta premissa. Desta forma, apresenta-se alguma informação sobre a adaptação dos movimentos corporais aquando da utilização da máscara em performance.

Um dos elementos mais importantes da máscara é o *olhar da máscara*. Como foi dito anteriormente, a utilização da máscara reduz o campo de visão. Desta forma, é essencial identificar qual é o ângulo em que a máscara demonstra o seu maior potencial, no que diz respeito à comunicação com o público, e, para além disso, como todo o corpo deve reagir a essa limitação. Se estivermos, durante uma performance, a maior parte do tempo de perfil para o público, a máscara vai perder o seu poder. Se numa performance sem máscara, quaisquer substilezas corporais e, especialmente, faciais são notadas pelo público, numa performance com máscara tal não é possível. A máscara vive do seu contacto com o público através do seu olhar - em inglês *the gaze of the mask*. De forma a entender do que se trata é essencial compreender que a máscara tem "only one eye - which you need to imagine as situated at the end of the nose" (Rudlin, 1994, pág. 40). Este *olhar da máscara* está mais ligado ao facto de ser visto pelo público do que propriamente ver. É a secção de ângulo na qual o público consegue estar mais próximo da expressão da máscara, onde a máscara tem maior leitura.

Michael Chase desenvolveu um exercício para que o actor conseguisse saber e entender o *olhar da máscara*. Nesse exercício, o actor tenta perceber a sua máscara através de outro actor que não está a utilizar máscara. Ambos são observadores e instructores activos, sendo que o actor que não tem máscara faz movimentos concretos que o actor com máscara deve imitar (Cawson, 2012, pág. 127). Através desse exercício, o actor que utiliza máscara irá perceber que para realizar as mesmas acções apresentadas não pode recorrer aos mesmos movimentos do que o outro actor. Irá perceber, visto ter um actor a simular o público, que as suas acções são tanto mais perceptíveis quanto mais próximo estiver do *olhar da máscara*. Cawson diz-nos que "

The naturalistic tradition of ignoring the audience is unworkable in masked theatre. "  
(pág. 127)

Para além do *olhar da máscara*, existem características corporais específicas que surgem aquando da utilização da mesma, como por exemplo a movimentação do pescoço. O pescoço deve estar vivo de uma maneira que raramente aconteceria num mundo com 3 dimensões, onde os olhos mudam o seu foco com ligeiras alterações da cabeça (Rudlin, 1994, pág. 40). O pescoço é independente do resto do corpo e devemos manter o máximo possível o contacto visual com o público. Segue um exemplo de uma situação na qual isso se aplica:

For example, your master calls: your body must go but your attention remains fixed on the spoonful of pasta that Pulcinella is offering you; Colombina enters, in a loving mood you register this fact as your master calls again (not to go at once will mean a beating). The resolution of the master/Colombina choice is to go back and eat the pasta, but this action will not be comedic unless the mask has sustained the interest of its gaze during the physicalisation of the other two demands (pág. 127).

Para além disso, os ombros e as suas intenções fazem parte do tronco e não do pescoço ou da máscara.

Todas estas consequências da utilização da máscara apontam para uma só característica que é vantajosa para o músico caso este opte por se aproximar da personagem Arlequim, a de ter de realizar movimentos corporais que se afastam do quotidiano. Ao afastar-se de movimento do dia-a-dia será mais fácil manter uma corporalidade durante toda a performance, o que revela mais coesão corporal do ponto de vista do público.

Embora exista, numa fase inicial, uma série de dificuldades associadas à

utilização da máscara como o desconforto facial e o controlo da respiração, caso a máscara não seja perfurada na zona do nariz, com algum treino estas dificuldades são suprimidas e é possível tocar toda a obra com a máscara sem que isso prejudique o material musical. Desta forma, é uma mais valia para a performance se optarmos por nos aproximar da personagem Arlequim.

### 2.3.4. Descrição dos movimentos típicos

Para além dos adereços apresentados anteriormente, a máscara e o disfarce, existe ainda outra componente muito importante no que diz respeito à personagem Arlequim. Devido ao facto de cada personagem da *commedia dell' arte* ser uma personagem tipo, cada uma delas tem um conjunto de movimentos ou de posturas corporais que lhe são próprias. Este repertório de movimentos e posturas é um elemento importante que ajuda a tornar clara a parte psicológica de cada uma delas. A personagem é definida no seu todo pelo conjunto de todos estes elementos: máscara, adereços, postura corporal, tipo de discurso e timbre. No caso da obra *Der kleine Harlekin* não temos indicações de utilização de voz contudo, é importante conhecer o discurso da personagem uma vez que a parte musical pode ser encarada como o mesmo.

No que diz respeito ao movimento, o músico tem inúmeras possibilidades de executar as indicações dadas pelo compositor. O facto de existirem várias formas de executar essas indicações demonstra que o músico tem grande liberdade na sua movimentação. Desta forma, é importante apresentar o repertório de movimentos e de posturas corporais da personagem Arlequim apresentados no livro *Commedia dell' arte: An Actor's Handbook* de John Rudlin (1994). A aproximação do músico a este repertório de movimentos propostos para o estudo de um ator pode ser uma forma de melhor construir a personagem como um todo e, conseqüentemente, de conseguir uma melhor conexão entre a música e os movimentos propostos. Se a corporalidade estiver mais longe do quotidiano e mais próxima do que é conhecido como o Arlequim, mais facilmente teremos um Arlequim que toca clarinete e não um clarinetista que se movimenta em palco com algumas semelhanças com a personagem Arlequim.

Neste livro, o Arlequim apresenta-se com uma “lowered position, caused originally by carrying bags or sedan chairs, leads to lordosis (excessive lumbar curvature). Yet this increased gravitational pull is compensated by an irrepressible upward energy in the torso: Caliban and Ariel united in the same body” (Rudlin, 1994, pág. 77). Uma outra componente é a deslocação da personagem. A maioria das indicações que o compositor nos apresenta são indicações de movimento e, por isso, é importante analisar a forma como a personagem se costuma deslocar, de acordo com

este manual destinado ao treino de actores para a *commedia dell' arte*. Rudlin (1994, pág. 77) descreve o andar do Arlequim como “All the Zanni walks, but more balletic in execution”. Esta descrição é importante na medida em que, por um lado, o adjetivo “balletic” elimina em grande parte a possibilidade de optar por uma forma de andar mais comum e, por outro lado, dá-nos mais uma prova de que o Arlequim é ágil. Para além desta descrição, o autor ainda nos ilucida acerca de outra especificação relacionada com o andar:

In addition he has a three-time walk with little tiptoe steps. Begin with the left foot forward with the ball of the right coming to meet the heel of the left after which the left slides forward. The right foot then steps forward into the opposite starting position. There are thus four stages, although the walk is in three time. This is not waltz time, but even, i.e. one, two, three, not *one-two-three* (Rudlin, 1994, pág. 78).

Esta descrição é muito relevante no que diz respeito à obra em questão. Apenas existem duas indicações apresentadas pelo compositor relativamente à posição dos pés: pontas dos pés para as deslocações e calcanhar para os finais das frases musicais. Quanto à deslocação, é interessante que, ao invés de Stockhausen apenas indicar em que direcção o músico se deve deslocar, ele refere que deve deslocar-se em pontas de pés. A escolha deste pormenor é mais um indício de que o compositor queria uma aproximação à personagem da *commedia dell' arte*.

Adicionalmente, o autor salienta que “This walk shows alacrity, he also uses it to show off in front of Colombina” (pág. 78). Esta informação pode ser importante aquando da escolha da narrativa por parte do intérprete, na medida em que pode existir uma narrativa relacionada com a *Colombina*.

Um outro assunto abordado é a relação da personagem com os objetos que a rodeiam. Rudlin (1994, pág. 78) refere que “When Arlecchino spots someone or something, the mask moves first, he then hops round and into the gesture of greeting or whatever”, o que é bastante importante se decidirmos utilizar objetos na performance.

Este pormenor ajuda a manter uma ação cômica, como foi referenciado anteriormente. Rudlin (1994, pág. 78) também nos apresenta o grande paradoxo do Arlequim, uma vez que ele é “quick physically and slow mentally”.

Por fim, o autor compara a personagem a animais de forma a criar imagens na cabeça do leitor, para estas possam ajudar a aproximação do carácter e da corporalidade da mesma. O Arlequim é comparado aos seguintes animais: ao gato e ao macaco, sendo que por vezes também à raposa.

De um modo geral, este resumo de informação sobre a personagem Arlequim serve para criar uma base sobre a qual a parte musical pode ficar mais clara para o público. De modo algum é suficiente parecer-se com um Arlequim para que a performance seja interessante ou coesa, é apenas umas das partes se a escolha interpretativa obter pela aproximação à personagem.



### 3. Narrativa

Para além da consciência e do domínio corporal necessário para incorporar a personagem Arlequim, existe um outro elemento importante, no que diz respeito a este tipo de obras. Esse elemento é a narrativa. Nas gravações visualizadas<sup>6</sup> denota-se uma maior facilidade na compreensão de uma ação em determinadas partes, ao contrário de outras. Em certos momentos é fácil reconhecer que temos um Arlequim que está a agir segundo uma ação, enquanto que em outros momentos não é tão fácil entender o motivo da sua deslocação em palco. Este facto pode estar relacionado com o tipo de indicações que o compositor nos apresenta, uma vez que, embora algumas apresentem uma ação concreta, a maioria não o faz. Esta alternância entre momentos nos quais se identifica uma ação clara e momentos onde é mais difícil essa compreensão quebra um pouco o fio condutor presente numa narrativa, o que pode fazer com que o público não consiga acompanhar a mesma. Marczak (2009) apresenta esta questão na sua tese da seguinte forma:

Stockhausen obviously intended his piece to be clear, not mysterious, and wanted the audience to be able to follow the narrative. Thus, where the musical train of thought gets obscured, the composer uses gesture to clarify the scenario and, as a result, sound and gesture have complementary sense-making functions and either one or the other take the predominant role at various stages of the performance. (pág. 73)

A autora diz-nos que é preciso que a audiência consiga seguir a narrativa e que para tal devemos conjugar muito bem a parte musical com a parte teatral. Segundo Marczak, ao longo da obra *Harlekin*, o objeto de estudo da sua tese de doutoramento,

---

<sup>6</sup> A lista das gravações visualizadas encontra-se na página 50.

existem diversas secções, nas quais a música e a componente teatral têm uma predominância diferente uma em relação à outra. No seu trabalho é possível encontrar essas secções, assim como uma análise das mesmas relativamente às escolhas que devemos fazer, de forma a manter uma linha contínua ao longo da obra. Para além disso, tal como neste trabalho, Katarzyna Marczak (2009) levanta a questão relativamente à conexão entre os vários movimentos e apresenta um caso concreto de uma gravação na qual identificou essa mesma ausência de conexão: " When watching Gonzalez's performance, I had the impression of a set of loosely connected gestures, realized carefully but lacking a sense of continuity in theatrical meaning (especially in 'The Playful Constructor')" (pág. 79). Abad (2015) reforça esta ideia mostrando que

el uso de la mímica y expresividad facial para transmitir verdaderamente aquello que el intérprete está tocando, de modo que se produce una fusión indispensable entre música y expresión que ha de conseguir transmitir al público aquello que el personaje de Arlequín quiere contar. Es realmente una historia que se cuenta sin palabras y que el oyente escucha, ve, entiende y siente (pág. 134).

Esta é a grande particularidade da obra *Harlekin* e, conseqüentemente, da obra *Der kleine Harlekin*.

Embora as indicações dadas pelo compositor sejam rigorosas no que diz respeito à movimentação em palco e, até mesmo, relativamente a alguns aspetos corporais, elas permitem bastante liberdade. Porque razão a personagem se desloca para a esquerda, depois para a direita e regressa por fim ao centro com passos grandes e pomposos? O compositor poderia ter deixado a movimentação em palco completamente livre, deixando ao intérprete o papel de definir a movimentação da personagem de acordo com determinadas ações. Ao invés disso, o compositor apresenta-nos informações detalhadas sobre a movimentação de palco mas deixa em aberto a justificação das mesmas. Se o compositor apenas nos dissesse que se tratava de uma obra de teatro

musical, que existia um Arlequim que tinha acabado de ganhar o controlo do seu instrumento e que este entrava a “dançar, pelo lado direito do palco, a rodopiar rapidamente em círculos para a sua direita”, o intérprete iria criar na sua imaginação uma narrativa ou história a partir da qual decidia as movimentações em palco para os restantes 9 minutos de performance? Seria estranho se não o fizesse, uma vez que a personagem já tinha entrado, assumindo assim o carácter teatral da obra. Por que razão não iria criar essa mesma narrativa aquando da limitação das variáveis feita pelo compositor ao introduzir informação relativa às movimentações em palco? Esta questão está diretamente ligada ao tipo de indicações que o compositor nos apresenta. Existem inúmeras formas de realizar a mesma indicação. Marczak (2009) levanta também esta questão na sua tese: "These allow and indeed lead inevitably to nuances of execution that become especially significant where theatricality predominates and where the goal is to communicate a specific facet of Harlekin's mercurial temperament". (pág. 86)

There are dozens of ways of interpreting the simple instruction: “walk three steps ahead to the right”—one can stomp or walk delicately, lift the feet high or very little, place the feet in parallel or cross one over the other, and so forth. And many other variations are then possible, with respect to deploying the rest of body, to speed of movement, and to facial expression. (pág. 88)

Com este tipo de indicações somente sabemos para onde nos devemos dirigir ou, em alguns casos, como movimentar pequenas partes do corpo, como por exemplo com a indicação “make upward and downward movements with the head as well” (Stockhausen, 1975, pág. II). Neste caso concreto temos, de facto, uma indicação corporal, mas tal indicação não é suficiente para definir o carácter da ação, nem para criar uma performance contínua.

Isto leva-nos a levantar a seguinte questão: de que forma podemos abordar a obra para que consigamos obter uma performance coesa, que contenha uma linha

contínua de movimentos, relacionados entre si, ao invés de uma mera sequência de movimentos?

Tratando-se de uma obra com componentes teatrais, é essencial conhecer e aplicar algumas características do mesmo na forma como abordamos a mesma. Para além de existir uma abordagem musical, é essencial existir uma abordagem teatral. Embora existam indicações dadas pelo compositor, que são objetivas, existem imensas possibilidades para a execução das mesmas. Entre cada uma dessas indicações existe uma liberdade enorme, com a qual o intérprete consegue ligar os vários elementos de forma coesa e contínua. Pode identificar-se essa liberdade como narrativa, caso a escolha interpretativa opte pela proximidade com a *commedia dell' arte*. Nada nos diz na obra que temos de ter uma narrativa perceptível, contudo se inicialmente adotamos uma postura teatral, assumindo uma personagem, e utilizamos um fato de arlequim não é muito coerente ter alguns momentos teatrais e outros quotidianos ou comumente associados a uma performance puramente musical. Não faz muito sentido que o público receba uma alternância entre um músico que toca e executa ritmos com os pés e um Arlequim que fica assumido corporalmente e desempenha ações típicas dessa mesma personagem. Nesse sentido, se optarmos pela aproximação ao género da *commedia dell' arte* poderá ser útil recorrer à narrativa como fio condutor entre as várias ações.

Aristóteles, na sua obra *Poética*, apresenta-nos a organização da tragédia enquanto momento teatral. Diz-nos que "alguns dizem que as suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em ação", dando-nos a informação importante de que o teatro tem por base uma ação (Aristóteles, nd/2008, pág. 41). Para além disso, define-nos mais concretamente como se constrói essa ação, indicando-nos que esta contém um início, um meio e um fim: "Já estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma ação completa que forma um todo e tem uma certa extensão... Ser um todo é ter princípio, meio e fim" (Aristóteles, nd/2008, pág. 51).

À semelhança do que acontece nas obras a que se refere Aristóteles, também na *commedia dell' arte* existe a componente da ação. Tratavam-se de espetáculos ao ar livre onde existiam enredos de base sobre os quais os atores improvisavam. Tendo em conta

que a obra *Der kleine Harlekin* se assemelha à *commedia dell' arte* como foi referido anteriormente, é de extrema importância que exista uma abordagem a partir deste ponto de vista.

Se o compositor nos indica que o Arlequim volta a ganhar o controlo do seu instrumento no início da obra então podemos ter claramente um Arlequim em palco que toca clarinete e não um clarinetista que faz movimentos de Arlequim. Para que isso possa acontecer é necessário que se assuma a posição do Arlequim e este, enquanto personagem da *commedia dell' arte*, é movido pela narrativa, pela história, pela ação. É de acordo com esta perspectiva que se considera essencial que o público consiga acompanhar uma narrativa e não uma mera movimentação sem sentido teatral. Com indicações como "run to the right" (Stockhausen, 1975, pág. III), temos um leque imenso de possibilidades. O Arlequim está a correr para a direita porque viu a *Colombina*? Porque está durante algum tempo a fazer uma dança para alguém? Porque se está a afastar de algo?

Numa obra puramente musical este tipo de questões não se aplicam, uma vez que a música vive por si só. Contudo, se acrescentarmos movimentos, mais especificamente os movimentos de uma personagem da *commedia dell' arte*, então temos de aplicar este tipo de questões, caso contrário não é clara a razão pela qual se adiciona esses mesmos movimentos. É de realçar que a narrativa é fundamental se a escolha interpretativa passar pela aproximação à *commedia dell' arte*.

Desta forma, ausência do elemento narrativa pode dificultar a perceção da obra enquanto performance coesa por parte do público. De forma a tentar perceber os momentos em que é perceptível uma narrativa e uma ação, foi feita uma análise de todos os agrupamentos de indicações apresentados pelo compositor<sup>7</sup>, para que se possa fazer um paralelismo. Embora Stockhausen seja muito preciso relativamente à movimentação em palco, uma peça teatral não é uma mera sequência de movimentos em palco. Existem mais elementos em questão, tais como: a ação. Assim as indicações foram

---

<sup>7</sup> Nas primeiras II, III, IV, V e VI da partitura *Der kleine Harlekin* existem 118 indicações, musicais e teatrais. Para a presente análise foram retiradas as indicações puramente musicais e as restantes foram aglomeradas em agrupamentos uma vez que, em muitos casos, várias indicações correspondiam a um mesmo momento musical. Esses agrupamentos estão especificados na página 49.

analisadas segundo seis parâmetros: ritmo, caráter, trajetória, movimento do clarinete, movimento corporal e ação corporal. Por ritmo entende-se a presença ou não de um ritmo executado pelos pés do músico definido pelo compositor na partitura. No que diz respeito ao caráter, presente-se identificar se a indicação contempla um caráter associado à movimentação ou à parte musical. Para além disso, considerou-se a trajetória como um elemento que clarifica se determinada indicação implica ou não uma deslocação obrigatória. Relativamente aos movimentos do músico, estes foram divididos em dois parâmetros: movimento do clarinete e movimento corporal. Por fim, o último parâmetro é a ação corporal. Existe uma diferença entre movimento corporal e ação corporal nesta análise. Considera-se movimento corporal quando a indicação apresenta um detalhe relativamente a uma parte do corpo como “open eyes suddenly” (Stockhausen, 1975, pág. V) e ação corporal quando a indicação engloba várias partes e se denota uma ação concreta a realizar, como por exemplo:

At each repetition, make the pause in the middle somewhat shorter and the action somewhat faster; the “slaping” movement becomes smaller, more secondary, and to replace it, the left lower-leg begins to lightly snap up to the back at the knee in order to make it possible to reach the high C (Stockhausen, 1975, pág. II).

Neste caso não existe só um detalhe corporal mas sim uma ação. É perceptível que o Arlequim pretende, através da corporalidade descrita pelo compositor, atingir a nota mais aguda, o dó agudo, o que é uma ação teatral concreta.

Como resultado da análise com estes parâmetros apresenta-se a seguinte tabela que inclui os 22 tipos de agrupamentos de indicações encontrados.

Nº	Ritmo	Carácter	Trajectoria	Movimento do clarinete	Movimento corporal	Ação corporal
1		X	X		X	
2	X	X		X	X	
3	X	X		X	X	X
4	X		X		X	
5	X	X	X			
6	X					
7	X				X	
8			X		X	
9	X				X	X
10					X	
11	X					
12	X				X	
13	X	X			X	
14		X		X	X	X
15		X				X
16		X			X	
17						X
18	X		X			
19		X				
20					X	X
21	X	X	X	X	X	
22			X	X	X	

Através desta tabela é possível verificar que Stockhausen nos apresenta várias indicações que diferem entre si no que diz respeito aos elementos que contêm. Foi possível verificar que dos 36 agrupamentos de indicações existentes, apenas 22 contêm o elemento ação.<sup>8</sup> Desses 22 apresentam-se 4 como elemento comparativo. O primeiro agrupamento abordado é o agrupamento nº3. Depois do Arlequim entrar em palco e de tocar os primeiros 4 compassos entramos neste agrupamento. No que diz respeito aos elementos este tem indicações relativas:

<sup>8</sup> A lista dos agrupamentos de indicações encontra-se em anexo na página 48.

- ao movimento do clarinete;
- ao movimento corporal;
- ao caráter;
- ao ritmo. Considera-se que tem ritmo porque de facto temos figuras na linha rítmica dos pés mas não é o mesmo tipo de ritmo que outros agrupamentos têm, onde existe mesmo uma linha rítmica.
- E à ação.

Neste agrupamento é claro qual a ação que a personagem Arlequim está a representar e é-nos possível perceber isso através da própria indicação: “(...) in order to make it possible to reach the high C” (Stockhausen, 1975, pág. II). O Arlequim repete todas aquelas vezes a mesma passagem porque pretende alcançar o dó agudo. Para além disso, apesar deste agrupamento não apresentar indicações de trajetória obrigatória, a personagem está parada, o que faz com que este elemento também não seja decisivo para a análise da liberdade presente na indicação. Nas seis gravações visualizadas é possível compreender esta ação.<sup>9</sup> Embora haja liberdade na forma como corporalmente cada um opta por realizar a ação, a sequência de movimentos faz sentido e tem uma justificação perceptível pelo público. O facto do compositor dar algumas indicações relativamente à corporalidade, sem que aborem todo o corpo, o que permitiria menor liberdade, e, acima de tudo, uma ação concreta que corresponde a toda a secção das repetições do arpejo faz com que seja perceptível por parte do público qual a ação que o Arlequim está a fazer. Se tivéssemos todo o material musical mas não houvesse qualquer indicação relativa à ação teatral, faria sentido o músico simplesmente repetir o arpejo estagnado numa posição? Não faria muito sentido teatralmente. Esta ação que Stockhausen apresenta é apenas uma possibilidade que se relaciona com a parte musical mas, se não existisse nenhuma indicação, teria de existir outra ação que justificasse a repetição do arpejo durante tanto tempo.

---

<sup>9</sup> A lista das gravações visualizadas encontra-se na página 50.



Existe outro exemplo no qual temos uma ação definida. Este exemplo corresponde aos agrupamentos 19, 20, 21 e 22. Embora esta secção tenha vários tipos de indicações, considera-se uma única secção porque existe uma indicação comum a todas as outras. Essa indicação é a seguinte: “Perform each of the following 10 lines like a rhetorical sentence of a speaker. In each pause, step quickly in the direction of a different person, and play the subsequent line for him. Vary the lengths of the pauses” (Stockhausen, 1975, pág. V).

Neste agrupamento o compositor determina que a personagem ou o clarinetista está a falar diretamente para o público, com frases que contêm um carácter diferente entre si. Durante esta secção temos 3 tipos de indicações:

1. “fiery” que corresponde ao n.º15 na tabela anteriormente apresentada com os tipos de indicações. Nesta indicação temos apenas carácter e ação;
2. Indicação n.º17 que só contém a ação;
3. “Very slow turn around once in a circle to the left ( as seen by the public) with small tripping steps, eyes closed, holding head and clarinet up as high as possible“, que corresponde ao n.º14 da tabela, contendo assim: carácter, movimentos do clarinete, movimento do corpo e ação;
4. “turn further/again facing fowards/open eyes suddenly” que corresponde ao n.º20 da tabela, contendo assim: ação e movimento corporal;

Este é outro caso onde é bastante perceptível por parte do público que existe uma ação concreta por detrás dos movimentos. Durante toda a secção existe uma ação concreta dada pelo compositor. Embora não exista, durante a maior parte da secção, indicações corporais ou de carácter dadas pelo compositor, nada impede os vários intérpretes de criarem a sua própria corporalidade e de escolherem o carácter para cada uma das frases musicais. Nas seis gravações há resultados bastante distintos. Por exemplo, Emilie Dusse opta por sair de palco e ir tocar mesmo para perto do público; Diego Vasquez também sai do palco e comunica diretamente com o público; Antonia

Lorenz opta por ficar em palco, toca cada passagem numa posição relativamente estática sem grande definição corporal no que diz respeito ao carácter do mesmo, mas realiza movimentos corporais durante as pausas que se encontram entre cada frase, interligando todas as frases e conferindo um carácter de discurso.

Estes resultados bastantes distintos resultam da liberdade que as indicações contêm. Nesta secção as indicações têm o elemento fulcral, a ação, e, por isso, toda a liberdade associada é uma mais-valia para as escolhas interpretativas. Tendo a ação, cada clarinetista apenas optou por escolher a forma como iria executá-la, mas já tinha uma diretriz como suporte. É também interessante reparar que, no caso de Emilie Duss e de Diego Vasquez, estes se deslocam por todo o espaço conferindo um carácter ao seu corpo e, conseqüentemente, aos seus passos. Denota-se uma maior caracterização neste aspeto nesta secção do que noutras secções onde o ritmo e a trajetória estão definidos.

Para além deste exemplo temos, noutras secções, agrupamentos de indicações com características diferentes, como é o caso dos agrupamentos n.º4 e n.º6. No caso do agrupamento 4 temos as seguintes componentes presentes:

- ritmo, ou seja, temos uma linha rítmica definida para a deslocação da personagem;
- trajetória, uma vez que o compositor nos diz para que lado nos devemos movimentar enquanto executamos esse ritmo;
- movimento corporal.

E no caso do agrupamento n.º6 temos apenas o ritmo definido. O agrupamento n.º4 prossegue a secção anteriormente referida onde a personagem tenta atingir o dó agudo. Chegado este momento temos as seguintes indicações: “run to the left along the front edge of the stage (to the right as seen by the public)” ( Stockhausen, 1975, pág. III) e “ many directional changes” (pág. II). Neste caso concreto do agrupamento n.º4, à exceção de Diego Vasquez e de Matthias Mueller, que não seguem precisamente as indicações de trajetória, todos os outros 4 intérpretes seguem essas mesmas indicações.

Contudo, ao contrário do que acontece no caso anteriormente apresentado, já não é notório qual a ação que o Arlequim está a fazer. Depois de tentar ganhar o controlo do instrumento, porque razão se desloca para a direita, da perspetiva do público, e depois para a esquerda? Não é evidente esta razão.

Estes dados levantam a seguinte perspetiva: nos momentos em que o compositor apresenta poucas indicações mas dá ao intérprete uma ação concreta, este cria uma trajetória e uma corporalidade que acentua o carácter que escolhe para essa determinada ação; quando o compositor dá praticamente todas as componentes mas não apresenta uma ação o intérprete não explora tanto o porquê da sua trajetória e, consequentemente, a sua corporalidade na mesma. O caso dos agrupamentos 19, 20, 21 e 22 é retrato disso. À exceção da gravação de Matthias Mueller que opta por uma posição mais fixa, os restantes 5 clarinetistas exploram todo o palco, contacto próximo e direto com o público e constroem uma corporalidade que justifica e acompanha as escolhas do carácter das frases musicais. Quando não existe um ritmo e uma trajetória definidos o intérprete sente-se à vontade para criar o seu percurso, o que vai criar um ritmo nos pés como consequência. Quando o compositor apresenta um ritmo e uma trajetória, estes dois parâmetros não são tão facilmente incorporados com o discurso musical e não é tão fácil entender o porquê por detrás da movimentação.

Esta constatação vem ao encontro da importância dada à narrativa anteriormente. Quando há uma ação associada é mais simples conectar a parte corporal com a parte, o que torna a performance a justificação da movimentação algo menos abstrato. Dado o carácter da *commedia dell' arte* e do Arlequim, uma movimentação abstrata não é uma mais-valia para a compreensão da narrativa.

## Conclusão

Após a visualização de 6 gravações da obra *Der kleine Harlekin*, sentiu-se a falta de um elemento condutor que interligasse todos as indicações apresentadas pelo compositor nas instruções da obra. Em alguns momentos foi possível ver movimentos corporais teatrais, relacionados com a personagem, enquanto que em outros momentos foi possível observar movimentos quotidianos, o que causa uma sensação de falta de coesão. Como resultado dessa constatação surgiram as seguintes questões:

- Deve haver uma aproximação do músico à personagem Arlequim e, conseqüentemente, às técnicas do ator intrínsecas à mesma? Se sim, é possível o uso da máscara na performance, elemento fulcral da *commedia dell' arte*?
- De que perspectiva o músico deve abordar a obra de forma a obter uma performance coesa e com os seus elementos espaciais interligados entre si?
- Qual a relação existente entre a liberdade das indicações dadas pelo compositor e as escolhas interpretativas dos clarinetistas das gravações mencionadas?

Assim, ao longo da pesquisa foi possível conectar a obra *Der kleine Harlekin* com a *commedia dell' arte* e com a personagem Arlequim. Dada esta aproximação revelou-se fundamental que existisse um trabalho corporal por parte do clarinetista para que este conseguisse compreender o repertório de movimentos típicos da personagem. Apresentou-se, assim, um resumo desse repertório de movimentos bem como exemplos do discurso da personagem da *commedia dell' arte*, com o intuito de tornar acessível o seu tipo de discurso para uma eventual escolha interpretativa. Para além desse trabalho corporal, focou-se também o aspecto da utilização da máscara na performance, uma vez que nenhum dos intérpretes das gravações visualizadas utilizou máscara na sua performance. Realçou-se a importância da máscara na performance, relacionando-a com o carácter da personagem e com o resultado final corporal do clarinetista, uma vez que é um elemento característico desta forma de teatro.

Por outro lado, também como resultado da aproximação da obra à *commedia dell' arte*, foi feita uma descrição e explicação das componentes da mesma, mais

pormenorizadamente da narrativa e da ação. Sendo a *commedia dell'arte* um gênero teatral que vive de ações concretas, considerou-se essencial a presença de uma narrativa como elemento que interliga todas as indicações dadas pelo compositor e que serve de base para os intérpretes aquando das suas escolhas corporais relacionadas com a parte musical. Foi possível verificar nas 6 gravações consultadas que, nos momentos em que o compositor dava uma ação concreta e deixava outros critérios como o ritmo e a trajetória em aberto, os intérpretes exploravam mais a sua corporalidade de forma a que esta acompanhasse o caráter musical escolhido. Por outro lado, nos momentos em que quase todos os parâmetros estavam definidos mas não existia nenhuma ação concreta associada, os intérpretes tinham tendência a executar minuciosamente as indicações apresentadas, acabando por não conferir nenhuma ação a estas. De forma a compreender melhor a quantidade de liberdade presente e os aspetos proporcionados pelo compositor em cada tipo de indicações foi feita uma análise de todas as indicações presentes na obra, que resultou numa tabela com os 22 tipos diferentes tendo como método de comparação os seguintes elementos: ritmo, caráter, trajetória, movimento do clarinete, movimento corporal e ação.

Desta forma, demonstrou-se a importância da narrativa na performance da obra, aquando de uma aproximação à *commedia dell'arte*, bem como a sua relação com a liberdade presentes nas diversas indicações que o compositor nos proporciona. A liberdade presente nas indicações dadas pelo compositor deixam bastante espaço ao intérprete para recriar a sua corporalidade e, conseqüentemente, para criar bases de trabalho diferentes. A escolha da aproximação com a *commedia dell'arte*, enquanto prática corporal e teatral, é uma dessas possibilidades.

Num futuro poderá ser interessante explorar de forma mais pormenorizada o trabalho de ator que o músico pode fazer, bem como os possíveis exercícios que o constituem.

## Bibliografia

- Abad, S. (2015). *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*. Tesis Doctoral, Universidade de Málaga, Espanha.
- Aristóteles. (nd/2008). *Poética* (Trad. Ana Maria Valente). Lisboa: Edição da Fundação Gulbenkian.
- Salzman, E. & Dési, T. (2008). *The new music theater*. Oxford University Press.
- Cawson, M. J. (2012). *The mask and the self: a historical exploration into the ways in which the phenomena of selfhood and the theatrical mask can illuminate each other*. Ph.D Thesis, University of London, London, United Kingdom.
- Giner, B. (1995). *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris: Durand.
- Gindt, A. (1992). *Sur les chemins d'Aperghis et Kagel: introduction à l'analyse du théâtre musical*. *L'analyse musicale*, 27, 60-64.
- Heath, K. L. (2005). *The Synthesis of Music and Dance: Performance Strategies for Selected Choreographic Music Works by Karlheinz Stockhausen*. Dissertação de Mestrado, Monash University, Australia.
- Marczak, K. (2009). *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's HARLEKIN for clarinet*. Ph.D. Thesis, The University of British Columbia, Canada.
- Rebstock, D. & Roesner, D. (2012). *Composed Theatre Aesthetics, Practices, Processes*. USA: Intellect.
- Renard, C. (1982). *Le geste musical*. Paris: Van de Velde.
- Rothstein, E. J. (2003). *Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire*. Disponível em:  
[http://www.opasquet.fr/dl/texts/Rothstein\\_Le\\_theatre\\_Musical\\_D\\_Aperghis\\_Un\\_Sommaire\\_Provisoire\\_2004.pdf](http://www.opasquet.fr/dl/texts/Rothstein_Le_theatre_Musical_D_Aperghis_Un_Sommaire_Provisoire_2004.pdf)
- Rudlin, J. (1994). *Commedia dell' Arte: an actor's handbook*. Oxon: Routledge.
- Santos, A. M. (2015). *A relação entre o movimento corporal e os fatores sonoros e rítmicos na obra In Freundschaft de Karlheinz Stockhausen*. (Artigo não publicado), Universidade de Évora, Portugal.

- Serrão, M. J. (2006). *Constança Capdville: entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri.
- Stockhausen, K. (1975). *Der kleine Harlekin*, Kürten, Stockhausen Verlag.
- Stockhausen, K. (1975). *Harlekin*, Kürten, Stockhausen Verlag.
- Stockhausen, K. (1991). *Der kleine Harlekin. Harlekin / Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD n° 25. Clarinete: Suzanne Stephens.
- Toop, R. (2001). "Karlheinz Stockhausen" in Sadie, S. (Ed.). (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 24, pág. 399-414). London: Macmillan.
- Zavros, D. (2008). *Music-theatre as music: A practical exploration of composing theatrical material based on a musiccentric conceptualisation of myth*. Ph.D. Thesis, The University of Leeds, United Kingdom.

## **Agrupamentos de indicações**

De todas as indicações apresentadas pelo compositor nas instruções da partitura foram excluídas as indicações puramente musicais. Os 36 agrupamentos foram feitos de acordo com as frases musicais e são os seguintes:

1. “ Harlequin dances, entering from the right, turning in fast, circular movements to his right, until he reaches the front of the stage; there he lands, facing the public, playing the following beginning” (pág II)
2. Desde “move clarinet up and down parallel with the intervals being played” até “ stand stiffly, bottom pushed far to the back”
3. Desde “left” até stand normally again” (pág. III)
4. Desde “run to the left along the front edge of the stage (...)” até “run to the right”
5. “back to the middle” e “ large stilted steps; jump about on the tip-toes only”
6. “many directional changes”
7. Desde “stamp 1 leg down (...)” até “ stamp the other leg down”
8. “ dance in circular movements to the left side of the stage”
9. Desde “ left profile to the public (...)” até “ thrust rear end far out to the back”
10. Espaço musical que se encontra entre as indicações nº 9 e nº 11. Não apresenta indicações.
11. Desde “ with free, dance-like steps, (...)” até “ hop on the left leg” (pág. IV)
12. “ Remain motionless for a short time (...)”
13. Espaço musical que se encontra entre as indicações nº 12 e nº 13. Não apresenta indicações.
14. “suddenly turn to face the public and stand stiffly” e “ suddenly with back to the public again”
15. Desde “ stamp 1 foot down (...)” até “whip once upwards with the foot which is raised”
16. Desde “playfully sway back and forth” até “ legs very high and arched”
17. Desde “3 large steps towards the back wall of the stage” até “turn completely to the front”
18. “Move the clarinet in large, calm loop upwards, (...)”



19. “fiery”. 1ª intervenção das 10.
20. Espaço sem indicações. Corresponde às frases 2,3 e 4 da página 4 da partitura das 10 apresentadas por Stockhausen como “10 lines like a rhetorical sentence of a speaker” (pág. IV)
21. “Very slowly turn around once in a circle (...)” (pág. V)
22. Desde “ turn further” até “ open eyes suddenly”
23. “in groups of steps to the right side of the stage ( as seen from the public)”
24. “very empathic movement wich each tone”
25. “on tip-toes, shoulders held very high (...)”
26. Desde “ move clarinet upwards” até “ BROADER-empathic”
27. “turn in a circle with free steps” e “ leg lifted very high as an up-beat”
28. “proceed further in a spiral – ducking, hollow stomach-secretive”
29. With free steps, turn in circles, forming a spiral (...)”
30. “again ducking, secretively moving in the spiral figure” (pág. VI)
31. “shoulders and arm pulled up-stilted leaps from one foot to another”
32. “ the low pitches to the right, the high pitches to the left”
33. Desde “ in the centre of the spiral (facing the public)” até “stand stiffly”
34. Desde “ in the middle of the stage” até “ very smooth movement”
35. “Head turned completely to the right (...)”
36. “Clarinet shoots out high from behind the curtain (...)”

As indicações “Perform each of the following 10 lines (...)” e “ Clearly mark the ends and subsequent beginnings of the lines (...)” (Stockhausen, 1975, pág. IV) foram tidas em conta na caracterização das 10 frases musicais das páginas 4 e 5 da partitura, uma vez que a informação tem influencia em todas elas.

## Lista das gravações

1. Lorenz, Antonia (24/06/2012) Der kleine Harlekin – Antonia Lorenz, Klarinette. Disponível e acedido a 30/05/2016 em: <https://www.youtube.com/watch?v=e4kVQNBaktM>
2. Russi, Livio (17/12/2010) Der kleine Harlekin - Karlheinz Stockhausen - Livio Russi.m4v. Disponível e acedido a 30/05/2016 em: <https://www.youtube.com/watch?v=nNILZax6AdA>
3. Vasquez, Diego ( 20/04/2014) Karlheinz Stockhausen's Der Kleine Harlekin. Disponível e acedido a 30/05/2016 em: <https://www.youtube.com/watch?v=SbxSEKm8Azo>
4. Duss, Emilie ( 07/08/2013) Der kleine Harlekin – Stockhausen. Disponível e acedido a 30/05/2016 em: <https://www.youtube.com/watch?v=SI2mdRaivGQ>
5. Janning, Johanna (15/11/2014) Karlheinz Stockhausen: Der kleine Harlekin - Johanna Janning. Disponível e acedido a 30/05/2016 em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRiaDVVqPPI>
6. Mueller, Matthias (20/07/2014) Stockhausen Der kleine Harlekin, Matthias Mueller. Disponível e acedido a 30/05/2016 em: <https://www.youtube.com/watch?v=mPrFuFZD12g>