



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

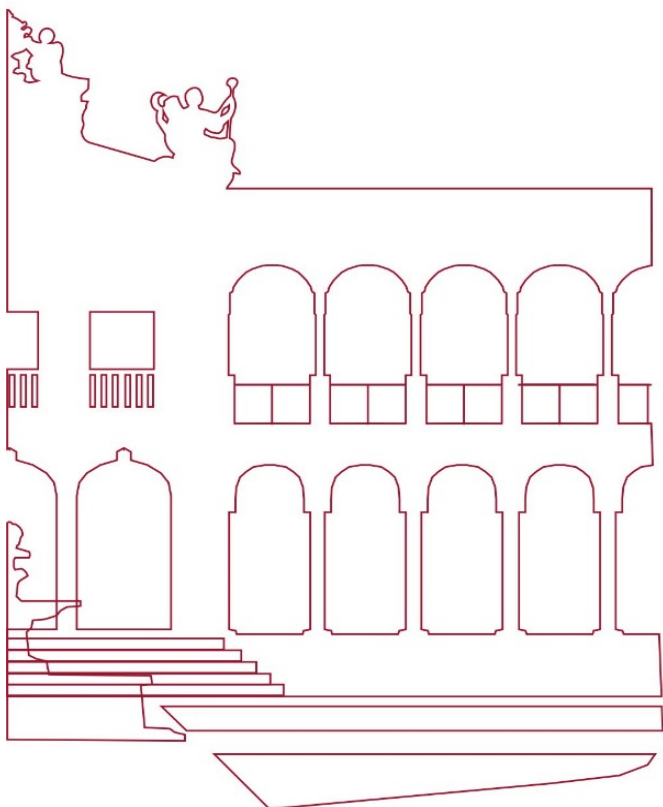
# **HARLEKIN DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN: UMA PROPOSTA INOVADORA DE TRANSVERSALIDADE NAS ARTES**

Ana Maria Mendes Carvalho dos Santos

Orientadores: Professor Doutor Benoît Gibson e Professor Doutor  
Etienne Lamaison

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau  
de Doutor em Música  
Especialidade: Interpretação

Évora, 2019



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO  
AVANÇADA

**HARLEKIN DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN:  
UMA PROPOSTA INOVADORA  
DE TRANSVERSALIDADE NAS ARTES**

*Ana Maria Mendes Carvalho dos Santos*

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para a obtenção do grau de Doutor em Música  
Especialidade: Interpretação

Orientadores: Professor Doutor Benoît Gibson  
Professor Doutor Etienne Lamaison

ÉVORA, 2019

PROVA DE DOUTORAMENTO EM MÚSICA  
ESPECIALIDADE: INTERPRETAÇÃO

10 DE ABRIL DE 2019  
14h30  
Auditório do Colégio Mateus d'Aranda

CONSTITUIÇÃO DO JÚRI:

Presidente:

Doutor Christopher Consitt Bochmann, Professor Catedrático da Universidade de Évora;

Vogais:

Doutor Christopher Consitt Bochmann, Professor Catedrático da Universidade de Évora;

Doutor Benoît Gibson, Professor Associado da Universidade de Évora;

Doutora Maria João Reis e Sousa de Matos, Professora Coordenadora com Agregação,  
aposentada, do Instituto Politécnico de Lisboa;

Doutor Nuno Fernandes Pinto, Professor Adjunto do Instituto Politécnico do Porto;

Doutor Paulo Jorge Fialho Gaspar, Professor Adjunto Convidado do Instituto Politécnico  
de Lisboa;

Doutor Etienne Lamaison, Professeur do Pôle d'Enseignement Supérieur de Rennes;

Para a Alice,  
Por ti. Para ti.

## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Benoît Gibson, por todo o seu apoio ao longo desta pesquisa.

Ao Etienne Lamaison, pelos vinte anos de ensinamentos, apoio, amizade e, também por ter, continuamente, acreditado nas minhas capacidades. A sua incansável ajuda e a sempre inspiradora discussão sobre o tema foram indispensáveis para a realização deste estudo.

Ao *Stockhausen-Stiftung für Musik*, na pessoa de Suzanne Stephens, por toda a disponibilidade, interesse e partilha.

Ao Marcelo González, Roberta Gotardi, Paula Pires e Etienne Lamaison, pela cedência dos vídeos das suas interpretações.

A toda a minha família que esteve sempre disponível.

Ao Carlos Tony Gomes, pela amizade, cumplicidade e participação especial no segundo recital.

A todos os meus alunos e ex-alunos da Universidade de Évora, pelo carinho e interesse.

Aos meus pais, José Carvalho dos Santos e Maria Adélia Santos, pela sua incansável ajuda, presença e preocupação. Porque me transmitiram bons valores e me ajudaram a crescer e a desenvolver as minhas capacidades. Porque lhes devo tudo. Por todo o amor.

Ao Rui Borges Maia, apesar das palavras não serem suficientes, fica um agradecimento por todo o seu amor, pela presença nos momentos maus e pelos sorrisos nos momentos bons, pela forte ajuda, pela força, pela disponibilidade, pela crítica sempre construtiva e pela fantástica participação nos dois primeiros recitais.

À Alice, porque ver-te crescer é a maior força e inspiração para querer ser todos os dias uma pessoa melhor.

## **Resumo**

Este estudo baseia-se na obra HARLEKIN de Karlheinz Stockhausen, assinalando o significado e a relevância de uma interpretação, na qual existe um cruzamento entre as artes de palco, nomeadamente, entre a Música, o Teatro e a Dança. Esta interligação é, na referida partitura, realizada em simultâneo e por um único intérprete, ganhando relevo quando se procede a um pensamento interpretativo que defende a inexistência de uma hierarquia artística, que possa ser consequente da formação base do intérprete. A análise conjunta das transformações do discurso musical e das didascálias deixadas pelo compositor, assim como a observação de seis interpretações vídeo permitiram aferir uma nova abordagem no trabalho do intérprete, sendo por isso, propostas metodologias para o desenvolvimento de novas competências interpretativas. Para além da referida revolução no papel do intérprete, são igualmente apresentadas as consequências sonoras resultantes desta escrita de Stockhausen, que converge a linha da melodia do clarinete, com indicações de cena e com ritmos de sapateado.

## **Palavras Chave**

Stockhausen; HARLEKIN; Convergência artística; Consequências interpretativas;

## **Abstract**

### **Harlequin by Karlheinz Stockhausen: a new proposal of interdisciplinary arts**

This research is based on Karlheinz Stockhausen HARLEKIN and focuses on the relevance of an interpretation in which a crossing among stage Arts, in particular, Music, Theater and Dance takes place. This connection, in the above-named score, is carried out, all at once, by a single artist, gaining more importance when there is an interpretative thought of a lack of any artistic hierarchy as a result of the musician's principal learning. The thesis corpus includes an analysis of the musical part together with the stage directions, as well as, the result of the observation of six video interpretations that allows to assess a new approach that the clarinetist could develop for this interpretation. Besides the before mentioned revolution regarding the performer's role, the sound consequences resulting from the three layers of Stockhausen compositions that converge the melody from the clarinet, the stage direction and the tap dancing rhythms are likewise showed.

## **Keywords**

Stockhausen; HARLEKIN; Artistic convergence; Interpretative consequences;

# Índice

Dedicatória

Agradecimentos

Resumo

Introdução 1

Capítulo 1 Enquadramento da obra HARLEKIN - Explicação e análise dos principais componentes da partitura 14

1.1 *Commedia della'Arte* 15

1.1.1 Arlequim 22

1.1.2 Referências à *Commedia dell'Arte* e motivações de Karlheinz Stockhausen para a composição de HARLEKIN 23

1.2 Apresentação e explicação da partitura 27

1.3 Análise da obra 31

1.3.1 Forma geral 31

1.3.2 A fórmula em HARLEKIN 33

1.3.3 O Mensageiro dos Sonhos 38

1.3.4 O Construtor Brincalhão 42

1.3.5 O Poeta Apaixonado 56

1.3.6 O Professor Pedante 58

1.3.7 O Bobo Malandro 68

1.3.8 O Dançarino Apaixonado 72

1.3.9 A Exaltação do espírito do Pião 80

Capítulo 2 Observação e comparação de seis interpretações. Reflexão sobre as distintas opções interpretativas 87

2.1 O Mensageiro dos Sonhos 90

2.2 O Construtor Brincalhão 93

2.3 O Poeta Apaixonado 97

2.4 O Professor Pedante 101

2.5 O Bobo Malandro 108

2.6 O Dançarino Apaixonado 113

2.6.1 Dança Marcial 116

2.6.2 Diálogo com o pé 119

2.6.3 A Dança do Arlequim 123

2.7 A Exaltação do Espírito do Pião 127



Capítulo 3 A revolução no papel do intérprete: novas abordagens e metodologias	135
3.1 Enquadramento artístico – desenvolvimento do Teatro e da Dança	136
3.2 Teatro Musical – A importância de Mauricio Kagel e Georges Aperghis As características de HARLEKIN convergentes com este género musical	144
3.3 A nova abordagem no papel do intérprete – proposta de metodologias para o desenvolvimento de competências de ator e de bailarino	150
3.3.1 Metodologias de trabalho de um ator	155
3.3.2 Metodologias do trabalho de um bailarino	162
Capítulo 4 Consequências da introdução de práticas transversais relativas ao Teatro e à Dança em HARLEKIN: A escrita inovadora de K. Stockhausen	166
4.1 Escrita inovadora de Stockhausen: exemplos específicos em HARLEKIN	166
4.1.1 A importância da espacialização sonora em HARLEKIN	176
4.2 Proposta para a interpretação de HARLEKIN	181
Conclusão	188
Bibliografia	196
Anexos	XIV

## Índice de Figuras

Figura 1	33
Figura 2	36
Figura 3	36
Figura 4	39
Figura 5	39
Figura 6	40
Figura 7	41
Figura 8	42
Figura 9	44
Figura 10	45
Figura 11	46
Figura 12	46
Figura 13	48
Figura 14	49
Figura 15	50
Figura 16	51
Figura 17	51
Figura 18	52
Figura 19	53
Figura 20	54
Figura 21	54
Figura 22	57
Figura 23	61
Figura 24	62
Figura 25	63
Figura 26	64
Figura 27	65
Figura 28	65
Figura 29	65
Figura 30	67
Figura 31	68
Figura 32	69
Figura 33	71
Figura 34	73
Figura 35	74
Figura 36	75
Figura 37	79
Figura 38	80

## Índice de Tabelas

Tabela 1	35
Tabela 2	78
Tabela 3	83
Tabela 4	88
Tabela 5	91
Tabela 6	96
Tabela 7	98
Tabela 8	105
Tabela 9	111
Tabela 10	115
Tabela 11	117
Tabela 12	120
Tabela 13	124
Tabela 14	128

## Índice de Abreviaturas

Tabela – Tab.

Figura – Fig.

Página – Pág.

## Introdução

Karlheinz Stockhausen foi um compositor alemão que viveu entre 1928 e 2007 e que se tornou uma personalidade marcante da História da Música na segunda metade do século XX. A diversidade do seu trabalho artístico permite observar um diferenciado catálogo de partituras, onde se denotam interesses distintos ao longo do seu desenvolvimento artístico. Apesar da sua importância em vários campos da composição, o presente trabalho vai centrar-se, apenas, nos pontos pertinentes para esta pesquisa e que são diretamente relacionáveis com a obra que serve de base para este estudo - HARLEKIN (1975). Deste modo, serão referidos a relevância da espacialização sonora, a composição sob a técnica da fórmula e o período da década de 70, no qual se observa o início do cruzamento artístico nas suas composições.

A espacialização do som, importante fator no trabalho de Stockhausen, foi vastamente explorada durante o seu trabalho no campo da música eletrónica. Porém, a pertinência deste campo para este estudo prende-se com o facto de se denotar uma transformação deste âmbito com a existência de obras onde os intérpretes são deslocados e posicionados de maneira específica em relação ao público, de forma a serem explorados os efeitos sonoros decorrentes dessa espacialização. A importância da espacialização para este compositor prendia-se com o facto de o mesmo querer proporcionar uma escuta distinta ao público, de forma a oferecer uma maior compreensão das estruturas da composição:

*A spherical space which is fitted all around with loudspeakers. In the middle of this spherical space a sound-permeable, transparent platform would be suspended for the listeners. They could hear music composed for such standardized spaces coming from above, from below and from all points of the compass (Stockhausen, 1959, 153).*

Ao longo da sua carreira, foi notória a procura de uma maior disposição de meios e em diferentes espaços que chegou a culminar com o pedido do compositor para a construção de salas de concerto diferentes que incluíssem plataformas e a possibilidade de movimentação, de forma a permitir que o público pudesse desfrutar do conceito de música no espaço, ouvindo resultados de convergências sonoras e acústicas. Tal como já foi referido anteriormente, a relevância deste interesse do compositor está relacionada com HARLEKIN, no sentido em que o desenvolvimento deste trabalho originou a composição de obras onde as colunas espalhadas pela sala de concertos foram substituídas por músicos ou grupos de

músicos, os quais, ao estarem fisicamente separados, conseguiam similarmente alcançar os objetivos já desenvolvidos com a música eletrónica. *Gruppen* (1955–57) é uma composição que testemunha esta procura do desenvolvimento sonoro através da espacialização dos músicos, tendo, como objetivo, uma audição diversificada e, conseqüentemente, uma maior compreensão das estruturas das composições. A disposição dos músicos em três orquestras que se posicionam em partes diferentes da sala de concertos, afigurava-se fundamental para que o público pudesse desfrutar de todas as transformações ocorrentes no discurso musical, ao estar sentado na linha de convergência sonora destes três grupos. Refira-se que outros compositores, ao longo da História da Música, separaram, também, grupos de músicos do seu lugar tradicional da orquestra. Todavia, Stockhausen modifica esta ideia, ao tentar recriar o efeito dos amplificadores, sentando o público no meio das orquestras, como é exemplo a obra anteriormente referida ou introduzindo a possibilidade de movimentação individual e coreográfica dos intérpretes como, nomeadamente em HARLEKIN.

Outro grande contributo de Stockhausen, presente igualmente, em HARLEKIN e do qual seria, mais tarde, considerado como grande impulsionador começou a ser desenvolvido a partir da composição *Mantra* (1970). Esta nova técnica foi chamada de fórmula e consiste numa forma de organização e disposição dos motivos, que permite ao compositor criar e desenvolver células, evitando o processo de composição aleatório possibilitando, assim, que todos os parâmetros a desenvolver sejam trabalhados e evidenciados de igual maneira. Outro dos objetivos prende-se com o facto de, como afirma Schaathun:

The splitting up and separate treatment of the various musical parameters - with the demand that these immanent structures be more audible. What makes these immanent structures more audible, is that this approach to composition also takes care of the “higher levels” in the musical hierarchy: in addition to forming the basis of the microstructures, the individual note, the various rhythmic figures. etc. it also takes into account the proportions of sections and, finally, the overall form of a composition (1984, 132).

Desta maneira, Stockhausen compunha, em primeiro lugar, uma melodia ou um padrão que se tornava a base e a estrutura da sua nova composição. Esta fórmula serve como ponto de partida para uma unidade e coesão no discurso musical do compositor, visto ser a partir dos motivos presentes na fórmula que o mesmo, utilizando técnicas variadas próprias do contraponto, nomeadamente, transposição, inversão, retrógrado, espelho, ornamentação,

variação ou dinâmicas distintas, constrói e produz toda a sua linha de pensamento. Stockhausen (1980) em *Art to Listen*<sup>1</sup> afirma:

*In Friendship* was composed with a formula, which I wrote first. You are probably familiar with the idea of the formula in mathematics or chemistry. Since the composition of *Mantra* in 1970 I use the idea of formula both in the sense of mathematical formula in which a world of relationships can be deduced, as well as in the sense of a “magical formula” with which it is possible to evoke marvelous events. What I call formula has a very definitive contour, a shape.

A ligação ao sentido matemático referido pelo compositor é traduzido num processo de transformações do discurso musical, o qual se baseia no seguimento de matrizes e cálculos das proporções rítmicas, das quais Stockhausen passa a dispor para criar e desenvolver criativamente a sua frase musical. Esta criação, por estar sempre sujeita ao recurso da matriz e das referidas proporções, recorre permanentemente, aos mesmos parâmetros, conferindo, desta forma, um contorno específico semelhante às composições. As referidas técnicas do contraponto, que são utilizadas desde compositores como J.S. Bach (1685-1750) ou J. Haydn (1732-1809) e, posteriormente, desenvolvidas por J. Brahms (1833-1897) e pelos compositores da Segunda Escola de Viena, tornam-se inovadoras através do processo de composição sob fórmula de Stockhausen, devido à possibilidade de multiplicação e expansão de uma célula, de várias melodias ou de diferentes parâmetros em simultâneo. A consequência desta técnica passa, igualmente, pela obtenção de uma variedade infinita de combinações e recursos distintos dos quais Stockhausen podia optar e que lhe permitiam um discurso musical individual e próprio:

He developed his own techniques for these compositions, developing a language that would allow him to operate within an expanded scale not only of pitch and duration, but also of dynamics, timbre, and movement in physical space - precise technique, so-called *Formel-Komposition* (Marczak, 2009, 42).

O processo de composição organizado de forma a que cada transformação de um motivo específico tenha uma relação própria com o seu correspondente original permite, também, segundo o compositor, uma facilidade de audição e reconhecimento das mesmas estruturas, dando origem a uma relação matemática e mecanismos que permitem uma relação e comparação das mesmas. Stockhausen era um compositor que defendia a Arte de Ouvir, onde todas as pessoas deviam ter uma educação musical elevada capaz de ouvir, distinguir e compreender todos os seus processos e técnicas da composição. A realidade dos

---

<sup>1</sup> Livro de 1980 onde o compositor fez uma análise à obra *In Freundshaft*, composição para clarinete solo que utiliza como base do processo de composição a utilização da fórmula.

factos é que estes mecanismos matemáticos presentes nas suas composições são de difícil identificação auditiva - mesmo para pessoas com estudos musicais avançados, sendo a ideia de identificar todas as transformações da fórmula ocorrentes, por exemplo, em HARLEKIN um fator de difícil concretização. A composição segundo a técnica da fórmula é vastamente utilizada no repertório do compositor, incluindo obras para clarinete solo, como *In Freundshaft* (1977), *Der kleine Harlekin* (1975) e a obra que é alvo deste estudo - HARLEKIN. As referidas obras apresentam vários pontos em comum como, por exemplo, a utilização do clarinete solo e a incorporação de gestos tanto corporais como do instrumento, que se apresentam relacionados à fórmula e que podem ser possíveis delineadores do contorno da linha musical, ajudando assim, a concretizar a ideia de Stockhausen de tornar mais fácil a compreensão das estruturas do discurso musical.

Em HARLEKIN, a técnica de composição segundo a fórmula garante a transformação do discurso musical que, aqui, se apresenta em paralelo com as indicações cénicas, aportando à interpretação consequências emocionais, sonoras e cénicas. Se em *In Freundshaft* a fórmula desenvolve-se, fundamentalmente, sob o processo de transposição dos motivos e sua alteração sequencial, existindo apenas, em toda a obra dois momentos cadenciais onde a mesma é desenvolvida até ao ponto onde deixa de ser possível o reconhecimento auditivo da estrutura original. Em *Der kleine Harlekin* e, sobretudo, em HARLEKIN, este processo é mais denso e complexo indo para além dos parâmetros de *In Freundshaft*. Na composição que é alvo deste estudo ocorre uma maior transformação da matéria observando-se, por exemplo: (1) a existência de passagens que derivam da adição progressiva de notas - sendo a sequência original da fórmula construída de forma progressiva; (2) o processo inverso ao acabado de referir com a desfragmentação da fórmula através da redução progressiva das notas da sequência; (3) a utilização da mesma expandida pelos diferentes registos do instrumento - potenciando uma abrangência de toda a tessitura do clarinete e uma diversidade da melodia relativa aos diferentes estados de espírito da personagem; (4) o aparecimento não sequencial das partes da fórmula; (5) a sua diluição para a criação de cenas puramente teatrais; (6) uma proporção rítmica que é sempre utilizada como elemento comum no desenvolvimento melódico; (7) a sua utilização rítmica na linha dos pés que permite coerência e fundamenta também a interligação dos processos.

A várias transformações acima elencadas estão, por sua vez, em HARLEKIN, associadas às indicações cénicas e coreográficas e originam uma ligação com a construção



emocional dos estados de espírito da personagem. No primeiro andamento, a descoberta enfeitada da fórmula transforma-se, seguidamente, numa construção rítmica, levando a mesma para o registo mais grave do instrumento. Torna-se, deste modo, possível alcançar, no terceiro andamento, a fórmula original e o momento mais introspetivo da obra. Seguidamente, a euforia regressa e a apresentação não sequencial das partes da fórmula, do quarto andamento, permitem que Arlequim se engane, precisando de voltar a construir a mesma. Ao ser bem-sucedido, dança no sexto andamento até a fórmula quase desaparecer, pois, com tanta exuberância esquece-se das notas da fórmula. Este desaparecimento melódico origina a forma cíclica de HARLEKIN com o regresso, no último andamento, da ideia inicial de construção da sequência melódica da fórmula de forma progressiva e através da adição consecutiva das notas.

Em HARLEKIN, a fórmula aparece na sua forma mais clara e simplificada, cerca de dez minutos depois da peça começar revestindo-se este fragmento de elevada relevância, do ponto de vista do compositor, devido ao facto de Stockhausen (1990) afirmar: *“From this point, the entire work was composed, to the beginning and to the end”*. Este fragmento afigura-se, então, como o fio condutor que traduz unidade e coesão a toda a obra. Este facto é claro para o compositor, para todos os intérpretes ou analistas que estudam a partitura, todavia, a questão que continua a ser pertinente é se é, igualmente, perceptível para um ouvinte comum. A difícil audição e compreensão da fórmula e seu conseqüente desenvolvimento são, no caso das obras para clarinete solo e, em específico, nas referenciadas anteriormente, ajudados pela introdução de movimentos que acompanham ou são tradutores do contorno melódico das mesmas. Em *In Freundshaft*, as claras indicações referentes aos gestos de tocar as notas agudas de um lado, as notas graves do lado oposto e os trilos ao centro, traduzem, a nível visual, as diferentes células componentes da fórmula desta obra, tornando-se, assim, a compreensão auditiva mais clara através do reforço do campo visual. Em HARLEKIN, tal como já referido, o processo é mais complexo, devido à extensão da obra e à complexidade dos motivos. Porém, o objetivo de uma melhor percepção da melodia e da forma da partitura, assim como dos caracteres da personagem foram da mesma maneira pretendidos. São dadas indicações ao nível da ligação do movimento com a música, como por exemplo, afirma Stockhausen na partitura (1978, XIII-XIV): *“particularly emphasize the irregularities as they occur in each repetition of the formula”* ou *“jerky movements in the rhythm of the melody”*. Desta forma, as constantes transformações da linha

da melodia podem ser mais visíveis devido ao facto de os gestos estarem, intrinsecamente, ligados tanto às suas transformações como ao seu carácter.

Esta linha de pensamento, onde são introduzidas indicações teatrais e coreográficas para a realização de movimentos do corpo/instrumento que têm como objetivo delinear e complementar o contorno da linha da melodia, foi iniciada em 1973/74, com uma composição que demarcaria uma mudança dentro das próprias composições de Stockhausen. *INORI*, do japonês “Adoração”, é uma obra para grande orquestra (89 músicos) e dois solistas que assumem, também, o papel de dançarinos e mimos. O compositor incorpora, assim, nesta partitura musical, uma série de gestos e indicações de cena, as didascálias, que remetem o intérprete para competências relativas ao Teatro, à Pantomima ou à Dança. Esta nova visão de Stockhausen foi utilizada em variadas obras posteriores, como por exemplo, *HARLEKIN* ou *LICHT*<sup>2</sup>. Uma das motivações do compositor para a introdução de gestos e de uma movimentação cénica nas suas partituras, para além da já referida espacialização sonora, prendia-se com a possibilidade de, como afirma Marczak, (2009, 27) “*free the musician from the immobile situation he had been forced into by tradition*”. Esta afirmação refere-se, sobretudo, à tradição orquestral e camarística, onde os músicos se apresentam sentados ou em pé, sem o recurso da construção de coreografias ou possibilidade de movimentação dos instrumentos paralela à melodia, como especificado, por exemplo, em *HARLEKIN*. *INORI* é, assim, o primeiro exemplo onde foram incluídas, tanto a composição através da fórmula, como a introdução de gestos do corpo, realizados por músicos-mimos/atores/bailarinos, relacionáveis e indissociáveis da linha da melodia e que abriu caminho para uma criação de semelhante visão, como *HARLEKIN*.

Outra das especificidades de Stockhausen é verificada através do contato que teve ao longo da sua carreira com diferentes personalidades do mundo da Música e que o influenciaram ou inspiraram a criar novas obras. Este trabalho conjunto aportou às suas motivações musicais conteúdos e visões diferentes, as quais ajudaram, de certa forma, o seu desenvolvimento e progressão artística. Ao observar-se o catálogo das composições de Stockhausen, denota-se uma forte presença de partituras, tanto orquestrais como de câmara, onde foi escrita uma parte de clarinete. Desta forma, realça-se que são constituintes 20 obras para clarinete, clarinete baixo ou *cor de basset* solo, 31 composições de música de câmara e

---

<sup>2</sup> Ciclo de sete óperas compostas entre 1977 e 2003, com o subtítulo “*The Seven Days of the Week*”. É baseada num contraponto de fórmulas, onde cada uma delas é associada a uma personagem. Esta obra tem a duração total de vinte e nove horas.

13 partituras onde o clarinete tem um papel de solista dentro de um ensemble, com orquestra ou coro.

Este grande desenvolvimento da escrita para clarinete deve-se, em grande parte, à relação com a clarinetista americana Suzanne Stephens. A parceria Stockhausen/Stephens que se iniciou em 1974, provada pela quantidade de obras escritas para clarinete solo, foi bastante frutífera e produtiva, quer para o desenvolvimento do repertório do clarinete, quer para um forte desenvolvimento da introdução de movimentos e cenas teatrais associados à música.

HARLEKIN foi dedicada a Suzanne Stephens, podendo observar-se na primeira folha da partitura desta composição a admiração de Stockhausen pela intérprete: *“Pleasure follows her unceasingly; she spreads joy and gladness everywhere. Laughter springs from beneath her very feet, and her ready satire offends no one, so merry are her quips”*. Esta citação é um fragmento de *The Italian Comedy* (1966) de Pierre Louis Duchartre (1894-1983), que demonstra o espírito positivo e semelhante a Arlequim, que Stockhausen encontrava na personalidade de Suzanne Stephens. Na primeira página da partitura são evidenciadas outras datas que apresentam, por sua vez, uma relação com a evolução histórica de Arlequim. 1975, ano da composição da obra, aparece destacado das restantes em forma de dedicatória à clarinetista ao ter por cima a expressão *HARLEKINA* e por baixo o nome da intérprete em diminutivo - Suzee Stephens. Neste mesmo ano o compositor perguntou a Stephens *“can you move? (...) while playing the clarinet”* (1990) ao que a clarinetista respondeu, em primeiro lugar, negativamente. No entanto, a vontade de experimentar, o talento teatral e a destreza física desta intérprete, assim como, todos os movimentos corporais e instrumentais que criou e demonstrou a Stockhausen, foram determinantes para a construção de várias obras, com conteúdo cénico, onde se inclui HARLEKIN. A também verificada necessidade de Stockhausen de inovação, de procura e de rotura com o conhecido até então foi, assim, traduzida numa obra, conseqüentemente, vasta, diversificada e influente que marcou a geração seguinte.

Esta tese tem como objetivo a interpretação de HARLEKIN de Karlheinz Stockhausen. Na obra em questão, é utilizada uma personagem teatral da tradição italiana da *Commedia dell’Arte*, sendo a mesma, igualmente, composta por uma linha de contraponto rítmico, que completa a linha da melodia e que desta maneira introduz, também,

competências referentes à dança. O interesse deste estudo prende-se na observação das principais transformações ocorrentes na interpretação, devido ao facto de ser uma partitura à qual foram anexadas uma série de 107 indicações ou didascálias, as quais, como já referido, acompanham as transformações da melodia e da personagem de forma a orientar o intérprete em como atuar e dramatizar as emoções da mesma.

A primeira abordagem à partitura traduz (1) a necessidade de se entender quais as transformações artísticas e sonoras decorrentes da interpretação de uma partitura, onde é observado um cruzamento artístico que, neste caso em específico, se remete para uma interligação entre a Música, o Teatro e a Dança; (2) a transformação consequente do papel do intérprete, a quem caberá, neste contexto, o desenvolvimento de competências não constantes na sua formação original. Através do estudo e interpretação de HARLEKIN, esta tese pretende apurar os efeitos da introdução e convergência de competências relativas ao Teatro e à Dança - numa mesma partitura e, quando realizadas por um único intérprete. Sendo Arlequim uma personagem teatral caracterizada por ser portadora de diferentes estados de espírito, a compreensão dos mesmos afigura-se essencial. Desta forma, a interpretação das indicações deixadas por Stockhausen, a sua ligação à linha da melodia e a sua consequente leitura de público são fundamentais na tradução do carácter da personagem, fazendo, por isso, também, parte dos objetivos desta interpretação. As principais questões prendem-se com o facto de se querer apurar (1) Qual o resultado de se aliar um movimento corporal simultâneo ao ato de tocar o clarinete? (2) Quais as competências que um músico pode desenvolver para a dramatização de um gesto? (3) Quais as consequências ocorrentes na interpretação que são diretamente originadas pela escrita do compositor, agregando esta, indissociavelmente, componentes artísticas transversais?

Outro dos objetivos desta tese diz respeito a que este género de partituras se baseia na necessidade de o intérprete desenvolver competências que não fazem parte da aprendizagem inicial de um músico e originaram, como tal, uma transformação na abordagem e postura do intérprete. Refira-se que, ao ter de, no caso específico de HARLEKIN, se dramatizar gestos correspondentes a uma personagem e realizar passos de dança, inerentes ao seu estado de espírito, existe uma necessidade de o intérprete adaptar o seu trabalho e estudo de forma a poder responder a todas as indicações deixadas pelo compositor. Desta maneira é apresentada uma proposta de metodologias, tanto de ator, como de bailarino, que pretendem realçar os pontos principais a desenvolver no trabalho de HARLEKIN.

A pesquisa realizada encontrou trabalhos de autores que se dedicaram ao estudo da referida obra de Stockhausen ou da sua semelhante *Der kleine Harlekin* contribuindo, desta forma, para uma clarificação da personagem e um melhor entendimento do funcionamento das indicações deixadas pelo compositor. Kartarzyna Marczak, Marcelo González, Martinez Abad, Ana Botelho e Patrícia Silva são clarinetistas que escreveram sobre o tema, deixando um contributo válido sobre várias perspetivas de abordagem destas partituras.

Kartzarzyna Marczak (2009) dedicou-se ao estudo de HARLEKIN, sendo o seu principal objetivo ajudar um intérprete, que esteja interessado na sua interpretação, a entender a partitura, respondendo a questões relacionadas com o aspeto teatral da *performance*, de forma a concluir quais os melhores gestos teatrais a assumir em cada momento da obra, segundo a tradição da *Commedia dell'Arte*. A mesma autora defende que esses gestos são refletores da visão e filosofia de Stockhausen, por isso, devem ajudar à compreensão do conteúdo musical, assinalando como dificuldade o facto da partitura não ser acompanhada por um DVD explicativo onde possam ser visualizadas as intenções e forma de realização de cada indicação. Neste sentido, o seu foco principal foi o de deixar explicações para a realização de cada indicação de forma a ajudar o intérprete a dramatizar cada gesto. Para obter as suas conclusões a autora baseou-se na visualização e breve comparação das interpretações de Suzanne Stephens, de Marcelo González e na sua própria interpretação e experiência deixando registo de imagens dos gestos e indicando também possibilidades de escolha de movimentos.

Martinez Abad (2015) abordou o tema de forma similar, porém, baseado em *Der kleine Harlekin* e pretendeu demonstrar a importância do estudo da personagem e do conhecimento de toda a estrutura de conteúdo da *Commedia dell'Arte*, de forma a propor, na sua interpretação, a construção de uma narrativa lógica, clara e com inteligibilidade para o público, a qual pudesse também, auxiliar o intérprete na questão da memorização da partitura. Este autor realizou um intenso estudo e trabalho teatral da personagem Arlequim com o objetivo de apresentar a sua interpretação a diferentes tipos de público de diferentes faixas etárias, visando apurar, através de questionários, se a introdução da narrativa ajuda a um melhor entendimento do conteúdo da partitura e dos diferentes estados emocionais de Arlequim. De forma a realizar este trabalho interpretativo baseado na construção da personagem, Abad realizou uma pesquisa histórica sobre Arlequim e sobre atores que ficaram celebrizados pela sua interpretação, no sentido de apresentar uma proposta para uma melhoria da postura corporal do instrumentista. Apresentou o seu plano de trabalho diário

com indicações de exercícios físicos para aumentar a destreza muscular. Afirmou a necessidade de utilização da máscara, relatando experiências de participação em grupos de teatro onde desenvolveu a postura, gestos e tiques correspondentes à personagem. Na verificação dos questionários, concluiu que a sua interpretação, apesar de afastada da visão e da partitura de Stockhausen, se reveste de maior interesse para o público, por lhe aportar conteúdo individualizado e uma narrativa perceptível. Abad e Marczak, apesar de se focarem em obras diferentes, demonstraram a importância do estudo e conhecimento profundo da personagem, tanto a nível físico e de postura, como a nível emocional. Ambos se focaram amplamente em desenvolver, dentro do contexto musical, o máximo de características próprias do Arlequim, tendo para isso, realizado um estudo sobre a *Commedia dell'Arte* e trabalhado as indicações específicas da partitura com encenadores e/ou atores. O contributo de ambos é, pois, relevante ao explicitar a importância de Arlequim dentro do seu contexto real e a forma como pode ser adaptada por um clarinetista.

Por sua vez, Marcelo González (2010) escreveu um artigo sobre a sua experiência na interpretação de HARLEKIN e os resultados que atingiu depois de trabalhar, intensamente, a referida obra com Suzanne Stephens e com Karlheinz Stockhausen. O seu contributo revela a experiência da preparação da sua interpretação, a sua proposta para uma primeira abordagem à partitura, salientando os desafios de memorização e de capacidade física necessários para interpretar uma partitura de larga duração, que necessita de uma coreografia e da dramatização de uma personagem. González apresenta, também, uma análise da partitura, salientando a sua experiência pessoal na construção dos principais momentos teatrais da obra. Relata, simultaneamente, o trabalho que desenvolveu ao longo do curso em Kürten, com Suzanne Stephens e os comentários finais que Stockhausen lhe teceu durante o seu ensaio geral.

Heath (2005) focou-se, fundamentalmente, nos aspetos físicos e interpretativos de uma coreografia baseada nas obras de Stockhausen, *Der kleine Harlekin* e *In Freundschaft*. A autora teve como objetivo explicitar as necessidades de um músico, quando este tem de dançar enquanto toca. No seu estudo, afirma a importância do sincronismo entre a *performance* instrumental e o movimento do corpo, realçando que ambas devem ter a mesma importância no resultado final da interpretação, deixando por isso, estratégias de ensaio a adaptar na preparação das obras que foram alvo da sua pesquisa.

Botelho (2016), similarmente a Abad, baseou-se na obra *Der kleine Harlekin* e desenvolveu um estudo sobre a consciência corporal necessária para a interpretação da

personagem Arlequim. O trabalho desenvolvido dentro de um grupo de Teatro levou Botelho a refletir sobre os benefícios da utilização da máscara na sua interpretação. O resultado da sua pesquisa consistiu na criação de uma *performance*, onde, juntamente com a introdução de uma atriz em palco, desenvolveu uma narrativa com cenas nas quais Arlequim contracena com personagens como *Columbina* ou *Pantalone*, recriando desta forma, através da música de Stockhausen, uma trama semelhante às da tradição teatral da *Commedia dell'Arte*.

Silva (2015) focou-se na exigência técnica de que HARLEKIN necessita por ser uma partitura que é, segundo a autora, muito difícil, tecnicamente, devido ao facto de ter sido composta, na sua maioria, no registo agudo do clarinete e com recorrência a efeitos como o *glissando* ritmado, a respiração circular ou o *flutterzung*. A autora defende, assim, a necessidade de uma preparação específica por parte do intérprete no campo técnico do instrumento.

O presente estudo defende que, mais do que representar uma personagem, o intérprete consiga traduzir os seus diferentes estados de espírito através da ligação indissociável das três componentes da escrita de Stockhausen: (1) a melodia do clarinete; (2) as indicações cénicas; (3) a linha rítmica dos pés. A importância do carácter de Arlequim é relatada pelo compositor e assinalada como o ponto mais importante da personagem, sendo que a sua multiplicidade de caracteres e a sua rápida alternância, que o leva desde o estado mais melancólico à euforia extrema, o fator que mais influenciou este compositor na escolha específica desta personagem. Por conseguinte, HARLEKIN é composto por sete andamentos, correspondendo cada um deles, a um estado de espírito diferente da personagem. É assim pertinente o seu conhecimento e o desenvolvimento de um trabalho corporal que permita dar a entender cada um deles sem recurso à narrativa. A ligação intrínseca entre as transformações da fórmula, as indicações textuais (que remetem para a parte teatral da obra), e, também a linha de contraponto rítmico introduzida para ser realizada com os pés (que nos remete para a Dança) assumem relevância neste estudo. Esta pesquisa pretende criar uma interpretação onde as transformações visuais, cénicas e auditivas, resultantes da relação indissociável das três componentes da escrita de Stockhausen permitam a transmissão e conseqüente evolução e transformação de cada um dos estados de espírito da personagem.

Como metodologia, foi feito um estudo e enquadramento da obra. Como tal, o primeiro capítulo desta tese apresenta detalhes: (1) da personagem - com referências à

*Commedia dell'Arte* e à forma como Arlequim se posicionava dentro das tramas (2) do compositor - onde foram descritas as suas motivações, a sua visão para a interpretação de referida personagem e a forma como o discurso musical se transforma ao longo da partitura. HARLEKIN, como já foi referido, foi composta sob o processo da fórmula que, não só aporta coerência e unidade ao discurso musical pela recorrência sempre ao mesmo grupo de onze notas, como a sua metamorfose foi considerada crucial, visto ter sido verificado que todas as suas transformações estão relacionadas com estados de espírito e gestos distintos da personagem. A realização de uma análise conjunta do conteúdo total da partitura possibilitou o entendimento destas constantes alterações que, conseqüentemente, originaram uma melhor compreensão de todo o funcionamento da partitura. Este fator permitiu, assim, a observação da ligação das várias componentes artísticas e a forma indissociável como se vão desenvolvendo ao longo de toda a obra. O já referido objetivo de constatar as transformações do trabalho de um intérprete tornaram pertinente a observação da reação de diferentes músicos às indicações do compositor verificando de que forma as refletiriam na conceção da obra. Foi, por isso, realizada uma recolha de seis interpretações de HARLEKIN, de forma a poderem ser observadas as opções interpretativas de cada intérprete na realização de indicações coreográficas, simultâneas a se tocar clarinete e que convergem com competências de Teatro, Pantomima ou Dança. Depois de finalizada a procura<sup>3</sup>, não foi encontrada à data, nenhuma gravação completa desta obra, realçando-se que existiam, apenas, dois vídeos de alguns minutos referentes a pequenas cenas. Foi realizada, seguidamente, uma pesquisa<sup>4</sup> onde Suzanne Stephens indicou, gentilmente, os nomes dos intérpretes que apresentaram HARLEKIN ao longo dos anos nos cursos em Kürten na Alemanha. A impossibilidade de contato ou a desatualização dos meios de gravação originaram a recolha de três gravações - duas delas de Roberta Gotardi, pertencendo a restante a Marcelo González. Através de outros contatos, foi encontrada a gravação de Paula Pires e de Etienne Lamaison<sup>5</sup>, pertencendo o vídeo em falta à coleção de DVD de música de Stockhausen - interpretado por Suzanne Stephens.

Para este efeito, no segundo capítulo, foi realizada uma tradução para português e uma posterior reorganização por cena das indicações deixadas por Stockhausen, visto as mesmas aparecerem em alemão na partitura e a tradução ser apresentada em forma de uma lista, no início das explicações da mesma. São apresentadas 10 tabelas referentes a cada

---

<sup>3</sup> Na Internet.

<sup>4</sup> Junto de *Stockhausen Foundation for Music*.

<sup>5</sup> Roberta Gotardi - Itália; Marcelo González - Argentina; Paula Pires - Brasil; Etienne Lamaison - França.



andamento da partitura com o objetivo de demonstrar os resultados de forma clara e possibilitar uma consulta e comparação eficaz entre as interpretações. Desta forma é possível observar o resultado da realização de cada uma das didascálias com o objetivo de potenciar uma melhor compreensão do conteúdo cénico de toda a partitura e de averiguar possíveis diferenciações e opções interpretativas dentro de uma determinada indicação.

No capítulo seguinte, foi realizada uma reflexão sobre o Teatro Musical e um enquadramento artístico sobre a evolução das técnicas do Teatro e da Dança, os quais possibilitaram a atual convergência destas Artes, com as competências musicais. A opção interpretativa de libertação corporal das regras técnicas do Balé clássico, assim como, uma progressiva apresentação teatral sem o recurso à narrativa, possibilitam a aprendizagem de competências, de forma a que um intérprete, com um percurso puramente musical, consiga enquadrar-se e interpretar uma personagem ou realizar passos/movimentos de dança. Torna-se pois, pertinente neste estudo, assinalar as transformações no papel do intérprete, da mesma forma que são propostas metodologias úteis para a compreensão e desenvolvimento do trabalho de um ator ou de um bailarino e que são fundamentais para a interpretação de HARLEKIN.

No último capítulo, são apuradas as consequências sonoras que derivam da ligação indissociável das referidas três componentes da escrita de Stockhausen, ao serem realizadas, em simultâneo e por um único intérprete que se move. As transformações do som ou a adaptação rítmica, assim como a introdução de ruídos inerentes à realização de um movimento ou gesto instrumental são especificadas em detalhe, consoante o seu aparecimento em HARLEKIN. A espacialização sonora, tal como foi referido, teve um papel importante no trabalho do compositor sendo, nesta partitura, alcançada através dos passos de dança que possibilitam que o intérprete se desloque e difunda os sons ao longo de todo o espaço de palco. Foram indicados os pontos específicos da partitura onde ocorrem transformações sonoras devido aos movimentos da personagem, de forma a que possam ser enquadrados como possibilidade de enriquecimento da interpretação. O mesmo capítulo apresenta, finalmente, uma proposta de detalhes pessoais que serão tomados em conta na interpretação da partitura e que visam continuar a demonstrar a importância da convergência das competências artísticas do Teatro e da Dança com a Música. O objetivo final prende-se com a obtenção de uma interpretação onde não seja possível distinguir se estamos perante um músico ou ator, que dança, ou a um bailarino, que toca e representa.

## Capítulo 1

### Enquadramento da obra HARLEKIN - Explicação e análise dos principais componentes da partitura

A abordagem à *Commedia dell'Arte* tornou-se relevante neste estudo devido ao facto de se localizarem conteúdos, utilizados por Stockhausen, em relação a uma personagem que teve a sua origem dentro deste género teatral. Como ponto de partida para o estudo de qualquer partitura é essencial que o intérprete tenha conhecimento e saiba identificar o estilo e as características do seu objeto de estudo, assim como, as motivações do compositor de forma a alcançar uma interpretação sustentada e fiel, quer ao conteúdo, quer ao contexto em que foi pensada.

“*The traditional figure of Harlequin is reborn in a new form: a clarinet player*” (Stockhausen, 1978, V). O breve enquadramento da *Commedia dell'Arte* pretende realçar o conteúdo cénico deste género teatral, devido ao facto de poder ter relevância para o intérprete na construção da personagem durante o estudo de HARLEKIN. Torna-se assim, pertinente fundamentar a origem desta personagem, as suas características ou a forma de se relacionar com as outras personagens, do mesmo modo que é, também, pertinente ser conhecedor dos seus tiques, manias e principais estados de espírito. O objetivo desta pesquisa prende-se com o facto de se poder incluir, em HARLEKIN, o máximo de referências sobre este género teatral, podendo, desta forma, enriquecer a interpretação.

Refira-se que, durante este estudo, ao nível do tratamento da personagem, será utilizada a terminologia em português - Arlequim - sendo mantido o título original da partitura - HARLEKIN - sempre que for feita referência à mesma.

## 1.1 *Commedia dell'Arte*

De origens difíceis de precisar, as primeiras referências a este género teatral remontam ao século XVI em plena Itália Renascentista. A *Commedia dell'Arte* nasceu de representações de adoração ao Deus do vinho, Baco, e, também, da necessidade de entreter as pessoas na rua ou no mercado e como um movimento de resposta à já instalada *Commedia Erudita*<sup>6</sup>. É de realçar, todavia, que esta oposição nada tinha que ver com diferenciações sociais entre nobres/povo ou entre profissionalismo/amadorismo, mas sim, com a necessidade de criar um Teatro na rua, distinto, itinerante e de improvisado que “(...) *se opunha frontalmente ao teatro literário que se fazia em palácios, leitura de peças em latim e representação de comédias totalmente escritas (...)*” (Vendramini, 2001, 2). *Il Gelosi* (Os ciumentos) foi o nome dado à primeira companhia de teatro conhecida deste género teatral e, à semelhança dos seus posteriores seguidores, consistiam num grupo organizado de atores completos, maioritariamente pertencentes à mesma família, que cantavam, tocavam, dançavam, faziam malabarismos e representavam. A génese deste género teatral baseava-se na ideia de todos os atores viajarem de aldeia em aldeia, mostrando os seus variados talentos, improvisando e interagindo com o público nas ruas ou em praças públicas, transportando consigo todos os adereços e materiais necessários ao seu próprio espetáculo.

Ao nível das temáticas abordadas, prosperava a sátira social. Por isso, temas vinculados ao quotidiano, como o amor, o ciúme, as traições ou o dinheiro, assim como a ridicularização de estereótipos da hierarquia da sociedade eram exemplo de motes para a improvisação de pequenas cenas humorísticas, onde era, também, desejada e propiciada uma constante interação e envolvimento com o público. Estas cenas eram, finalmente, aliadas à música, a acrobacias e malabarismos, produzindo assim, um resultado final de extrema diversão, comédia e entusiasmo, que contagiava o público transversalmente.

A designação de *Commedia dell'Arte* abre, por outro lado, a possibilidade de discussão em relação a que tipo de artistas integravam estas companhias, pois, na altura, como já referido, o Teatro de rua poderia ser encarado como um espetáculo menor, com atores menos dotados e com poucos recursos. Todavia, a tradução da designação afasta esta ideia pois como afirma Richards (1990, 6) “*Literaly it approximates “comedy of the artists, implying performances by professionals as distinguished from the courtly amateurs”*”. Desta

---

<sup>6</sup> Género teatral que seguia textos escritos em Latim ou Italiano opondo-se à improvisação e à linguagem vernácula da *Commedia dell'Arte*.

forma, é afastada a ideia de que os atores que pertenciam e estavam a desenvolver este novo género teatral tivessem menos qualidades ou recursos técnicos, sendo, assim, repudiada a ideia de que a *Commedia dell'Arte* era baseada ou interpretada de forma amadora. Precisamente por ter sido desenvolvida e defendida por profissionais, ter qualidade, ser itinerante, humorística e completamente inovadora, sedimentou-se e espalhou-se, posteriormente, por várias cidades europeias.

Esta designação de *Commedia dell'Arte* só foi, no entanto, atribuída e reconhecida cerca do século XVIII, quando C. Goldoni<sup>7</sup> a distinguiu e diferenciou, claramente, nos seus textos, como “*um género de teatro improvisado que deveria ter como adereço principal a máscara, que se distinguia de outros géneros de teatro, que poderiam também ser cómicos, mas que recorressem à utilização de um guião*” (Vendramini, 2001). A máscara, referida nesta citação, foi um importante adereço definidor desta comédia e utilizado para a composição e nascimento da maioria das personagens deste género teatral, facilitando, por um lado, um rápido reconhecimento e compreensão da personagem em questão por parte do público e, por outro lado, uma facilitada interiorização da personagem por parte dos atores:

se se apresentassem em determinada cidade na qual a população não compreendesse uma palavra do que era dito, porém, ainda assim, ficasse encantada com o espetáculo apenas pela destreza e graciosidade corporal dos atores, associada à fácil identificação dos tipos através das máscaras e dos figurinos característicos (Bergonci, 2013, 16).

Rudlin (1994, 34) afirma “*A masked man (...) have divested himself of his own identity by assuming another persona, for whose actions he was therefore not responsible*”. A máscara tornou-se, conseqüentemente, um adereço fundamental neste género teatral, cobrindo só a parte superior da cara, de forma a que não fosse perturbada a dicção do ator. Foi um adereço crucial devido ao facto de ajudar os atores a conseguirem um melhor afastamento da sua personalidade própria com uma conseqüente e mais sustentada construção e encarnação da personagem que defendiam:

The actor who plays in a mask receives the reality of his character (...) he is commanded by it and must obey it (...) It is not only his face which is modified, it is his entire being the very nature of his reflexes where feelings are already performing themselves (Copeau, 1974, 205).

A utilização deste adereço como definidor deste género contribui, também, para o entendimento da tese de que a *Commedia dell'Arte* poderá ter ido buscar influências e

---

<sup>7</sup> Dramaturgo Italiano (1707-1793) que foi um importante difusor e revitalizador da *Commedia dell'Arte* no século XVIII;

inspirações à festividade do Carnaval. Se for feita uma descrição deste ritual, onde é adquirido o facto de sair para as ruas encarnando outras personagens, vestindo a sua roupa, usando máscaras, improvisando e utilizando linguagem e comportamentos cómicos, triviais, que não são comuns à personalidade individual adotada, normalmente, e onde predomina, também, a sátira social que é espalhada pelas ruas com o objetivo de entreter e animar as pessoas, estamos muito perto da descrição acabada de enumerar da *Commedia dell'Arte*.

The contents of the carnival-grotesque element, its artistic, heuristic and unifying forces were preserved in all essential manifestations during the seventeenth and eighteenth centuries: *commedia dell'arte* (...) the carnival-grotesque form exercises the same function: to consecrate inventive freedom, to permit the combination of a variety of different elements (...) to liberate from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés (Bakhtin, 1984, 34).

Devido à forte sátira social, presente nas tramas, os atores eram levados a pesquisar sobre escândalos locais ou eventos sociais determinados de cada cidade, de forma a trazê-los para as suas representações. Para uma maior abrangência de todas as possibilidades de caracteres, as personagens integrantes desta comédia são variadas, com traços de personalidade distintos, agindo e interagindo consoante as diferenças específicas presentes nestes fatores. A representação da hierarquia da sociedade e sua constante crítica fizeram nascer personagens que representavam todas as classes sociais, demonstrando e exagerando as virtudes, defeitos, fraquezas, profissão ou personalidade do ser humano. Tinham por isso, uma história, posição social, forma de vestir e de se ligar aos outros, tornando estas cenas improvisadas uma autêntica reprodução satirizada da vida real que, normalmente, acabava bem e em festa. Ao estereótipo atribuído a cada uma das personagens mais recorrentes nestas tramas foram associados nomes gerais, que por não se alterarem, traduziam homogeneidade e facilidade de compreensão ou interpretação. Dentro do leque de personagens da *Commedia dell'Arte*, as referidas seguidamente, faziam sempre parte da trama principal, eram o ponto de partida, o núcleo duro que não poderia faltar em nenhuma cena, sendo, no entanto, também possível, se necessário, a adição de personagens diferentes. É de realçar, ainda neste âmbito, que as mesmas eram também agrupadas em três grandes categorias, consoante a sua posição social, idade ou, até, beleza - os *Zanni*, (Criados) os *Vecchi* (Velhos) e os *Innamorati* (Apaixonados) são os nomes dos grupos que fazem um enquadramento das personagens segundo as suas próprias características.

*Zanni* foi o nome atribuído ao grupo de personagens que representava o criado tradicional, que estava no fundo da hierarquia social, desafortunado, desprovido de qualquer bem. Normalmente aparecia vestido com pedaços de sacos de farinha e interagia facilmente

com o público, por ser simpático, criar empatia e ser próximo às pessoas. Faziam parte deste grupo a personagem Arlequim, que será abordada, detalhadamente, no seguinte sub-capítulo e:

- *Columbina*, racional, habilidosa, autónoma, letrada, bonita, não tem ambição de ser rica e pensa antes de tomar as suas decisões. Está apaixonada por *Arlequim* e, embora não aprecie a sua personalidade burlesca e maliciosa, preocupa-se com ele e aconselha-o para que não se meta em sarilhos. Tenta sempre afastar-se dele, mas acaba por se render e voltar, consecutivamente, para os seus braços. Por ser lúcida, inteligente e estar normalmente fora do cenário, no meio do público, entende e percebe todos os erros e tramas do resto das personagens, desenvolvendo, por esta razão, uma relação conivente e próxima com as pessoas que estão a assistir.
- *Brighella*, é um *Zanni*, que conseguiu evoluir, melhorando as suas condições de vida, tornando-se proprietário, o que lhe permite ser auto-subsistente. Intriguista, ambicioso e pouco confiável, está sempre pronto para enganar outra personagem ou o público.
- *Pedrolino*, nome inicial da personagem que, posteriormente, foi nomeada como *Pierrot*, aparece vestido com roupas largas e brancas, é misterioso, sensível, honesto, tem um bom carácter sendo, também, solitário, observador e detentor de um amor não correspondido por *Columbina*. Devido a estas características, tem a simpatia do público mas, devido à sua timidez e estado de espírito geral, não consegue retribuir ficando fechado em si mesmo.
- *Pulcinella*, extrovertido e fanfarrão, apaixonado por mulheres, comida e bebida. A personagem não se deixa afetar por nada, nem por ninguém, promovendo uma ligação com o público marcada pela excentricidade, diversão e pouco envolvimento.

O segundo grupo de personagens era chamado de *Vecchi* e as personagens constituintes do mesmo eram caracterizadas por serem os mais velhos da trama, figuras de autoridade com poder económico e social e a quem as restantes personagens deveriam prestar reverência. A ele pertenciam:

- *Pantalone*, estava no topo da hierarquia social, rico, avarento, poderoso, controlador, o patrão a quem todos tinham que obedecer. Assume que o dinheiro é o mais importante e que pode comprar tudo e todos, mantendo sempre uma relação distante e uma atitude arrogante em relação ao público. Normalmente, era o patrão de Arlequim, a quem tratava de forma autoritária.

- *Il Dottore*, solteiro ou viúvo, com a particularidade de que, sempre que se volta a casar é imediatamente traído. Finge ser muito intelectual e sábio, especializado em todos os temas. É um bom falador estando, no entanto, mais preocupado com a sua gula, do que com discussões intelectuais. Vizinho e amigo/rival inseparável de *Pantalone*, só se dirige ao público se tiver um motivo específico.
- *Il Capitanno*, é a personagem que satiriza a profissão militar. Apresentava-se, por isso, de farda, capa e espada. É ambicioso e solitário, conferindo-lhe, esta última característica, o poder de fingir ser quem não é. Pode assumir diferentes características: (1) ser muito corajoso ou ser um completo covarde - fingindo, no entanto, ser um herói; (2) ter uma ação estritamente política, querendo dar-se bem com todas as partes envolvidas, acabando sempre, por estar a enganar alguma delas; (3) achar-se extremamente bonito - pensando que todas as mulheres eram apaixonadas por si. É, similarmente a Arlequim, empregado de *Pantalone*, tratando, normalmente, dos seus assuntos mais delicados. A sua relação com o público é baseada na procura da admiração própria.

Os *Innamorati*, podem assumir vários nomes e são jovens, atraentes, bonitos, vestem-se bem, sendo, também frívolos, egoístas, arrogantes, mimados, ciumentos e interesseiros (sobretudo em relação a *Columbina*, que está sempre pronta para os ajudar) ou invejosos em relação à ascensão de *Brighella*. São as únicas personagens que não utilizam máscara, por a sua beleza não poder ficar escondida atrás da mesma. Em relação ao público, estão conscientes que são observados e, por isso, fingem ser agradáveis e simpáticos.

- *Isabella* faz parte do grupo dos apaixonados e é normalmente filha de *Pantalone*. Tem todas as características descritas no ponto anterior. Esta personagem é, também, refinada, com um discurso bem articulado, provocadora, conseguindo, normalmente, alcançar todos os seus objetivos, não olhando, por isso, aos meios para alcançar os seus fins. Devido a este fator, uma personagem com um conteúdo mais dramático do que cómico.

A enumeração das especificidades de cada personagem permite observar a forma de ligação entre as mesmas e, por conseguinte, compreender o escárnio, crítica e as prováveis bases de improvisação contidas nas *Lazzi*, designação que pode ser traduzida do Italiano como “piada” e que, no âmbito da *Commedia Dell’Arte*, significava um jogo de palavras, um diálogo, gestos ou movimentos que eram, previamente, ensaiados pelo grupo de atores e introduzidos nas improvisações, permitindo o desenvolvimento da trama. Para o estudo de HARLEKIN, o conhecimento das características das personagens que contracenam com Arlequim permite apurar e enquadrar a forma de agir desta personagem. Assim, pode

entender-se como estavam organizadas as tramas e de que forma a personagem que é alvo deste estudo reage, quer, quando interfere com as restantes personagens, quer perante as diferentes situações a que é submetida. Este fator vai aportar assim, ideias do lado intelectual e emocional da personagem, as quais podem influenciar, positivamente, a construção da mesma ao nível corporal. HARLEKIN necessita desta construção da personagem, pois as indicações deixadas por Stockhausen, têm como objetivo, enfatizar a linha da melodia de forma a poderem ser entendidos os estados de espírito da personagem sem o recurso à palavra ou à construção de uma narrativa inteligível. Consequentemente, este estudo valoriza o conhecimento da hierarquia e ligação de todas as personagens, de forma a se poder entender e interpretar, de uma forma mais credível, Arlequim.

As personagens centrais da *Commedia dell'Arte* acabadas de descrever contribuíram, apesar do declínio verificado cerca do século XVIII, para a sedimentação e desenvolvimento desta nova vertente teatral e foram, de tal forma marcantes, que inspiraram outros artistas de variadas artes ao longo dos séculos seguintes. A recorrência da utilização das personagens desta Comédia por outros artistas ou escritores demonstra a influência que este género teatral conseguiu alcançar, tendo sido ilustrada e retomada por outros pontos de vista, mesmo depois de ter desaparecido. Algumas das suas personagens, com os seus estados de espírito e personalidades distintas, foram tão influentes que serviram de inspiração a outras composições não teatrais, sendo também, este fator, uma forte mostra da grandiosidade deste género teatral. A entrada no século XX, as consequências do pós-guerra, a industrialização e a vontade de rotura com as ideologias do século XIX, onde a tendência artística se centrava no individualismo e no isolamento do criador que tentava, centrado em si mesmo, obter controlo de todas as suas criações, trouxeram a necessidade de uma rotura e de uma abertura de novos caminhos, que passou pela descentralização da figura do eu e pela divisão de papéis, com um conseqüente enfraquecimento da hierarquia instalada. Este fator trouxe a possibilidade de criação de várias correntes artísticas distintas ou com génese similar em simultâneo. Muitos artistas foram, desta forma, buscar influências a géneros anteriores ao Romantismo, como, por exemplo, entre outros, à *Commedia dell'Arte*. Este género teatral foi, então, utilizado transversalmente, por ser baseado em esquemas de improvisação que proporcionavam a procurada abertura de espírito e a liberdade que interessava aos criadores contemporâneos.

A título de exemplo, são enumerados, seguidamente, artistas e referidas obras, onde Arlequim ou a *Commedia dell'Arte* aparecem representados: HARLEKIN (1975) e *Der*



*kleine Harlekin* (1975) de K. Stockhausen, I. Stravinsky (1882-1971) no seu bailado *Pulcinella* (1920), A. Schoenberg (1874-1951) em *Pierrot Lunaire* (1912) ou com Amy Beth Kirsten (1972) em *Pirouette on a Moon Sliver* (2011) ou *Columbine's Paradise* (2013). Todavia, a música não foi a única arte a ir buscar inspiração à *Commedia dell'Arte*, visto que vários pintores e escultores representaram, também, estas personagens ajudando, desta forma no trabalho de construção da personagem até aos dias de hoje. Arlequim é uma das personagens mais representadas deste género teatral tendo sido, por exemplo, utilizada na pintura em “*O Carnaval de Arlequim*” (1925) de J. Miró (1893-1983) ou em variados trabalhos de P. Picasso (1881-1973) como “*Os três músicos*” (1921) ou “*Harlequin*” (1915). Também escultores como M. Guía (-) com “*Arlequín Cubista*” ou J. Lipchitz (1871-1973) com “*Harlequin with a clarinet*” (1919). No campo da literatura, observou-se de igual modo, a reutilização de conteúdos desta Comédia pois como afirma Rudlin (1994, 162): “*the literature attempted to reconstruct or renovate the Commedia dell'Arte in the XX century*”. Deste fator é exemplo G. Craig (1872-1966) com a edição do jornal “*The Mask*” ou J. Copeau (1879-1949) com a sua forma de comédia improvisada.

A referência a estes trabalhos assume para este estudo relevância, não só, a título indicativo, mas também, por se achar pertinente o conhecimento de diferentes representações da personagem Arlequim. O conhecimento da génese da personagem, tal como referido anteriormente, é muito relevante para o estudo teatral da mesma. Porém, visto ter sido uma personagem que, como exemplificado, foi representada transversalmente, todos estes trabalhos podem ser contributos relevantes para uma compreensão escrita, visual e auditiva das emoções, características e estados de espírito de Arlequim.

### 1.1.1 Arlequim

Arlequim - a personagem que é alvo deste estudo por ser utilizada na composição de Stockhausen, tem origem incerta. Todavia, a sua criação é apontada para o final do século XVI, pelo ator Italiano Tristano Martinelli (1557-1630).

Apesar da origem do nome *Arlecchino* ser, também incerta, Rudlin (1994, 76) aponta a atribuição do nome da personagem a um pequeno e colorido pássaro que dava pelo nome de “*Harle*” estabelecendo, de igual forma, um paralelismo etimológico ao diabo “*Ellechino*”, utilizado por Dante (1265-1321) em *A Divina Commedia* (1472).

A personagem *Arlecchino* era um empregado de fato justo remendado com retalhos coloridos que servia, normalmente, a *Pantalone*, mas que prestava, também, frequentemente, os seus serviços a *Il Capitanno* ou a *Il Dottore*. “*When he uses words, he makes sometimes bad jokes or even dirty jokes. He always has been somehow a musician, he could sing a little bit and he also played instruments*” (Stockhausen, 1990). Fisicamente, aparecia, sempre, com uma postura curvada, por ter de carregar objetos e para demonstrar, também, reverência aos seus patronos. Rudlin (1994, 77-78) afirma, “*irrepressible upward energy in the torso (...) quick physically and slow mentally*” conferindo à personagem agilidade corporal sem ser patético. Apesar de não ter inteligência ou sabedoria, nunca ficava sem soluções, tendo o dom de virar, sempre, todas as situações a seu favor, de forma a nunca ser o perdedor. “*The fact that he cannot read, for example, does not hinder him from divulging the contents of a letter*” (Rudlin, 1994, 79). Era um enganador, astuto e malicioso, sem nunca ponderar as consequências dos seus próprios atos, agindo, por isso, de forma espontânea e exagerada. Para se salvar de situações caricatas ou de erros, que ele próprio cometia, inventava esquemas e mentiras que, no final, acabavam por nunca resultar. “*He allowed himself things that other people are not allowed to do*” (Stockhausen, 1990). Apaixonado por *Columbina*, não obstante, era atraído por qualquer mulher que por ele passasse. Era capaz de pensar, como afirma Rudlin (1994, 79) “*to commit suicide because Columbina no longer loves him. Makes to hang himself, but is afraid of heights*”, não tendo consciência da realidade nem do conteúdo das palavras que proferia. Arlequim era uma personagem detentora de vários estados de espírito, capaz de os alternar rapidamente: passava do ódio ao amor, da tristeza à comédia ou da sonolência a uma energia eletrizante, num ápice, não demonstrando qualquer controlo nos seus impulsos ou vontades. Andava sempre munido do seu bastão, não hesitava

em utilizá-lo em quem e onde achasse que era merecido. Todavia, a maior parte das vezes que tentava ser ameaçador, acabava, sempre, por fugir de medo (sobretudo se recebesse uma resposta à altura). A ligação de Arlequim com o público não era o fator de maior relevância para a personagem, visto ter uma personalidade muito exuberante, extrovertida e focada nas suas próprias ações. Assim, esta forma de se comportar e, também, por estar sempre muito envolvido com as restantes personagens, na trama teatral, levam-no a uma interação apenas pontual e rápida com os assistentes do espetáculo.

### **1.1.2 Referências à *Commedia dell'Arte* e motivações de Karlheinz Stockhausen para a composição de HARLEKIN**

A primeira e clara referência onde se observa que Stockhausen foi buscar inspirações às especificidades, características e personagens da *Commedia dell'Arte* é na escolha do título HARLEKIN - tradução para o alemão do nome da personagem.

Outra referência a este género teatral observa-se na página inicial da partitura, onde podem ser lidas quatro datas diferentes. A última, 1975 é, como já foi referido, uma referência a Suzanne Stephens, sendo que as três primeiras são, como afirma Marzack (2009, 24) “*highlight significant years in Harlequin's history*”. Na sua pesquisa, a mesma autora defende:

1570 the year in which the character of Arlecchino was first mentioned in “scenari”; 1688, “the year of the death, on August 2, of Domenico Biancolelli, the actor who gained international fame by creating the character of Harlequin”; 1972, “the year in which Susanna Haswell Rowson, American novelist, dramatist, poet, essayist, and editor, decided to go on stage and become an actress (2009, 24).

Nas notas de programa que estão na parte inicial da partitura, Stockhausen afirmou,

The traditional figure of HARLEQUIN is reborn in a new form: a clarinet player. HARLEQUIN is now completely a musician. Coming from the heights, he unwinds out of a spiral until - kneeling directly in front of the audience - he presents his entire melody. He then winds upwards into the heights, again in the form of a spiral. Out of the enchanted dream messenger awake one after another the playful constructor, the enamored lyric, the pedantic teacher, the roguish joker, the passionate dancer, and finally the exalted spinning spirit with his bids cries (Stockhausen, 1978, V).

O interesse primordial do compositor nesta personagem observa-se por esta conter, na sua génese, uma constante mudança do seu estado espírito e no facto de estar, sempre, em constante transformação, por se adaptar sempre às situações a que vai sendo sujeito ou que se vai sujeitando:

From the most serious to the most playful and the most humors character and this is the reason why I have chosen Harlequin, I said the eternal spirit (...) because I would like to become like Harlequin, to have all the characters (Stockhausen, 1990).

Por estas características próprias, Arlequim, torna-se na personagem ideal à qual Stockhausen pode relacionar a transformação do seu discurso musical, que estará durante toda a obra, indissociavelmente, ligado aos referidos espíritos da personagem. Desta forma, é possível verificar-se uma associação musical às indicações cénicas que constam da partitura, as quais, em conjunto, vão transformar o conteúdo do discurso musical, traduzindo as emoções de Arlequim. A junção da música com o movimento e a sua ligação à cena aportam a esta composição um carácter distinto e inovador, permitindo a um clarinetista interpretar sons móveis, elásticos e com forma, da mesma maneira que se podem visualizar os referidos movimentos que vão, ao longo da obra, traduzir de forma expressiva, os distintos caracteres da personagem. A *Commedia dell'Arte* e Arlequim entram, desta forma, através dos estados emocionais da personagem e da sua teatralidade, na composição de Stockhausen, sendo transferidos para HARLEKIN, tiques, gestos corporais, expressões faciais e uma alternância orgânica, entre os diversos estados de espírito da personagem como lhe é característico. A tradução da sua personalidade é, também, observada pelo facto de serem incorporadas cenas onde se denota a astúcia da personagem num sentido quase improvisado e que pode, também, conferir humor à interpretação.

O compositor realça esta escolha, ao afirmar a importância que tem para si e, para a personalidade humana, o carácter e sua alternância de estado: “*To have one character was very important (...) you must have a good character, you must have character, and one by one I would like to have all the characters, to develop them, to feel them, to understand them*” (Stockhausen, 1990). Na mesma entrevista, o compositor reforça que as suas motivações não têm a ver com os critérios definidos pela sociedade, mas, sim, porque: “*I believe that the divine spririt I much embrase has all the characters*”. O fascínio por este lado da divindade e o reconhecimento do gosto individual é admitido por esta multiplicidade de estados de espírito fizeram com que a escolha de Stockhausen por Arlequim, dentro de todas as personagens criadas na *Commedia dell'Arte*, fosse a mais tradutora das suas motivações.

HARLEKIN foi, inicialmente, composta como um todo e, através da leitura das notas introdutórias da partitura, observa-se que foi, posteriormente, dividida em sete andamentos. O Mensageiro do Sonhos, O Construtor Brincalhão, O Poeta Apaixonado, O Professor Pedante, O Bobo Malandro, O Dançarino Apaixonado e A Exaltação do Espírito do Pião são o nome dos títulos que Stockhausen atribuiu, respetivamente, a cada um dos sete andamentos da obra, sendo que, em cada um deles, pode ser observado um ou mais estados de espírito distinto da personagem. Foram, igualmente, criadas situações cómicas comuns à personagem, que aparecem, por sua vez, no meio do discurso musical. Através destas cenas pode efetuar-se um paralelismo com a vertente improvisada da *Commedia dell'Arte*, já que estas representam, também, o lado de Arlequim de se envolver em situações caricatas das quais queria sair sempre vencedor.

No primeiro andamento, Stockhausen (1978, VI) deixa como indicação geral para o carácter da personagem: “*enchanted, completely lost in himself and often with closed eyes*”. Esta descrição textual é um dos primeiros exemplos onde o compositor recorre às palavras para dar ênfase ao discurso musical, podendo observar-se um paralelismo no que escreve musicalmente e no que descreve por palavras. Em o Construtor Brincalhão, as motivações da personagem são alteradas - “*Harlequin is wide-awake, electric, his movements are loosely relaxed and carried out in a jerky and marionette-like fashion, with precise, almost geometric figures*” (Stockhausen, 1978, VI). No andamento seguinte, o título remete para um Arlequim apaixonado e, por isso, Stockhausen (1978, VI) deixa a indicação: “*quiet; hardly moving at all, he looks into the void, standing thoughtfully surrendered*” voltando desta forma à energia inicial. Em o Professor Pedante, “*Harlequin becomes a strict, uncompromising music teacher*” (Stockhausen, 1978, VI) e, por isso, vem ao de cima a sua atitude arrogante de alguém que sabe tudo, mas que, na realidade, não sabe nada. No quinto andamento, Stockhausen traduz, tal como referido, a tendência da personagem de se envolver em situações caricatas, denotando-se, nas mesmas, uma aproximação das características da personagem ao campo musical da obra, pois todas estas cenas têm como génese um problema encontrado no clarinete. Numa palestra que antecede a interpretação de Suzanne Stephens em 1990, o compositor explicou a utilização das especificidades do instrumento como forma de envolver e enquadrar a personagem no conteúdo musical pretendido e a forma como aliou a situações características da personalidade de Arlequim: “*His instrument cannot play high enough; he himself is too short; He squeaks and purports to have saliva in a key hole, and so on*” (Stockhausen, 1978, VI) e como não consegue atingir

a nota aguda a que se propõe Stockhausen (1990) afirma “*trys to shorten his clarinet*”. Nos últimos dois andamentos, Arlequim torna-se um bailarino predominando, por isso, um espírito enérgico, alegre e exuberante da personagem. “*Teaches the foot how to count (...), walks against the wind - even if there is no wind (...) jumps the highest possible - the fastest possible* (Stockhausen, 1990).

Outra das vertentes para a motivação da construção de HARLEKIN prende-se com: “*It is a very old vision of mine that I wanted to compose HARLEKIN as I have composed other works for individual musicians who are impersonating certain spirits*” (Stockhausen, 1990). Efectuando um paralelismo dentro das composições de Stockhausen, HARLEKIN, foi pensado como *Sirius*<sup>8</sup> onde a intenção do compositor se baseia na ideia de que os músicos não se representam a eles próprios em detrimento de encarnarem um determinado espírito, dando-lhe, desta forma, vida e contorno: “*It’s not important what their humann family names they are becaming internal spririts*” (Stockhausen, 1990). A representação de Arlequim era, pois, dentro de todas as personagens da *Commedia dell’Arte*, a que, mais uma vez, se adequa a esta visão e intenção do compositor.

O restante desenvolvimento da personagem, bem como a explicação minuciosa da transformação dos seus estados de espírito, vão ser abordados, detalhadamente, ao longo deste estudo, pois a sua evolução é originada através da metamorfose ocorrente entre a linha musical e as indicações textuais. Similarmente, será, posteriormente, explicitado o detrimento pela utilização da máscara, afirmado por Stockhausen - adereço que, como referido anteriormente, era fundamental na *Commedia dell’Arte*.

---

<sup>8</sup> Composição de Stockhausen para Soprano, Baixo, Trompete, Clarinete baixo e electrónica onde cada músico representa o Norte, Sul, Oeste, Este ou a Primavera, Verão, Outono, Inverno.

## 1.2 Apresentação e explicação da partitura

A composição de HARLEKIN foi realizada, como acima referido, na década de 70 - período onde a introdução de gestos e a exploração do movimento em palco começaram, também, a ser desenvolvidos por Stockhausen. Esta forma de compor conferiu às suas obras inovação e, conseqüentemente, imprimia nas mesmas, mais dificuldade, mas também, mais interesse visual e uma conseqüente transformação do discurso sonoro. Entendia-se uma necessidade do compositor de procurar e incentivar a junção de outras artes performativas como a Dança, o Teatro ou a Pantomima, procurando assim, imprimir uma transversalidade entre várias disciplinas artísticas.

A prova de que HARLEKIN se enquadra dentro desta variante da composição de Stockhausen, que recorre à utilização transversal das disciplinas, é observada pelo facto de a partitura ser composta por três partes distintas. A parte da notação instrumental, uma parte rítmica de contraponto da melodia (a ser realizada pelos pés) e uma parte escrita por extenso com função de didascálias, que aparece na introdução à partitura e agregada à linha da melodia. Nestas palavras, foram deixadas indicações a realizar na interpretação de âmbito geral, de detalhe sobre movimentos, atitudes ou estados de espírito correspondentes a cada uma das secções da obra. Note-se que todas as didascálias aparecem no compasso exato ou sobre a nota específica, onde devem ser realizadas em alemão, contendo por isso, a parte inicial acima referida, as respetivas traduções para inglês e francês. São, também, apresentadas, na introdução, notas de programa de Dezembro de 1975, assim como de quando a obra foi interpretada para uma plateia de crianças, em Maio de 1976. Estes textos apresentam especial relevância para o intérprete pois, de uma forma simples e clara é possível obter uma melhor compreensão do estilo da obra e do seu objetivo interpretativo. Assim, para uma interpretação mais fiel desta partitura, afigura-se relevante que o intérprete conheça os estados de espírito e as mudanças de humor da personagem, quando cada um deles é utilizado e, de que forma é que estes podem ser conectados à linha do clarinete.

Seguidamente, na secção introdutória da partitura, o compositor oferece várias possibilidades alternativas de interpretação da obra, devido ao facto de ser uma partitura extremamente desafiante, tanto a nível técnico do instrumento, como a nível físico. Os

clarinetistas que não pretendam/possam, assim, interpretar a obra tal e qual como está escrita, ou seja, cheia de movimentos, gestos teatrais e de dança, podem, por um lado optar por convidar um percussionista a interpretar toda a parte rítmica que está pensada para ser “tocada” pelos pés do intérprete e, por outro lado, a mesma, poderá ser também, dançada por um bailarino “com um clarinete”. Estas duas possibilidades deixadas pelo compositor para poderem ser tomadas como opção interpretativa abrem o precedente de se pôr a questão de qual seria a razão para Stockhausen oferecer estas duas possibilidades. Estas duas formas de interpretação põem em causa questões sobre a espacialização do som, as quais são, para este compositor relevantes, da mesma forma que o pensamento de uma Arte transversal, onde um músico assume competências que não lhe são próprias fica, também, reduzido. Afirma-se que esta possibilidade nada tinha a ver com questões interpretativas ou com um pensamento de que a obra poderia ser pouco interpretada devido às suas especificidades e exigências<sup>9</sup>. A razão da existência destas indicações prende-se com deixar em aberto a possibilidade de um clarinetista portador de alguma deficiência física poder, igualmente, realizar a interpretação desta obra. A mesma fonte afirma, também, que desconhece a existência de interpretações sem serem na versão original.

Stockhausen é também específico em relação ao figurino que deve ser utilizado pelo músico, podendo este conter duas riscas, uma vermelha e uma verde, que se cruzam ao longo do corpo, sendo todo o espaço restante preenchido com a cor amarela. Depois da visualização de várias interpretações disponíveis<sup>10</sup> de *Der kleine Harlekin* e das seis de HARLEKIN utilizadas para observação e análise no segundo capítulo deste estudo, verificou-se que todos os intérpretes utilizam um fato próprio, criado para o efeito, que pode conter uma maior ou menor alusão à personagem, mas só Suzanne Stephens utiliza um igual ao descrito pelo compositor. Nas indicações presentes na partitura, é apresentada uma descrição que reforça a ideia de que o Arlequim deve ter um fato especial, mas é deixada a possibilidade de utilização de outros materiais, como penas de pássaros ou calças brilhantes. Em 1975, Stockhausen optou por criar indicações para um figurino que, na época, traduzia um Arlequim moderno, visto a sua proposta ser completamente vanguardista, quando comparada com os trajes de um Arlequim tradicional. Atualmente, observa-se que esta idealização do compositor é relacionável com a moda dos anos 70 e pode compreender-se, por isso, uma tentativa de atualização do mesmo, por parte individual de cada intérprete.

---

<sup>9</sup> Afirmação após troca de e-mail com Suzanne Stephens (16/8/2017).

<sup>10</sup> No *Youtube*.



Assinala-se a pertinência de utilizar um fato confortável e adequado à forma de estar e vestir de cada clarinetista, visto as indicações da partitura apresentarem detalhes sobre a cor, mas nunca sobre o seu corte ou formato.

A utilização de luzes é, também, proposta pelo compositor, o qual descreve, na introdução à partitura, a forma de como devem ser manipuladas antes, durante e no final da interpretação. Esta indicação é muito pertinente, já que, na época da composição da obra, a ideia de espetáculo era distinta da dos dias de hoje. Na altura, um músico não tinha tanta noção da necessidade da utilização de técnicas que ajudassem a tornar qualquer interpretação numa *performance* mais atrativa e enriquecida a nível visual e cénico. As luzes são um fator fundamental em qualquer espetáculo de qualquer arte performativa, são delineadoras, dão cor, recortam o espaço de palco, evidenciam os gestos e seguem os seus intérpretes, de forma a que o público tenha visão sobre o que está a decorrer em palco ou sobre que momento ou personagem incide mais importância em determinada cena. Conhecedor desta importância, o compositor sentiu a necessidade de deixar clara a obrigatoriedade da utilização das luzes, para nunca ser perdida a intenção e objetivo desta obra de ser mais do que um concerto ou recital transformando-se, por sua vez, numa *performance* coesa, num espetáculo. Foi o próprio Stockhausen que manipulou as luzes de várias interpretações, deixando também, por isso, todos os detalhes e até um desenho, sobre quantos focos de luz devem ser utilizados, qual a sua forma, amperes ou função. Para além dos quatro focos de luz que devem estar fixos, existe, também, um quinto que deverá ser móvel. Terá como função estar central e imóvel, enquanto o público entra e, posteriormente, deverá mover-se lentamente, para a esquerda, dando de certa forma início à interpretação, até encontrar o Arlequim que, neste momento, estará, ainda, fora de palco. Este mesmo foco deverá seguir todos os passos da personagem até ao final dos aplausos. Atualmente o conceito de espetáculo está mais desenvolvido, tanto por grupos, como por intérpretes individuais que, tentam fazer cada vez mais, interpretações marcantes, sendo devido a este facto a utilização das luzes uma opção indiscutível. Como em qualquer interpretação ou parte a interpretar, também, no âmbito das luzes, é necessário entender a ideia e o motor artístico de determinada composição e, posteriormente, consoante os meios disponíveis, fazer uma reprodução fiel de forma a ser criada uma versão que mantenha o espírito patente na composição e os ambientes necessários à sua visualização.

Stockhausen foi bastante claro e objetivo nas suas indicações, tanto em relação ao figurino, como às luzes, como à música ou à cena, sendo tão específico e detalhado na reprodução de todas as suas ideias, que produziu uma partitura sem semelhante. Esta circunstância reforça um estímulo ao intérprete pois, dentro de todas as indicações, deixadas pelo compositor, existe a possibilidade de o mesmo assumir opções interpretativas próprias, demonstrando, assim, a sua visão. Com esta ideia, pode ser feito um paralelismo ao Teatro, à Ópera ou ao Balé, onde o texto ou a partitura são, só uma parte da obra, um ponto de partida, existindo um grande espaço para as ideias do encenador e para a criação de versões/gestos/movimentos diferentes que vão aportar individualismo e atualização. Na Música, apesar de um intérprete ter liberdade de interpretação, podendo transmitir as suas emoções e vivências numa composição, a expressividade individual não é traduzida por uma transformação/alteração do conteúdo da partitura (por exemplo das notas ou do ritmo) de um qualquer concerto ou sonata. Com HARLEKIN Stockhausen, apesar de ter deixado uma partitura acabada com todas as indicações e objetivos claros, estimula o lado do intérprete de se tornar ou recorrer a um encenador/coreógrafo e a adquirir competências extramusicais de forma a poder tomar decisões interpretativas, integrando na obra, gestos, que lhe sejam mais pessoais e que sejam adequados às suas capacidades físicas próprias. Desta forma, cada intérprete, através da ligação indissociável, que pode criar entre o conteúdo teatral e a linha do clarinete, pode moldar o ênfase e a intensidade com que o público recebe os diferentes estados de espírito de Arlequim. Esta composição é, também, por isto, uma proposta inovadora que remete para um campo interpretativo distinto, que terá consequências diretas nos campos visual e auditivo.

### **1.3 Análise da obra**

A análise das componentes da partitura é um campo considerado de importância relevante no estudo de qualquer partitura. Como tal, será abordado nesta tese de forma a serem entendidas todas as transformações da utilização da fórmula, assim como, a sua ligação aos movimentos/cena/personagem, também introduzidos pelo compositor e que são relacionados com a mesma. Segundo este estudo, para a interpretação desta partitura, é necessário o entendimento da metamorfose dos simultâneos elementos constituintes da partitura, sendo, similarmente, importante para este efeito uma verificação e conhecimento da evolução da fórmula. Assim é possível observar a estreita ligação existente entre todas as linhas de composição de Stockhausen. Será, desta forma, feita uma análise que engloba os vários parâmetros desta partitura em simultâneo, visto este estudo defender a transformação interligada dos mesmos.

#### **1.3.1 Forma geral**

Como já referido, HARLEKIN foi composta, inicialmente, como um todo e, posteriormente, dividida em sete andamentos, sendo o sexto - O Dançarino Apaixonado – ainda, subdividido em quatro secções. Todos estes andamentos e secções estão interligados, não sendo possível serem interpretados isoladamente em concerto. Numa visão geral da partitura, observa-se que a obra começa no registo sobre agudo do clarinete e vai descendo, no âmbito da tessitura, até atingir, no terceiro andamento, as notas mais graves do instrumento, voltando a partir deste ponto, a verificar-se o processo de composição inverso até ao final da obra. Macconie (2005) defende a utilização do mesmo tipo de forma, tanto

em HARLEKIN como, por exemplo em *Kreuzspiel*<sup>11</sup>, visto ser visível numa análise geral do contorno da forma que ambas as obras assumem a figura de um arco invertido:

The work forms a single, large wave, which expands over the entire range from above, and slows down, contracts into the low register, calmly vibrates there, and then—almost like a mirror image—climbs up again and in the heights contracts to one tone (Stockhausen, 1990).

A mesma forma em arco invertido verifica-se de igual modo ao nível dos tempos metronómicos, pois a primeira indicação que aparece na obra é de colcheia igual a 200, sendo que com o avançar da mesma, todos os tempos são, progressivamente, mais lentos até à indicação da semínima ser igual a 36 no final do terceiro andamento. Deste ponto até ao fim da composição, as indicações metronómicas voltam a aumentar até se voltar a obter na parte final a semínima igual a 170. Observa-se, também, a repetição deste mesmo processo ao nível da figuração rítmica da melodia, visto que a obra começa com um trilo rápido que origina a repetição de uma passagem em semicolcheias. Por sua vez, esta desfragmenta-se até atingir, também, no terceiro andamento, a figuração rítmica mais lenta de toda a obra, dando-se, similarmente, uma aceleração do material melódico até ao final, que culmina em grupos rápidos de nove e dez notas.

A ideia do arco invertido contribui para a perceção de que, ao nível do registo do clarinete, pulsação e ritmo geral da melodia, existe uma condução e rarefação de todos estes parâmetros até ao aparecimento da fórmula original, que acontece no final do terceiro andamento. Para a apresentação da sequência original da fórmula, Stockhausen desacelerou os referidos parâmetros durante os dois primeiros andamentos preparando, assim, a chegada ao momento musical mais lento, onde Arlequim assume, também, o carácter mais introspetivo e profundo de toda a obra.

---

<sup>11</sup> Composição de K. Stockhausen de 1951 para oboé, clarinete baixo, piano e quatro percussionistas;

### 1.3.2 A fórmula em HARLEKIN

Em HARLEKIN, tal como referido anteriormente, a fórmula aparece na sua forma mais clara e simplificada no início do terceiro andamento - O Poeta Apaixonado. É pertinente começar esta análise pelo terceiro andamento, de forma a que fique presente o ponto de partida da construção de toda a obra. A figura seguinte ilustra, então, o aparecimento da fórmula original e realça a divisão em 6 partes desta melodia, o que, posteriormente, ajudará na compreensão do desenvolvimento e transformação de cada célula específica<sup>12</sup>.

The image displays a musical score for a melodic formula, divided into six numbered parts. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Part 1 starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and includes markings for 'vibr. accel.' and 'aushalten!'. Part 2 features a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. Part 3 begins with mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics, followed by 'non dim.'. Part 4 is marked 'poco vibr.' and 'fff'. Part 5 includes 'Kurz', 'poco vibr.', 'poco vibr. langsam', 'sub. mf', and 'non dim.'. Part 6 starts with 'poco vibr. schnell', 'pp', and 'non dim.', followed by 'ff', 'vibr. gliss.', 'rit.', 'non vibr.', and 'ppp'. A German instruction 'nur zum atmen - als Pause unmerkbar' is placed above the final notes of Part 6. The score uses various dynamic markings (mp, mf, p, f, fff, pp, ppp) and performance directions (vibr., accel., rit., gliss., non dim., non vibr.) to guide the performer.

Figura 1. Divisão em seis partes da fórmula original. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 6).

A melodia sequencial da fórmula é então constituída por onze notas, sendo reproduzida ao longo da obra em diferentes transposições, registos e tempos, estando sempre em constante mutação e transformação que correspondem aos distintos caracteres ou situações que a personagem vai desenvolvendo. Esta aparece de forma completa e com a

<sup>12</sup> Esta divisão e seguinte apresentação, na Tab. 1 foi realizada com base numa palestra que Stockhausen ofereceu em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian em 1990, precedente à interpretação de Suzanne Stephens.

ordem sequencial das notas original, todavia, na maior parte das vezes irá estar sob um processo de construção, transposta, ornamentada ou desfragmentada.

Representing the transitions of a melody formula through the frequency continuum as a journey through the emotions (...) This transposable but invariant eleven note melody consists of a relatively tranquil legato sequence of long notes intersected and set in wavy motion by loud, short accents (Maconie, 2005, 334-335).

Observa-se que esta melodia em *legato* vai sendo completada por diferentes elementos como, por exemplo, os acentos, como afirma Maconie e também pela introdução do *vibrato*. Este efeito é sempre muito pormenorizado pelo compositor com indicações como: acelerando, pouco *vibrato*, *glissando* mais *vibrato* ou a indicação de um ritmo escrito para realizar simultaneamente a esta técnica. Apresenta-se, assim, com uma função de continuidade musical ou de transformação tímbrica nas notas em que é aplicado, da mesma forma, que é significativo, devido à tradição histórica do clarinete da não utilização do *vibrato* de forma recorrente como acontece, por exemplo, com a flauta ou o violino. Desta forma, a introdução deste efeito simboliza um realce das notas onde é aplicado e uma consequente continuidade e expressão da linha musical. Observa-se, por exemplo, a utilização do *vibrato* na última nota da fórmula acrescida a um desacelerando rítmico escrito que é sucedido por pausas e pela indicação de paragem da ação da personagem. Este fator é demonstrativo de um detalhe de ligação entre a música e cena, pelo facto do desacelerando musical preparar a paragem da ação do Arlequim (exemplos verificáveis na Pág. 4 da partitura). Outros efeitos, como as dinâmicas súbitas, às quais são acrescentados crescendos e diminuendos, os *glissandos* e os *ritardandos* são, também, detalhadamente, utilizados por Stockhausen, de forma a enriquecer a fórmula e, consequentemente, todas as suas transformações diretas. Estes conferem, também, a esta melodia, um paralelo, tanto na diversidade de estados de espíritos característicos da personagem Arlequim, como nos contornos e formas diferenciadas que interessavam a Stockhausen como delineadores da sua criação. Para além da utilização dos efeitos sonoros referidos neste parágrafo, outra particularidade desta sequência é a utilização e organização rítmica como fator de diferenciação de cada nota. Denota-se na observação da melodia a ideia do compositor de detalhar as proporções rítmicas, sendo estas sempre distintas em cada nova entrada de nota na sequência da fórmula originando, consequentemente, que a melodia seja composta por durações rítmicas sempre diferentes.

A Tab. 1 faz uma síntese da análise da construção da fórmula baseada nas questões mais relevantes referidas pelo compositor em 1990. A coluna dos intervalos, indica a diferença intervalar entre cada nota da fórmula sem a repetição de notas (ver Fig. 2). A coluna referente ao número de notas, demonstra quantas notas diferentes são utilizadas em cada secção e a coluna das durações, avalia em quantas partes cada uma dessas notas é subdividida. O número exibido é indicador de quantas figuras rítmicas diferentes são apresentadas em cada secção, sendo possível observar uma relação similar entre a segunda e terceira colunas. As dinâmicas e os efeitos são elementos importantes desta construção, que conferem continuidade, expressão e carácter ao discurso musical, por isso, foram, também, evidenciados. Desta forma, é possível verificar que, mesmo com as oscilações apresentadas, as dinâmicas vão sendo alternadas entre cada parte da fórmula, sendo que a dinâmica mais extrema é utilizada para enfatizar o intervalo maior. O *vibrato* é utilizado como motor da continuidade musical nos valores rítmicos mais longos, presentes na primeira e última partes da fórmula, similarmente, a ser utilizado de forma a não existir um corte na realização do intervalo de sexta maior que está ritmicamente separado por uma pausa. A proporção rítmica é um fator de importante relevo em toda a composição, pois esta subdivisão das durações vai permitir um relacionamento entre a parte original e suas respectivas transformações ao longo da obra, mesmo quando se observa o aparecimento da fórmula com uma organização intervalar distinta da original.

Partes da Fórmula	Intervalos	Número de notas	Durações (Ataques)	Dinâmicas	Efeitos
1	2 <sup>a</sup> m-3 <sup>a</sup> M-2 <sup>a</sup> m-3 <sup>a</sup> m	5	5	mp	Poco vibrato + acelerando + acento
2	2 <sup>a</sup> M	3	7	F-p-mf	tenuto, acento
3	3 <sup>a</sup> M-2 <sup>a</sup> m-4 <sup>a</sup> P-4 <sup>a</sup> P-4 <sup>a</sup> P	3	6	p - non diminuendo	-
4	6 <sup>a</sup> M	2	2	fff-crescendo, diminuendo	Poco vibrato-acento-
5	3 <sup>a</sup> m-2 <sup>a</sup> M-4 <sup>a</sup> A	3	3	mf sub-pp	acento, poco vibrato, lento
6	4 <sup>a</sup> A-2 <sup>a</sup> M-2 <sup>a</sup> m	4	4	ff diminuendo ppp	acento-vibrato+glissando-ritardando-non vibrato

**Tabela 1. Síntese dos componentes da fórmula original de HARLEKIN. Fonte: Elaborado pela autora.**

No que diz respeito à melodia, cada uma das partes da fórmula é constituída por grupos de intervalos de notas que, numa pauta, se agrupam da seguinte maneira:



Figura 2 - Apresentação das alturas da fórmula em ré. Fonte: Elaborado pela autora.

Reagrupadas em forma de escala, demonstram a construção cromática da linha da melodia, com a exceção de uma nota que será explicada seguidamente:



Figura 3. Disposição das alturas da fórmula numa escala. Fonte: Elaborado pela autora.

Verifica-se, também, na construção desta fórmula base que a melodia é constituída por doze alturas. Todavia o mib aparece dobrado à oitava e, por isso, são concretamente onze alturas diferentes. Nesta aparição original da fórmula, que começa com a nota ré, constata-se, tal como referido anteriormente, que falta no cromatismo, o si. A omissão de uma nota na escala cromática permite, segundo o compositor, uma maior facilidade para se fazer sentir a transposição: “*one pitch is not used at all, wich gives me the possibility to transpose the melody and always have one note wich is spared for the next transposition to make it more new*” (Stockhausen, 1990). Seguindo esta lógica de pensamento do compositor, quando a melodia é transposta para sol, a nota omitida é um mi. Quando aparece em mib, a nota que facilita a próxima transposição é um dó e, finalmente, quando a fórmula aparece em láb, a nota que não está presente é um fá. Estas notas são utilizadas com subtileza por Stockhausen e introduzidas durante as várias transformações melódicas ocorrentes.

Nesta melodia, é, também, verificado que Stockhausen escreve na segunda parte mib e, na terceira, ré#. Esta questão de detalhe enarmónico demonstra a não rejeição do compositor pela partitura e pela escrita clássica existindo, assim, conteúdos como a



utilização de notas, ritmo, compassos, escalas, modulações e até indicações, como a exemplificada, referentes a uma escrita diatónica. Estas referências permitem ao intérprete, durante o estudo desta partitura, criar pontos de apoio que irão facilitar, sobretudo, o campo da memorização, pois são possivelmente referentes à base da experiência e vivência auditiva inicial de um músico. Muitas obras compostas nesta época cumprem regras serialistas, as quais defendem a igualdade dos parâmetros em detrimento de um polo tonal e, mesmo que seja possível fazer uma harmonização do material usado a sua memorização e enquadramento melódico, pode dificultar este trabalho, devido ao facto de não existirem pontos que se diferenciem auditivamente. Em HARLEKIN, a utilização da fórmula que, apesar das suas constantes transposições, recorre, na maior parte das vezes, ao mesmo sistema de alturas ou a uma estrutura rítmica definida constante ao longo da obra, possibilita o desenvolvimento de uma referência diatónica que se torna relevante no momento do referido trabalho de memorização.

A descrição da fórmula de forma detalhada é pertinente para uma compreensão da estrutura e funcionamento desta obra, pois toda a composição está construída à volta da melodia que foi, agora, apresentada. Stockhausen utilizará as relações intervalares e as proporções rítmicas para manter coesão e desenvolver o seu discurso sendo que, todas as transformações e transposições ocorrentes terão, assim, a mesma génese.

### 1.3.3 O Mensageiro dos Sonhos

HARLEKIN começa com um som específico - um trilo de segunda menor: “*he (Arlequim) plays the trill (...) out of this he plays the next interval (...) until one by one the melody grows always with the same duration*” (Stockhausen, 1990).

As duas notas do trilo são correspondentes às duas primeiras notas da fórmula, que aparece no início da composição na transposição de sol, ou seja, uma quinta acima da versão original. Arlequim começa fora de palco e a entrada no mesmo é feita pela esquerda (vista do público), sendo que, quando já se encontra em palco, devem ser feitos movimentos rotativos, predominantemente, para a direita, podendo, ocasionalmente, ser mudada a direção. A descomposição do trilo vai originar uma passagem em semicolcheias onde, em cada repetição sucessiva ocorrente é introduzida uma nova nota da fórmula. Este processo de construção progressiva da fórmula continua a ser acompanhado por movimentos circulares com o objetivo de construir uma grande espiral ao longo de todo o espaço de palco. O efeito sonoro produzido através do trilo, aliado ao movimento corporal/cénico rotativo, conferem juntos, uma ideia de rotação, tanto auditiva como visual. O desenvolvimento do trilo para uma construção progressiva da melodia em semicolcheias e com graus intervalares próximos vai introduzir uma nova nota da fórmula em cada uma das repetições, suportando, também, a ideia visual da construção da espiral que tem, como objetivo final, a tradução do carácter enfeitado de Arlequim. Este é, assim, o primeiro exemplo de toda a base em que foi construída esta obra - a aliança entre o movimento musical e o movimento do corpo/instrumento, que se transformam numa unidade fundamental na criação e tradução dos diferentes caracteres da personagem. A intenção de tornar visível o som e auditivo o movimento trouxeram uma nova visão à interpretação desta partitura, podendo o intérprete desenvolver a ligação entre estes dois campos, pois a sua união indissociável será melhor tradutora das transformações necessárias para a realização da *performance*. Deste modo, o intérprete, sendo ciente desta importante ligação, poderá adequar os seus movimentos e os seus gestos, de forma a traduzir a expressão e intenção necessária para cada estado de espírito da personagem: “*Harlequin’s opening dance seems to represent the meditative, transcendent side of the spiral concept. Spinning while drawing*

*concentric rings around the stage creates the effect of Harlequin “descending from the world above”, in a hypnotic, enchanted manner”* (Marzack, 2009, 68).

Todavia é de se fazer notar que a ideia da criação da espiral, que é o objetivo cénico de toda a primeira parte, não tem uma grande leitura para o público, pois está a ser visualizada de frente. Por conseguinte, o conceito teria mais impacto se visualizado desde cima. No entanto, mais do que a importância do gesto em si, é de salientar a relevância que este gesto, aliado ao trilo e à melodia em semicolcheias, tem em relação à transformação do som e à interpretação das emoções de Arlequim. Rodar sobre si mesmo e, simultaneamente, ter como objetivo a construção de uma espiral, utilizando toda a dimensão do palco, permite ao intérprete uma espacialização sonora abrangente e livre. Este facto pode criar um momento inicial íntimo ao nível sonoro e também visual, que vai enriquecer e transformar a transmissão do conteúdo emocional da personagem ao público.

A referida passagem em semicolcheias vai introduzir, progressivamente, as seguintes notas da fórmula: ré, mi<sup>b</sup>, dó, sib, lá<sup>b</sup> e lá. Depois de escutadas as primeiras oito notas da mesma, a passagem assinalada na Fig. 5 demonstra a repetição entre o lá<sup>b</sup> e o sib, observando-se desta maneira um paralelismo com a segunda parte da fórmula original (Fig. 4), que também apresenta uma repetição do mesmo intervalo. Denota-se assim, que Stockhausen mantém a proporção de durações/ataques (7) que existem na fórmula original, processo que será recorrente durante toda a composição.



Figura 4. Ataques da segunda parte da fórmula original. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 6).



Figura 5. Primeiro andamento: Paralelismo de ataques na construção da segunda parte da fórmula. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 1).

O referido processo de composição, que consiste na agregação progressiva das notas da fórmula, mantém-se ao longo de toda a primeira parte do primeiro andamento, sendo apresentada de forma descendente, salientando-se que, sempre que é alcançada uma nova nota, esta ligação é feita de forma ascendente e cromática. As restantes notas da fórmula são, similarmemente, introduzidas até ao desaparecimento da ligação cromática existente entre as repetições e, ao conseqüente aparecimento da melodia completa da fórmula, apresentada na figura seguinte (Fig.6).



**Figura 6. Primeiro andamento: Aparecimento da fórmula completa em semicolcheias.**  
Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 2).

Em toda a desconstrução do trilo e início do aparecimento da referida melodia da fórmula é pretendido um carácter introvertido da personagem, podendo, por isso, a expressão corporal apresentar um movimento circular lento e pouco exuberante. As pausas podem apresentar durações diferentes e Stockhausen deixou, também, a indicação para a imobilidade corporal em cada uma delas, mantendo unicamente, o movimento dos dedos, que continuariam, assim, a dar a impressão de que a linha musical é continua. De acordo com o estado de espírito pretendido para este andamento a rotação em forma de dança é cada vez mais lenta a par do desaparecimento das semicolcheias e o Arlequin terá de interpretar toda esta passagem como se estivesse sozinho e perdido em si mesmo.

Terminada esta primeira construção progressiva da fórmula, Stockhausen inicia um novo processo de evidenciação da mesma, onde cada nota volta a ser destacada, mas, desta vez, com um ritmo diferente, assemelhando-se ao processo de proporções rítmicas realizado na fórmula original: “*There is more and more rhythm from note to note until finally he has given a different duration to each note (...) and it sounds like a dance*” (Stockhausen, 1990).

Desta forma, cada nota vai sendo retirada do grupo de semicolcheias, construído na primeira parte deste andamento e, sendo, sucessivamente, modificada ritmicamente. Este fator vai originar uma versão da fórmula distinta, conseqüentemente, mais rítmica e mais

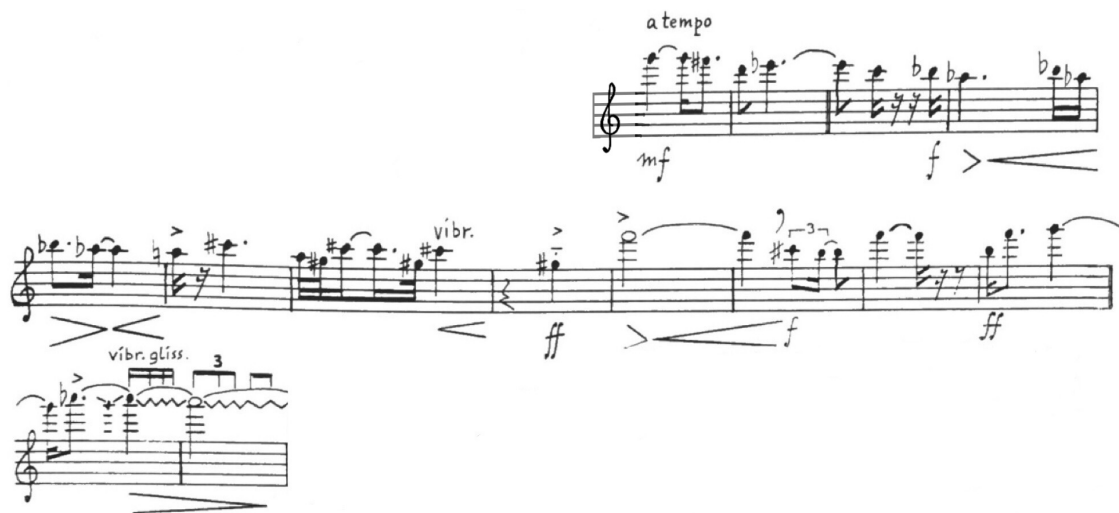
rica, que fará uma passagem subtil para o desenvolvimento de características que vão ajudar a evidenciar o novo carácter enérgico e eufórico do Arlequim. Na Fig. 7 pode ver-se que, às duas primeiras partes da fórmula, Arlequim já atribui ritmos diferentes. Todavia, as restantes partes ainda se encontram em semicolcheias continuando a fazer parte do carácter enfeitado do início deste primeiro andamento.



**Figura 7. Primeiro andamento: Exemplo de construção da fórmula com ritmos diferentes e consequente desconstrução da passagem de semicolcheias.**  
 Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 2).

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

A Fig. 8 apresenta o resultado de toda esta nova construção rítmica da fórmula, onde pode ser observado que a mesma, em semicolcheias, se transformou numa secção composta por ritmos distintos que possibilitarão que o novo carácter brincalhão e construtor de Arlequim seja introduzido. As diferenças rítmicas ocorrentes entre as duas primeiras aparições da fórmula completa, neste andamento, podem ser observadas através da comparação entre a Fig. 8 e a Fig. 6.



**Figura 8. Primeiro andamento: Aparecimento da fórmula subsequente à transformação rítmica.**  
 Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 3).

### 1.3.4 O Construtor Brincalhão

*“With this formula he begins to play around, he became a constructor and he brings down the melody one by one letting one note after the other appear in a different octave”* (Stockhausen, 1990). O novo estado de espírito de Arlequim é agora, vivo, cómico e elétrico, sendo que todas as transformações que vai introduzir na fórmula são perceptíveis e evidenciadas através dos seus gestos. A estrutura, deste segundo andamento, baseia-se na apresentação de doze transformações da fórmula, à qual se juntam uma ponte de ligação e uma entrada final, que é apenas constituída pela primeira parte da mesma. Estas serão apresentadas, sucessivamente, e aqui vão poder observar-se alterações no âmbito das oitavas, omissão de notas, transformação de ritmos ou expansão de motivos. O resultado final destas transformações origina uma descida da fórmula para duas oitavas abaixo, de forma a ser alcançada a tessitura e a transposição em ré da fórmula original, que aparece no início do terceiro andamento. A personagem assume um carácter de construtor que brinca com a fórmula, no sentido de a transformar e de enfatizar as diferenciações que vão ocorrendo na

linha da melodia: *“From this point on, particularly emphasize the irregularities as they occur in each repetition of the formula, through slight broadenings, etc. (make the “changes” which occur in each successive repetition also visually obvious to the public)”* (Stockhausen, 1978, XIV). A postura e movimentos a interpretar não são discriminados pelo compositor, tornando este andamento como afirma Marzack (2009, 69) *“the least specific one in terms of motion and stage actions”*. A principal indicação de Stockhausen é no sentido da introdução de movimentos corporais, à escolha do intérprete, desde que a linha gestual seja sempre visível e perceptível aos olhos do público. Os movimentos podem ser, por isso, variados e com carácter humorístico, tendo pontos de contato, por exemplo, a nível rítmico, com a linha da melodia, de forma a manter a unidade de ambas as áreas, realçando assim, o estado de espírito brincalhão e cómico da personagem. Esta liberdade de escolha de movimentos, que foi deixada em aberto por Stockhausen, pode ser tomada em consideração como qualquer outra escolha musical podendo ser, no entanto, relacionada à personagem, à visão do compositor e ter como objetivo levar a linha da melodia, que nos desperta o sentido da audição, para um campo visual, da mesma forma, que os gestos e os movimentos escolhidos podem conter música dentro de si mesmos como se tivessem sido pensados por um bailarino.

Para uma melhor identificação de todo o processo de transformação da fórmula realizado por Stockhausen, neste segundo andamento, irão ser apresentadas imagens da partitura correspondentes à maior parte das entradas da mesma, onde serão assinaladas as devidas alterações com cores diferentes. Foram observadas alterações a vários níveis sendo que:

- a azul: a nota original da fórmula, mas numa oitava diferente;
- a vermelho: a omissão ou utilização de uma nota que não faz parte da sequência original da fórmula;
- a amarelo: as alterações rítmicas;
- a verde: repetição da célula/ornamentação rítmica ou melódica;

Realça-se ainda, o facto de que as alterações efetuadas em cada fragmento são consideradas e assumidas na comparação e análise do fragmento seguinte.

Depois da segunda apresentação completa da fórmula (Fig. 8), onde Arlequim atribuiu a cada nota um ritmo, a mesma volta a ser repetida, no início deste andamento, com

a mesma sequência de notas e os mesmos intervalos, mas apresentando diferenciações, unicamente ao nível do ritmo, que aparece neste ponto e na sua maioria com a metade da duração e um conseqüente aumento das pausas. Não foram assinaladas as mudanças rítmicas na Fig. 9, devido ao facto de se observar uma única mudança geral em todo o fragmento - a referida redução das durações. Este fator pode ser observado através da comparação entre as Fig. 8 e 9.

a tempo (in jeder Pause in einer Pose gefrieren)

ff in der Mitte der Bühnenrampe angekommen

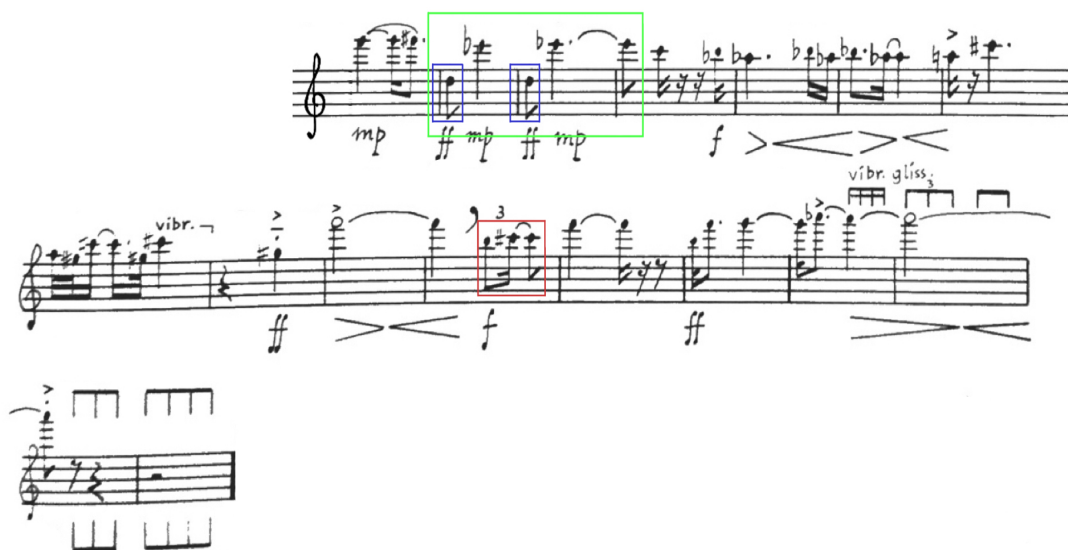
Von hier ab die Unregelmäßigkeiten in jeder Formel-Wiederholung besonders betonen durch kleine Verzögerungen etc. (sic als "Änderungen" auch gestisch zum Publikum hin hervorholen).

starr!

**Figura 9. Segundo andamento: primeira transformação da fórmula.**  
**Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 3).**

A segunda transformação da fórmula expõe alterações em vários âmbitos visíveis na Fig. 10. Apresenta uma única alteração referente à mudança de oitavas, pois a terceira nota da sequência da fórmula é a primeira a ser passada para a oitava inferior. Foi, também, efetuada uma repetição dessa célula, assinalada a verde na referida figura, de forma a ser enfatizada a mudança acabada de referir. Esta passagem para a oitava inferior e repetição da nota ré, assinalada na figura seguinte a azul, pode ser traduzida, cenicamente, com a introdução de um gesto corporal cómico. Como referido anteriormente, o intérprete pode escolher o movimento que, para si é mais adequado a esta mudança, existindo a hipótese de, ao longo das doze transformações da fórmula, utilizar sempre, gestos diferentes ou repetir alguns deles se achar pertinente a coesão da estrutura cénica. Refira-se que, ao longo deste andamento, estes movimentos e referidas alterações de oitava são, também, enfatizados pela utilização de dinâmicas elevadas, como é passível de também se observar através da visualização da Fig. 10.





**Figura 10. Segundo andamento: segunda transformação da fórmula.**

**Legenda: — Mudança de oitava; — Repetição da célula; — Alteração da sequência melódica.**

**Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 3).**

O ritmo foi o fator passível de uma maior alteração se relacionado com a Fig. 9. Porém, não foi aqui assinalado, devido ao facto de se observar que voltou a ser igual ao da aparição da fórmula completa, no final do primeiro andamento (Fig. 8). Assim, em relação à transformação, que lhe antecede, observa-se um aumento da duração do mesmo em detrimento das pausas observadas no início deste andamento. A alteração assinalada na Fig. 10, a vermelho, é também relevante, devido a uma troca da posição das notas, constatando-se, assim, uma alteração da sequência original das mesmas em relação à estrutura inicial. Na Fig. 11 são apresentadas numa partitura as notas da quinta parte da fórmula na sua sequência original (A.) sendo que (B.) apresenta a alteração que o compositor utiliza, recorrentemente, a partir desta segunda transformação da fórmula.

(A.)



(B.)

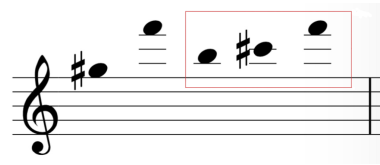


Fig. 11. Exemplo de alteração da sequência original das notas da quinta parte da fórmula na segunda transformação do segundo andamento. Legenda: A: Sequência original; B: Sequência alterada. Fonte: Elaborado pela autora.

Observa-se de igual modo que a introdução de diferentes dinâmicas está relacionada com o facto de se enfatizar estas mudanças rítmicas, estando desta maneira as dinâmicas mais fortes associadas às mesmas.

A terceira transformação da fórmula apresenta, também, alterações de ritmo, trocas de oitavas e uma repetição das células que continuarão a ser analisadas, dentro do mesmo esquema de cores, possibilitando desta forma, a constante e progressiva passagem da fórmula para o registo grave do clarinete, aliado à introdução de movimentos que, ao enfatizarem estas alterações, contribuem para a construção cénica de um carácter vivo e energético de Arlequin.

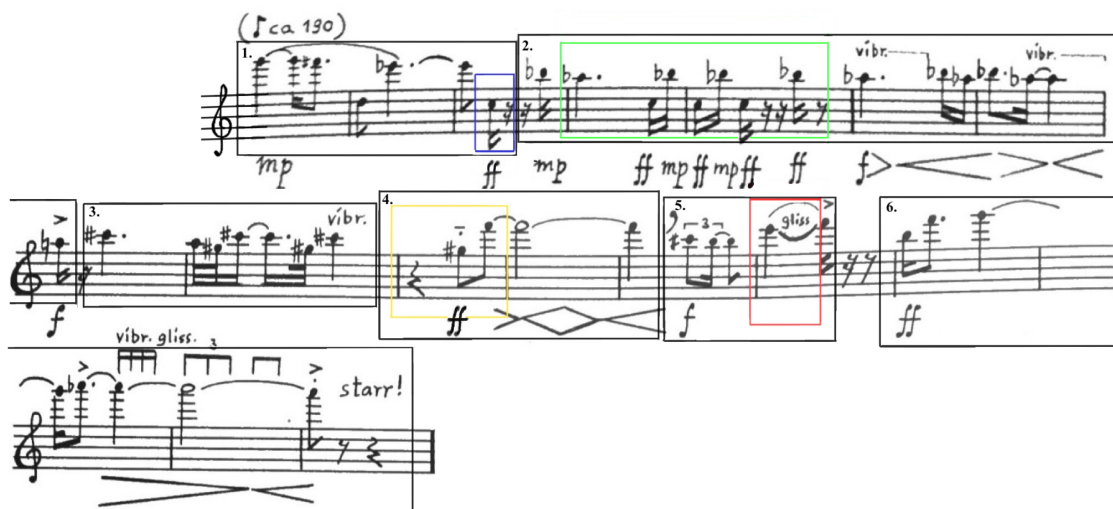


Figura 12. Segundo andamento: terceira transformação da fórmula.

Legenda: — Alteração rítmica; — Mudança de oitava; — Extra fórmula; — Alteração da sequência melódica da fórmula com a introdução da nota mi, que não faz parte da sequência cromática da mesma. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 3).

Observa-se, na primeira parte da fórmula, o desaparecimento da repetição da nota ré introduzida no fragmento anterior, tendo aqui, sido retomada a sequência original das notas. Por conseguinte, a mesma é interrompida na segunda parte, pois o compasso assinalado a verde, na Fig. 12, introduz uma repetição de notas onde se escuta, similarmente, um reforço da passagem do dó natural para a oitava de baixo, sendo, posteriormente, também, retomada a sequência melódica original. Na mesma imagem, é também possível verificar, a utilização da ordem sequencial original, das primeiras notas (dó# e si) da quinta parte da fórmula. No entanto, na referida parte, a sequência original continua a não ser mantida devido ao facto de ser introduzida pela primeira vez a nota mi através de um *glissando*. Realça-se que nesta transposição o mi é a nota que fica de fora da construção cromática e, precisamente, por não ser utilizada na sequência original, trás ao discurso musical uma sonoridade nova, permitindo também a transposição do mesmo.

Pode referir-se, também, que, em todas as sucessivas entradas da fórmula se observa uma diminuição das indicações metronómicas. A referência existente no início da obra mostra que a colcheia deve ser igual a 200 sendo que se dará uma progressiva diminuição desta relação durante todo o segundo andamento.

Na quarta transformação da fórmula (Fig. 13), a nível melódico, a ordem das cinco notas iniciais foi aqui trocada pois, como é possível observar na mesma figura a vermelho, o mib aparece antes do ré. Seguidamente, a alteração da fórmula torna-se mais acentuada devido ao facto de serem introduzidos dois compassos extra onde se observa uma repetição das células que, tem como objetivo enfatizar a passagem do sib para a oitava inferior, mantendo, assim, a alternância com o dó, que já era, no entanto, patente no fragmento anterior. Esta passagem é, ainda, enfatizada por indicações cénicas específicas, visto que Stockhausen assinala que cada uma destas notas deve ser tocada em diferentes direções (direita, esquerda e para o público). O mi, que apareceu, pela primeira vez, no fragmento anterior (quinta parte da fórmula), foi neste fragmento, introduzido na quarta parte da mesma, como pode ser também visualizado na Fig. 13. A relevância desta secção é, igualmente, revelada através do aumento rítmico destas notas, assim como, pela introdução do *glissando* até ao dó, visível na quarta parte da fórmula, sendo apenas, posteriormente, atingida a nota da sequência original - o fá. As partes cinco e seis apresentam ligeiras alterações, sendo que, respetivamente, a primeira volta a assumir a sequência das notas originais agora com o ritmo desenvolvido no fragmento anterior e, na segunda, são omitidas

as duas últimas notas – o sol e o láb. Ao nível da construção cénica, o Arlequim continua enérgico, brincando com os elementos da fórmula que vai alterando, demonstrando assim, esse novo contorno intervalar que está cada vez mais patente nesta nova melodia. Desta forma, os movimentos podem ser mais amplos, porque começam a abranger os vários registos do instrumento. A referida omissão das duas últimas notas da fórmula pode, também, ser demonstrada fisicamente, visto existir uma precipitação do final colada ao início de uma nova transformação.

Figura 13. Segundo andamento: quarta transformação da fórmula.

Legenda: — Alteração da sequência melódica; — Mudança de oitava; — Extra fórmula.

Fonte: HARLEKIN K. Stockhausen (1978, 4).

A quinta transformação da fórmula volta a apresentar a sequência original das notas sem recorrer à repetição de células ou trocas de ordem. O mib da primeira parte é a única nota deste fragmento, que foi passada para a oitava inferior, sendo que, ainda a nível melódico, o sol e o láb da última secção deixam de estar omitidos como acontecia no fragmento anterior. As dinâmicas e os efeitos adicionados às notas são sempre um fator em constante transformação, sendo mantidas, no entanto, relações de correspondência com a fórmula original. Por exemplo, a primeira parte da fórmula, apresenta como dinâmica geral a indicação de *mezzo piano*, por isso, as suas derivadas em cada uma das transformações vai manter-se dentro do mesmo âmbito.

Depois desta entrada da fórmula, que contém apenas, uma subtil alteração que sedimenta e resume, de certa forma, todas as alterações efetuadas até este ponto da partitura, o novo fragmento, a sexta transformação consecutiva da fórmula, visível na Fig. 14, introduz

mudanças rítmicas, de oitavas e ainda uma expansão da proporção rítmica da primeira parte da fórmula. Aqui, verifica-se um aumento do ritmo de 10 para 48 colcheias, o que implica a repetição consecutiva da terceira e quarta notas da sequência até ao novo aparecimento da nota mi.

The image shows a musical score for a clarinet part. It consists of four staves. The first staff is a prelude with a tempo marking of 'ca 160' and a dynamic of 'mp'. The second staff is the main body of the piece, starting with 'etwas langsamer' and '5x accel', followed by 'a tempo' and 'Fortsetzung rit.'. It includes dynamic markings 'pp', 'mf', and 'ff'. There are performance instructions in German: 'in die Knie gehen, ganz gebückt weglaufen', 'plötzlich aufrichten und zurücktraben', and 'Ein wenig breiter'. The score is divided into four numbered sections (1, 2, 3, 4). A green box highlights the first part of the formula, and a blue box highlights the second part. The score ends with a double bar line and a fermata.

**Figura 14. Segundo andamento: sexta transformação da fórmula - partes um a quatro.**  
**Legenda: — Extra fórmula; — Mudança de oitava.**  
**Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 4).**

Em relação a esta repetição de notas, assinalada a verde na Fig. 14, Stockhausen deixou indicações para ser introduzida uma pequena cena teatral, que alia a corrida ao acelerando a realizar musicalmente, sendo que, ao atingir a nota mi, o Arlequim para, subitamente, e recua, voltando até ao ponto onde estava anteriormente, retomando também, as movimentações corporais designadas até este ponto.

Finalizada esta expansão, a segunda parte da fórmula aparece toda na oitava grave do clarinete, com exceção da última nota, sendo o sol# da parte seguinte, também, passado para uma tessitura mais grave do instrumento. Em relação ao ritmo deste fragmento, não sendo tomada agora em atenção, a repetição da primeira parte da fórmula, a única alteração existente é verificada pela redução em uma semínima da primeira nota da fórmula. As partes cinco e seis da fórmula voltam a não ser submetidas a nenhuma transformação rítmica ou melódica.

A transformação número sete apresenta, por sua vez, a transição para a oitava de baixo de mais notas da sequência da fórmula que aparecem assinaladas a azul na Fig. 15.

Observa-se, ritmicamente, que (1) a primeira nota volta a ser alongada numa semínima; (2) a segunda parte da fórmula vê aumentada a duração de todas as suas notas, tendo o mesmo processo sido, similarmente, aplicado ao último láb deste fragmento. Na mesma figura, verifica-se também, a recorrência à nota mi, na quinta parte da fórmula (assinalada a vermelho), com a conseqüente e já utilizada alteração da seqüência original das notas, existindo assim, um paralelismo com a terceira transformação da mesma exposto na Fig.12.

**Figura 15. Segundo andamento: sétima transformação da fórmula.**

**Legenda:** — Alteração rítmica; — Mudança de oitava; — Alteração da seqüência da melodia.

**Fonte:** HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 5).

Sempre com o objetivo de passar a melodia da fórmula do registro mais agudo do clarinete para o mais grave, a transformação seguinte apresenta mais duas notas da seqüência original em oitavas inferiores, estando estas, devidamente, assinaladas na Fig. 16, a azul. É de realçar que esta mudança progressiva de notas para a oitava de baixo confere à melodia mais âmbito intervalar e que todas as transformações, realizadas ao nível do ritmo, são feitas dentro da mesma relação de proporções, processo que Stockhausen utiliza durante toda a obra. Por exemplo, se contarmos o número de colcheias existentes em cada figura rítmica da primeira parte da fórmula original (Fig. 1, Pág. 33), é possível apresentar a seguinte seqüência: 5,3,2,8,1. Similarmente, se contarmos agora as semicolcheias relativas a cada figura rítmica, da mesma parte da fórmula, mas nesta oitava transformação, obtemos precisamente a mesma seqüência de: 5,3,2,8,1.

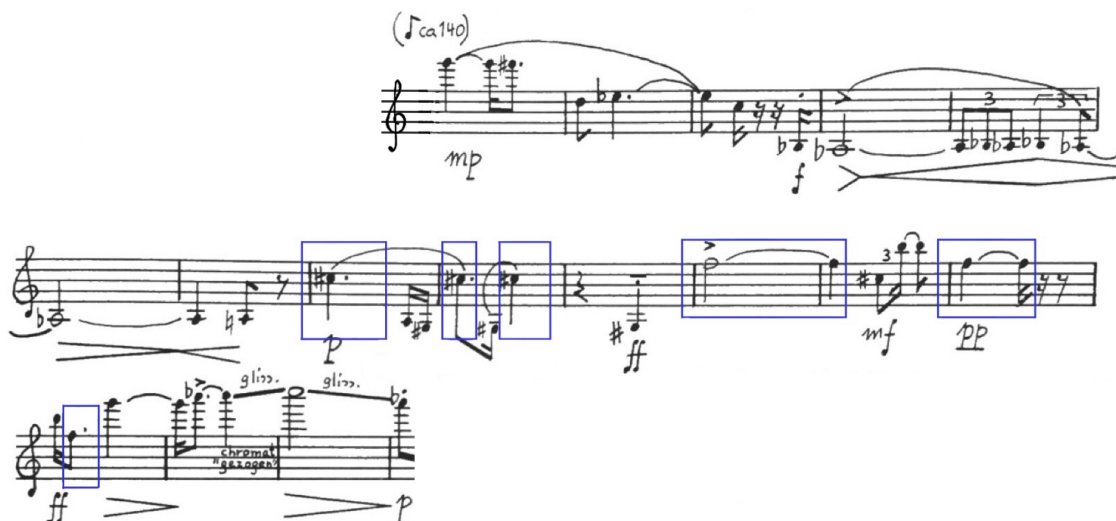


Figura 16. Segundo andamento: oitava transformação da fórmula.

Legenda: — Mudança de oitava.

Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 5).

O ritmo nesta secção é mantido com a exceção da última nota que é reduzida, em relação ao fragmento anterior, para três tempos e meio, originando, assim, mais uma passagem de expansão adicionada à fórmula visível na Fig. 17. Este desenvolvimento apesar de ser constituído pelas notas da fórmula (com a exceção do fá#), não as apresenta na sequência original, funcionando por isso, como uma ponte de ligação entre os registos do clarinete. Tem assim, como objetivo, fazer uma ponte para o registo médio grave do instrumento, de forma a que a primeira nota da fórmula apareça, seguidamente, duas oitavas abaixo do que composto inicialmente.



Figura 17. Segundo andamento: ponte de ligação. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 5).

A Fig. 18 ilustra a fórmula numa tessitura mais grave com a exceção da segunda (fá#) e última (láb) notas da sequência, que são as únicas que continuam a aparecer na oitava

inicial, tendo, conseqüentemente as restantes, sido trazidas para uma ou duas oitavas abaixo do que apareciam no início deste andamento. Observa-se outro compasso extra, assinalado a verde, que surge com as mesmas notas, mas num ritmo mais rápido e numa dinâmica extrema (*ppp*), funcionando como um eco da parte anterior. Esta célula da fórmula pode ser utilizada pelo intérprete para a introdução de um movimento distinto, relacionado com a dinâmica específica apresentada e poderá começar a transmitir um carácter que, apesar de ser ainda positivo e feliz, implica uma certa suavidade nas linhas dos movimentos do corpo que, se podem começar a distanciar, progressivamente, da euforia do início deste andamento. Assim, este contraste de movimentos, aliado a uma tessitura mais grave do clarinete e a uma dinâmica mais baixa iniciam a preparação para a construção do carácter do andamento seguinte.

**Figura 18. Segundo andamento: nona transformação da fórmula.**  
**Legenda:** — Alteração rítmica; — Mudança de oitava; — Extra fórmula.  
**Fonte:** HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 5).

Na Fig. 19, estão assinaladas as transformações rítmicas ocorrentes na seguinte entrada da fórmula, assim como, a passagem da segunda nota da sequência para uma oitava abaixo da inicial. Aqui, só a última nota da fórmula se encontra na tessitura original apresentada no início deste segundo andamento. Neste fragmento, é ainda possível observar, a introdução de um tempo extra, na quarta parte da fórmula, assinalado a verde na mesma figura, que não consta da sequência original, mas que volta a dar relevância ao intervalo de 6ªM, tanto pela sua dinâmica - que reforça o fortíssimo, como pela sua curta duração. A parte

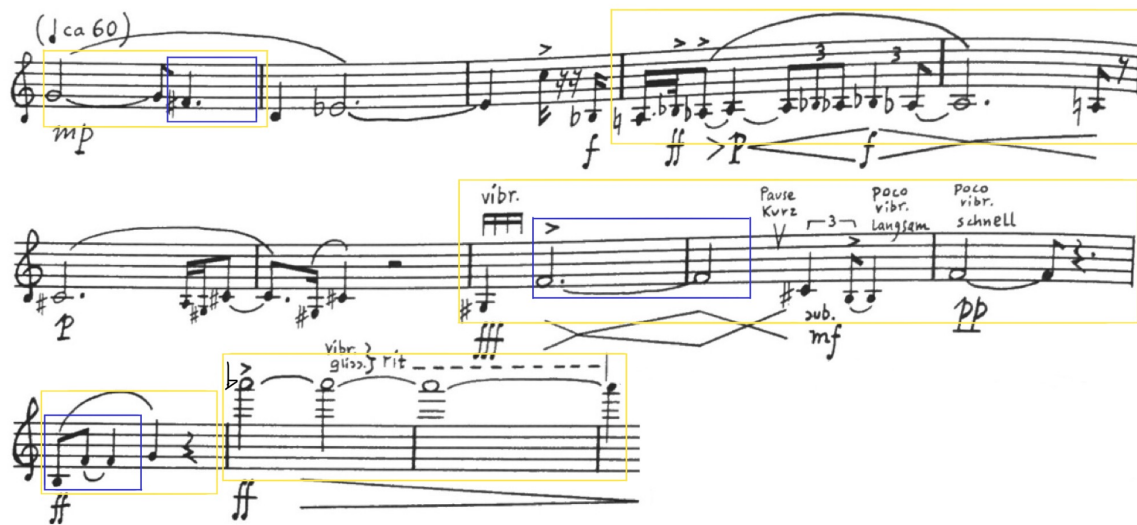


cênica continua a dar relevo às alterações acorrentes na fórmula, podendo sempre existir, uma ligação direta entre essas diferenciações e os gestos pensados para ilustrar as mesmas. Neste caso, poderá ser, também, dado destaque à única nota que se mantém na tessitura original, podendo esta ser o ponto de ligação em termos de carácter com a vivacidade anterior da personagem.

The image displays three staves of musical notation. The top staff is labeled '(ca 130)' and features a blue box around a note, with 'vibr.' written above it. The middle staff begins with 'pp' and contains a yellow box around a triplet, followed by blue boxes around other notes, and a green box around a final note. The bottom staff starts with 'ff' and includes a blue box around a note, a 'sub.' marking, and another 'ff' marking. Various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings are present throughout the score.

**Figura 19. Segundo andamento: décima transformação da fórmula.**  
**Legenda: — Mudança de oitava; — Alteração rítmica; — Extra fórmula.**  
**Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 5-6).**

A décima primeira transformação da fórmula é a última em que a mesma se apresenta de forma completa e com a sequência de notas idêntica à da fórmula original. Todas as notas, com a exceção do último láb, são apresentados em oitavas inferiores, deixando de se constatar a amplitude intervalar ocorrida em fragmentos anteriores. Existem, também, diferenciações rítmicas de relevo sob o mesmo processo de composição que primam pela coerência das proporções assinaladas na Fig. 20:



**Figura 20. Segundo andamento: Décima primeira transformação da fórmula.**  
**Legenda: — Alteração rítmica; — Mudança de oitavas.**  
**Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 6).**

A secção acabada de descrever está conectada a uma nova transformação da fórmula, que se apresenta com durações rítmicas mais pequenas. O movimento musical fluído que é criado funciona também, como uma nova ponte que tem como objetivo passar a última nota da fórmula (láb) para duas oitavas abaixo. Esta passagem é constituída pelas notas da fórmula, na sua ordem original, sendo unicamente introduzido, antes das três notas finais, uma variação que dá ênfase à nota mi, possibilitando a transposição que ocorre seguidamente.



**Figura 21. Segundo andamento: décima segunda transformação da fórmula.**  
**Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 6).**

Para finalizar este andamento, a primeira parte da fórmula é apresentada em sol, pela última vez, observando-se que todas estas transformações foram efetuadas de forma a alcançar o registo mais grave do instrumento. Este foi o escolhido por Stockhausen, para transmitir, musicalmente, o momento mais tranquilo e meditativo de toda a obra. Durante todo este andamento, tal como já foi referido, Arlequim está enérgico e empenhado em demonstrar e construir todas as alterações da fórmula acabadas de descrever. Os seus gestos enfatizam estes detalhes, tendo o intérprete a possibilidade de escolher quais os movimentos do corpo, do instrumento ou da técnica de construção teatral da personagem que quer realçar. As indicações metronómicas, sempre a diminuir, são para este estudo, um aspeto essencial da transformação deste andamento, podendo os gestos da personagem ser adequados, tornando-se mais amplos, suaves e menos exagerados e geométricos. Este andamento pode ter como objetivo a transmissão de uma mudança no estado de espírito de Arlequim, que passa, progressivamente, da rapidez, euforia e eficácia na construção da fórmula, para um espírito tranquilo, introspetivo, espiritual e meditativo. Desta forma, é passível de se observar a existência de um paralelismo entre a transformação da fórmula e a transformação do estado de espírito da personagem traduzido pela unidade entre os gestos e a linha do clarinete. As sucessivas alterações da fórmula, no âmbito do tempo, tessitura e dinâmicas, podem indicar uma progressiva suavização dos gestos do corpo e do instrumento, assim como de uma similar transformação da expressão facial, que podem funcionar como uma preparação orgânica e não abrupta do estado de espírito do andamento seguinte.

### 1.3.5 O Poeta Apaixonado

Através da descida, quer do âmbito do registo do clarinete, quer da pulsação, assim como do ritmo e do próprio espírito da personagem, o compositor consegue alcançar uma mudança no carácter expressivo da obra, que potencia o ambiente pensado na composição inicial da fórmula (ver subcapítulo 1.3.2). Como afirma González o segundo andamento prepara uma mudança no carácter da personagem: “*Desarticulando poco a poco la fórmula, a la vez que el tiempo se vuelve gradualmente más lento*” (2010, 5). Assim, o Arlequim cheio de vida e de energia do segundo andamento, transforma-se gradualmente, numa personagem onde o estado de espírito tranquilo, profundo, rendido e pensativo ganha expressão. O Poeta Apaixonado apresenta uma transformação na forma de estar do Arlequim que, musicalmente, é traduzida pela aparição da fórmula original, onde os ritmos são mais longos, o tempo mais lento e o registo do instrumento utilizado é o mais grave. Tendo em conta todo este ambiente e o carácter de profundidade e abstração necessários para a interpretação deste andamento, as indicações cénicas são quase inexistentes, refletindo assim, o espírito meditativo e calmo que a personagem pode assumir.

Finalizada esta importante aparição da fórmula, Stockhausen introduz uma melodia em fusas que relembra a passagem de desconstrução do trilo inicial. Esta apresenta-se em desacelerando rítmico, estabilizando-se na repetição das notas ré e mib, facto que por sua vez, já tinha sido ouvido na expansão de nove compassos, ocorrente no segundo andamento (Fig. 14, Pág. 49).

Figura 22. Terceiro andamento: transição da fórmula para a transposição em mib. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 7).

Apesar da inexistência de didascálias para este andamento, no final desta passagem em fusas, Stockhausen (1978, XV) deixa a indicação: “*kneel gradually and sit on heels (...) close eyes*”. Assim o Arlequim, quando chega a esta posição, pode criar um momento íntimo ao nível sonoro e visual, enquanto se ouve a nova transposição da fórmula em mib. A apresentação da fórmula na referida transposição é idêntica aquando do seu aparecimento em ré, ao nível da melodia, do ritmo e das dinâmicas, sendo a principal diferença o facto de, aqui, se atingir a pulsação mais lenta de toda a obra e um consequente carácter musical mais introspetivo. É de realçar:

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

As restantes duas indicações, que são apresentadas nos últimos dois compassos deste andamento, sugerem uma transição subtil para a próxima cena. Respetivamente, está indicada a realização de um ligeiro movimento do clarinete para cima e para baixo que deve acompanhar o *ritardando* do *vibrato* e, no último compasso, o Arlequim deve sair da posição anterior, voltando assim, a ficar em pé, com as costas direitas e com o clarinete posicionado à altura do mi quatro criando, assim, a referida ligação para o andamento seguinte.

### 1.3.6 O Professor Pedante

O Professor Pedante é o quarto andamento desta obra. Aqui, o Arlequim transforma-se, como o próprio título indica, num professor: *“he takes the melody apart, he writes it into the air, he analyses it for you and then he makes jokes about it”* (Stockhausen, 1990). A base musical paralela a esta ideia é constituída por um aparecimento não sequencial das partes da fórmula e pela sua separação por pausas longas. As indicações da coreografia permitem a introdução de gestos, expressões faciais e a utilização dos olhos - que vão acentuar esta separação, visto cada uma delas ser realizada com a alternância dos lados esquerdo e direito do palco. A fórmula de Stockhausen é, aqui e em toda a obra, um meio para traduzir os diferentes estados de espírito de Arlequim. No primeiro andamento, a personagem encontra-se enfeitiçada; no segundo, com energia, constrói a fórmula modificando-a até esta se apresentar num registo mais grave do clarinete, o que lhe transmite calma e introspeção. No presente andamento, a meditação torna Arlequim num professor confiante e sabichão e, para este efeito, são deixadas na partitura indicações para que, através dos gestos do corpo e do clarinete, se entenda que a personagem está a ensinar o desenho da melodia: *“Energetically write the entire melody from right to left (very self-confidently - as a climax)”* (Stockhausen, 1978, XVI). A utilização da fórmula permanece com a mesma sequência de intervalos e subdivisão em partes, na transposição de mib, sendo, no entanto, dado mais ênfase ao fator do ritmo e à não introdução sequencial das partes da mesma. Nas didascálias deixadas pelo compositor pode ler-se:

From this point on, the bell of the clarinet moves vertically up and down in front of the body according to the intervals which are played. During each sustained pitch do not move (...). Write the melody in the air in mirror-form from right to left. Seen from the public, the intervals, durations, and - as much as possible - the dynamics of the melody should be readable (Stockhausen, 1978, XV).

Note-se que o referido objetivo de Stockhausen, que alia este tipo de gestos do clarinete à fórmula, é acima de tudo, tradutor de parâmetros sonoros que passam por uma melhor indicação espacial e conseqüente compreensão dos intervalos e do contorno da melodia. A esta indicação é, por isso, ainda acrescentada, a chamada de atenção para as oitavas terem precisamente o mesmo distanciamento entre elas, demonstrando a precisão exigida no desenho espacial da mesma. Esta insistência do compositor, neste âmbito, tem,

também, a ver com a já referida necessidade de ajudar na Arte de Ouvir, no sentido de que os parâmetros das suas composições possam ser reconhecidos auditivamente:

The art to listen is seldom practiced. Opportunities to hear a work of new music performed several times are increasingly rare and few people take the trouble to listen repeatedly to a recording of a new work until they know it. Notes may pass so quickly that they can no longer be heard separately. Most people do not perceive individual notes exactly, but only approximately, because they have neither relative or absolute pitch. Most listeners have no conception of the intervals between pitches and differences of duration and consequently have no way of consciously discerning melodies, rhythms, dynamic curves, series of color changes and figures moving in space (Stockhausen, 1980).

Esta citação de Stockhausen foi feita em relação à obra citada anteriormente, *In Freundshaft*, onde se demonstra a preocupação da percepção da linha melódica, das dinâmicas ou da difusão da música no espaço, propondo igualmente, que a escuta analítica seja a melhor escolha de audição para um melhor conhecimento e percepção da mesma. Embora possa ser criticável esta última vertente da citação, interessa para este estudo, a proposta de introdução de gestos que demonstram, de uma forma medida e clara, o comprimento dos intervalos e suas dinâmicas associadas. Em HARLEKIN, verifica-se, no presente andamento, a demonstração concreta da melodia no espaço, como acontece em *In Freundshaft*. Por conseguinte, esta engloba, também, a junção de outras artes à música, que ajudam, não só, a entender o contorno musical, como deixam espaço para a percepção teatral de uma personagem, aportando à composição a visualização e transmissão dos estados de espírito da mesma. Este fator criou, assim, abertura, inovação e reforço na visão artística e no desenvolvimento de um novo procedimento de composição. A ligação de duas artes distintas, em que, numa delas, a sua principal reação é auditiva, sendo que na outra, são implicados gestos de dramatização de uma personagem, que não necessitam estar ligados a qualquer tipo de som, aportam a HARLEKIN um fator de originalidade, já que, para além do fator visual, observa-se uma transformação conjunta dos vários componentes. A fórmula transforma-se de acordo com o estado de espírito da personagem que, por sua vez dança de euforia, quando sente que é bem-sucedido nessa transformação. Esta agregação de disciplinas diferentes originou uma abertura para um novo caminho da *performance*, onde o resultado de convergência de duas ou mais artes aportam inovação à interpretação e alteram a abordagem interpretativa de um intérprete. HARLEKIN é um exemplo desta conjugação de artes, pois, para a interpretação desta partitura, o intérprete tem de desenvolver competências de Teatro, de Pantomima e de Dança.

É, então, a partir deste andamento, que os movimentos cénicos, assim como, a dança, ganham mais expressão. Consequentemente, denota-se a referida relevante transformação no conteúdo rítmico, que é, assim, neste andamento, mais desenvolvido, rápido e impulsionador. O intérprete desenha no espaço todos os intervalos da fórmula, trazendo a extensão sonora para um panorama vertical, não sendo, por isto, deixada de parte a sua extensão horizontal, no sentido de que durante toda a primeira secção do andamento são encontradas indicações para determinados fragmentos serem tocados no lado esquerdo ou direito do palco, reforçando, deste modo, a ideia da espacialização sonora, que será abordada, detalhadamente, no último capítulo deste estudo.

Observa-se, também, uma variação em torno das notas da fórmula, da mesma maneira que se verifica a incidência na repetição e troca de ordem das diferentes partes constituintes da mesma. A desfragmentação consequente da melodia original, suportada também, por pausas e suspensões, contraria desta forma, o que acontecia, por exemplo, no andamento anterior. Neste andamento, Arlequim pega nas partes individuais da fórmula e apresenta-as de forma separada e fora de ordem, de forma a demonstrar, progressivamente, a sua construção: *“He shows how the melody is composed (...) first the beginning and then the end of the melody and finally he joins the beginning and the end of the melody until the melody is complete”* (Stockhausen, 1990).

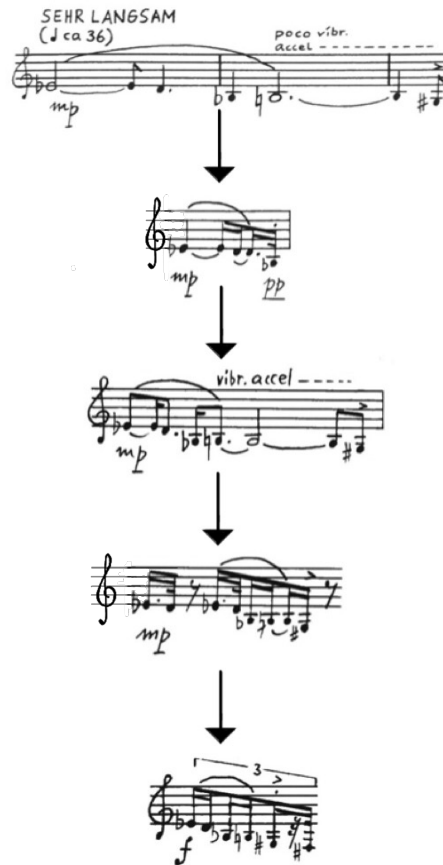
Na Fig. 23, são demonstradas as opções de Arlequim em relação a esta nova reorganização das partes da fórmula, que originam um discurso musical que difere do apresentado até este ponto da composição. Apesar de serem utilizados, precisamente, os mesmos recursos e o mesmo material, a ordem das partes da fórmula é alterada. Assim, nesta secção, as partes são apresentadas da seguinte maneira: 1, 6, 4, 5, 2 ficando a terceira parte omitida. Refira-se que, como é visível na mesma figura, as partes 1 e 6 aparecem três vezes intercaladas com as restantes secções, sendo, nestas entradas, sempre, alvo de desenvolvimento rítmico.



Figura 23. Quarto andamento: apresentação não sequencial das partes da fórmula. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 8).

Com o desenvolvimento referido das partes 1 e 6, o ritmo predominante deste andamento torna-se mais rápido com figurações rítmicas mais curtas, sobretudo, se comparado com o andamento anterior, continuando, todavia, a ser observada uma relação de proporcionalidade entre os mesmos. A relação entre esta aparição da fórmula e a original mantém, de igual forma, uma correspondência no âmbito das dinâmicas, sendo que, neste andamento, este fator ganha expressão, devido também ao facto da personagem assumir um carácter efusivo, pedante e afirmado na procura de novas transposições da fórmula.

A Fig. 24 apresenta, em primeiro lugar, a primeira parte da fórmula em mib, que aparece ainda, no terceiro andamento e, seguidamente, são expostas as várias entradas da mesma parte, durante o início do quarto andamento, verificando-se uma aceleração rítmica proporcional. O exemplo seguinte é referente à primeira parte da fórmula e a sua observação demonstra que existe uma relação entre os valores rítmicos que, apesar de serem cada vez mais curtos, desenvolvem-se sempre dentro do mesmo esquema, onde se alternam durações curtas com durações longas, permitindo criar relações de correspondência entre cada uma das partes.



**Figura 24. Quarto andamento: exemplo de aceleração rítmica da primeira parte da fórmula. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 7-8).**

O desenvolvimento do ritmo está intrinsecamente ligado a toda a representação teatral. A fluidez deste parâmetro, aliado à introdução de suspensões ou dinâmicas extremas, continuam a sustentar a ideia de que as transformações da fórmula vão sendo, ao longo da obra, adaptadas às mudanças de espírito da personagem ou às suas atitudes, deixando, assim, espaço para a possibilidade de introduzir movimentos corporais e teatrais individuais. O ritmo rápido potencia uma maior velocidade de movimentos, assim como propicia o carácter mais efusivo e energético da personagem.

Outro ponto que merece realce e que segue na ideia de construção de momentos que aliam a transformação da fórmula à atitude cénica da personagem é a adição da nota lá, à segunda parte da mesma. O processo de adição desta nota ao grupo anterior vem da consequente aceleração rítmica e da criação de uma ideia musical que precipita e também acelera a ação da personagem. Esta junção permite ao compositor criar uma expansão do

registro através da repetição em oitavas da mesma nota, de forma a poder ser construída uma cena de humor com recorrência a expressões corporais engraçadas e desequilibradas, correspondentes a este alargamento do registro do clarinete. Finalizado este processo, o lá volta a pertencer ao seu grupo de origem.



**Figura 25. Quarto andamento: exemplo de variação das partes da fórmula: expansão da nota lá. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 8).**

A quarta parte da fórmula aparece, também, variada, existindo uma repetição da nota mi, (Fig. 26) onde continua a ser dado relevo ao salto de 6ªM que constitui esta secção e o acelerando continua a evidenciar a estado efusivo e rápido da personagem. A quinta parte é introduzida, de seguida, com a omissão da sua última nota, o dó#, que é aqui substituído, por uma repetição cromática entre lá e ré#, que, enarmonicamente, afirma a nota polar desta transposição. Com o fim desta secção, a fórmula é apresentada, a começar em mib, com todas as partes na ordem original e sem variações ou repetições das mesmas, embora se apresente com a figuração rítmica rápida característica deste andamento. É de salientar, no entanto, a subida quase cromática até um dó - nota que nesta transposição é o elemento novo e possível indicador de uma transposição, também assinalada na Fig. 26 e que é realçada, similarmemente, pelo gesto do clarinete.

**Figura 26. Quarto andamento: exemplo de elementos de variação da fórmula: repetição do mi grave para enfatizar o intervalo de 6ªM; Utilização da enarmonia; Introdução da nota dó através do glissando.** Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 8-9).

Todos os exemplos acabados de referir continuam a reforçar a ideia de que a linha musical tem uma forte relação com o elemento cénico da composição. Apesar da não existência de uma narrativa explícita, todos os contornos referidos da linha musical têm uma função principal de enriquecimento e variação da parte instrumental. Todavia, assumem uma expressão distinta ao serem relacionados com as didascálias deixadas pelo compositor. Na Pág. 9 da partitura, terminada a última aparição da fórmula, segue-se um trilo que cria um paralelismo com o início da obra. De forma semelhante, cria-se uma ideia circular, porque Stockhausen deixa a indicação de se mover a campânula do clarinete em círculo, originando, neste caso, uma nova ida a um dó, que se deve transformar num “guincho”, de forma a introduzir e preparar o desenvolvimento de uma cena puramente teatral que acontecerá de seguida. Posteriormente, volta a aparecer a primeira parte da fórmula em mib. Porém, a partir deste ponto, o compositor inicia uma série de transposições incompletas, respetivamente, para fá, sol#, dó, ré, mib, sol, lá, si, e mib, que serão, sempre, apresentadas pela introdução da primeira parte da fórmula. É utilizado o processo rítmico referido anteriormente na Fig. 24 onde existe uma relação entre as durações que permite relacionar as partes da fórmula com a sua semelhante original. Neste andamento, esta lógica mantém-se, sendo o ponto de alteração focado na sequência intervalar das notas, que passa a não ser a original, ganhando, por sua vez, muito mais âmbito. No entanto, a coerência da proporção das durações cria

relações de correspondência entre as distintas variações e a sequência rítmica da fórmula original, possibilitando uma coesão das estruturas e um reconhecimento das mesmas auditivamente, fator de relevância para Stockhausen. Tomando como exemplo a primeira parte da fórmula, as figuras seguintes (27/28/29) ilustram as sucessivas entradas da mesma, onde se denota a referida desconstrução da sequência da melodia original através da alteração dos intervalos que é, no entanto, unida pela semelhante relação e proporção rítmica.



Figura 27. Quarto andamento: primeiro exemplo de transformação melódica recorrendo à mesma proporção rítmica. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 9).



Figura 28. Quarto andamento: Segundo exemplo de transformação melódica recorrendo à mesma proporção rítmica. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 9).

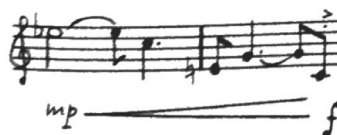


Figura 29. Quarto andamento: terceiro exemplo de transformação melódica recorrendo à mesma proporção rítmica. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 9).

Estas entradas sucessivas vão sendo alternadas, em primeiro lugar, pela introdução de ritmo nos pés, que se associa a um carácter afirmado e seguro de si da personagem. Posteriormente, este fator é misturado com o desenvolvimento da segunda secção da fórmula, que aparece neste ponto da interpretação, expandido ao nível do ritmo e da melodia. Toda esta secção de transposição constante origina uma longa pedal de mi, apresentada na Fig. 30, que tem como objetivo a introdução de uma cena teatral humorística.

Na mesma figura, observa-se que Stockhausen recorreu à introdução de uma linha secundária paralela à linha do clarinete, que serve de guia para os movimentos a realizar com o mesmo. Aqui, a euforia de ensinar patente nas características da personagem neste andamento é traduzida pela criação de uma cena que leva Arlequim a cometer erros, como por exemplo, desenhar com o clarinete no espaço a referida melodia ascendente, quando o que se escuta é uma melodia descendente. Ao dar-se conta deste equívoco, reage com surpresa, seguindo-se várias tentativas para voltar a conseguir acertar o movimento com a melodia. A frustração da personagem pode ser traduzida por gestos e uma atitude corporal que remeta para a frustração, tendo o intérprete a opção de introduzir expressões faciais de descontentamento. Para este efeito, o compositor indica que se deve “*abandar a cabeça*” e “*bater duas vezes*” na mesma, como sinal de desaprovação dos seus próprios atos. É de realçar que, apesar do objetivo principal deste fragmento ser cénico, Stockhausen escreveu na linha do movimento uma melodia baseada nos intervalos da fórmula, que apesar de não ser ouvida é indicadora e tradutora do conteúdo e da expressão musical que o movimento deve adquirir.

Handwritten musical score for a clarinet part. The score consists of two staves. The upper staff contains a melody line with dynamic markings: *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, and *ff*. The lower staff contains notes and rests, with dynamic markings: *mf*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *p*, *f*, and *ff*. Performance instructions in German are written around the score:

- "Probieren" mehrfach, die richtige Bewegung zu finden; in jeder Pause eine andere Miene der Enttäuschung, daß es nicht gelingt.
- Gegenbewegung der Klar. in der Luft
- Flzg.
- überraschte, komische Miene über den Fehler der falschen Bewegung
- Kopf-schütteln
- mit Faust zu den Seiten klappen ausprobieren
- schnell-wütend
- in den Knien stehen
- Kurz Füße r. l. r. l.
- f Fußtritt

Figura 30. Quarto andamento: linha indicadora dos movimentos a realizar com o clarinete contrária à linha da melodia. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 10).

A seguinte transformação do sol, de uma constante repetição para uma nota longa em *flutterzung* e para um posterior desenvolvimento em arpejo que, a si aliados, contêm gestos de dança em espiral, permite à personagem uma saída desta situação de embaraço de não conseguir acertar o movimento com a melodia.

Da mesma forma que, no final do terceiro andamento, foram introduzidos movimentos do clarinete que indicam a base cénica deste andamento, aqui, acontece o mesmo tipo de utilização dos meios. A linha dos pés foi introduzida, pela primeira vez, em O Professor Pedante, mas é em O Bobo Malandro que esta linha vai ser amplamente desenvolvida.

### 1.3.7 O Bobo Malandro

Em o Bobo Malandro, é obtido um resultado da transformação da fórmula que aparece, neste andamento, a abranger todo o registo do clarinete assumindo, assim, a amplitude intervalar que veio a ser desenvolvida no andamento anterior. A definição da fórmula continua, da mesma forma, a ser traduzida pelo mantimento das durações entre todas as modulações e a sua correspondente original. Na primeira aparição da mesma, neste andamento, esta é modificada por uma expansão existente na quarta parte, representada na Fig. 31. Aqui, o intervalo de sexta maior é transformado numa progressão melódica ascendente que leva a melodia a atingir o registo sobre agudo do clarinete que, aliado às sucessivas batidas do pé, servem de base para o desenvolvimento de mais uma cena teatral.

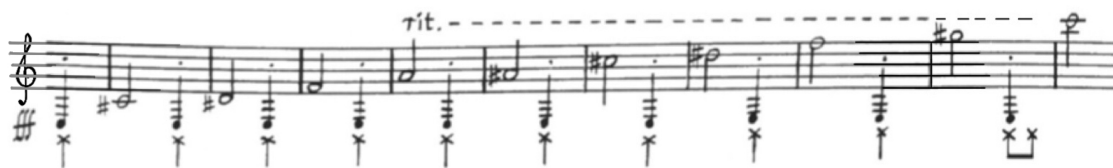


Figura 31. Quinto andamento: expansão da quarta parte da fórmula. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 11).

A personagem, durante este andamento, torna-se num bobo e envolve-se numa série de situações teatrais cómicas, que continuam a estar representadas, tanto a nível musical como gestual. A primeira situação desenrola-se com a tentativa da personagem alcançar a nota mais aguda do instrumento, o dó sobre agudo. Toda a primeira parte tem um carácter humorístico, onde a nota sol é apresentada com diferentes afinações, devendo o Arlequim esticar-se e ficar em bicos dos pés, de forma a tentar alcançar esta nota através do comprimento do seu corpo (Fig. 32).



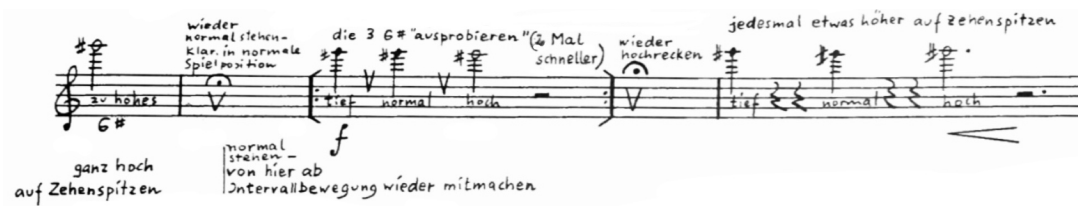


Figura 32. Quinto andamento: Exemplo de cena teatral. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 11).

A fórmula volta a aparecer completa, quando esta primeira cena termina, sendo, similarmemente, constituída a nível melódico por grandes saltos intervalares que abrangem todo o registo do instrumento, adotando no âmbito do ritmo, precisamente, a mesma estrutura e divisão que quando aparece em *mib*, no final do terceiro andamento. As únicas exceções neste âmbito são (1) as duas primeiras notas, que aparecem aqui, com uma duração rítmica correspondente ao dobro da duração da fórmula original e (2) a última nota, que deve soar a um “guincho”, para poder suceder à continuação da tentativa da personagem de alcançar o dó sobre agudo. A frustração inicial de Arlequim leva-o agora a pensar numa solução para chegar ao seu objetivo, pois, como explicado no subcapítulo dedicado à *Commedia dell’Arte*, esta personagem pode não ser muito inteligente, mas tem, sempre, a perspicácia necessária para contornar os eventos menos agradáveis em que se vê envolvido. A situação teatral criada por Stockhausen, na Pág. 11 da partitura, pretende retratar essa vertente da personagem, visto o mesmo propor que, depois de estar embaraçado, devido às várias tentativas falhadas de alcançar a nota mais aguda do clarinete Arlequim:

shake head - look upwards - think - cross ankles, clarinet under arm; brighten expression - grin - look at clarinet - take it into the mouth - starting bellow the bell, move the flattened palm up the clarinet, pretending to pull the clarinet slowly upwards against much resistance (arm muscles shake, neck muscles tighten, knees are bent) - the hand stops in the air approximately in the middle of the clarinet, as if become practically half as long (Stockhausen, 1978, XIX).

Dissimulada como esta personagem pode ser, ainda finge que foi bem-sucedido e como conseguiu por o seu clarinete mais pequeno, toca em bicos dos pés e com a mão direita no barrilete – conseguindo, assim, emitir a nota mais aguda do clarinete. O alcance desta nota, na mesma página, leva a uma repetição da sexta e, posteriormente, da quarta parte da fórmula, que volta a culminar num largo dó sobreagudo, onde Arlequim dança feliz, em ritmo de valsa e em espiral, por ter conseguido alcançar o seu objetivo. É, posteriormente, apresentada uma última aparição incompleta da fórmula, onde é omitida a segunda parte da mesma. No entanto, o compositor continuou a dar ênfase à utilização de todo o registo do

instrumento e a desenvolver a utilização do *glissando*. Aqui, o Arlequim ri-se de forma imprudente, toca com o instrumento na vertical é exuberante nos seus passos de dança e, finalmente, vira-se de costas para o público, tocando com o clarinete no meio das pernas. Este andamento apresenta de seguida novas didascálias:

In a rapid succession of separate actions (like snapshots): with the right hand reaching around behind the right leg, grasp the clarinet, slowly pull it back and out between the legs, make an elegant right turn. (turn far enough that everyone in the hall can see the following action:) Pull a “swab” made of fabric in the pattern and colours of the Harlequin costume, from the left sleeve and pull it though the clarinet (to clean it) in the normal way - then continue to play, and with elegant steps, dance to the right side of the stage (as seen from the public) (Stockhausen, 1978, XX).

Todavia, é de realçar que desde o Professor Pedante que Stockhausen introduz a utilização de uma linha de ritmo para ser interpretada pelos pés do intérprete. Neste andamento, este motivo aparece, maioritariamente, como interruptor da linha melódica, sendo introduzido todas as vezes nas pausas, com exceção de uma das vezes, em que é executada em simultâneo com uma nota. Em o Bobo Malandro e, também, no andamento seguinte, o Dançarino Apaixonado, esta ideia ganha relevo, passando a ser introduzida como parte integrante da melodia. Este fator é outra das razões que sustentam a tese de o ritmo ser considerado, nos próximos andamentos, uma componente de relevância. Será impulsionador da linha do clarinete tendo, como objetivo, o desenvolvimento, sustentação e ajuda na expansão da melodia da fórmula, assim como torna-se, também, um elemento que beneficia a continuidade da linha melódica enriquecendo e ornamentando ritmicamente a mesma. Esta escrita em contraponto da linha ritmada dos pés produz sons audíveis, que se misturam e se integram na linha da melodia, que serão abordados, detalhadamente, no último capítulo deste estudo. A sua estrutura é a mesma utilizada na linha do clarinete mantendo-se, desta maneira, a coesão entre ambas as partes. Como a sua génese é, igualmente, pensada na diferenciação das durações de cada célula, é, similarmente, possível a existência de uma correspondência direta a qualquer parte específica da fórmula, mesmo tratando-se de um componente puramente rítmico. Desta forma, é mantida a unidade entre as partes da fórmula, apesar das constantes transformações ao nível dos intervalos. A figura seguinte (Fig. 33) exemplifica a primeira parte da fórmula que, melodicamente, não é reconhecida, devido à disparidade intervalar e sua ornamentação, mas, devido ao facto de o ritmo da linha dos pés conter a mesma relação entre as durações, é, desta forma, possível efetuar uma correspondência de associação à referida parte. Esta é uma técnica que Stockhausen utiliza durante toda a obra, conforme já apresentado nas figuras 24, 27, 28, 29. A relação rítmica selecionada para a

fórmula original é desenvolvida através de várias transformações em variados âmbitos, todavia o ritmo apresenta-se, sempre, com o mesmo tipo de durações e proporções.

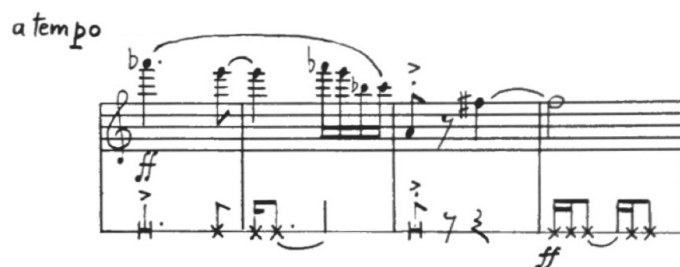


Figura 33. Quinto andamento: exemplo da construção rítmica da linha de sapateado. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 12).

Verifica-se, durante todo o presente andamento, a utilização de vários tipos de recursos, como o sapateado ou a expressão corporal, facial e teatral, assim como a deslocação em palco que, juntamente com a desfragmentação e ornamentação da fórmula e conseqüente desenvolvimento do ritmo da linha dos pés, se traduzem numa fácil percepção, quer do carácter brincalhão, malicioso e ativo característicos da personagem, como do ambiente humorístico que pode prevalecer em cada cena. Este andamento é mais um dos momentos da obra onde se torna relevante que a música e a cena/gesto/coreografia se tornem indissociáveis, devido ao facto de perderem leitura de público e compreensão se realizados separadamente.

### 1.3.8 O Dançarino Apaixonado

Como já referido anteriormente, o Dançarino Apaixonado é também caracterizado a nível da construção da composição por um grande desenvolvimento do ritmo, que se observa através da melodia e, sobretudo, da expansão da linha do ritmo dos pés, que ganha, neste andamento, a sua maior expressão. A nível formal, este andamento é subdividido em quatro secções, a saber, a inicial, à qual Stockhausen não atribuiu nenhum nome, a *Dança Marcial*, *O Diálogo com o pé* e a *Dança do Arlequim*. As duas primeiras secções deste andamento continuam a introduzir partes da fórmula ornamentadas, não sendo, por isso, utilizada a sequência melódica original. A linha rítmica dos pés inicia-se durante a primeira secção com referências claras às primeiras quatro partes da fórmula (Fig. 34), passando esta ligação a ser, posteriormente, menos evidente. A proporcionalidade rítmica é, assim, mais visível, agora, na linha rítmica dos pés, pois é mantida a lógica sequencial das partes da fórmula sendo, desta maneira, possível aproximar o ritmo da linha da melodia da fórmula apresentada, por exemplo, no segundo andamento, com o ritmo da melodia agora executada pelos pés.

"Der leidenschaftliche Tänzer"  
 SCHNELL, sehr glücklicher Ausdruck

Langsamer großer Auftakt mit Bein  
 schwungvoller ländlicher Tanz  
 steif bleiben  
 von hier ab tanzend "gegen den Wind gehen" (auf der Stelle)  
 auf der rechten Bühnenseite ankommend, Rechtsprofil zeigen

vibr.

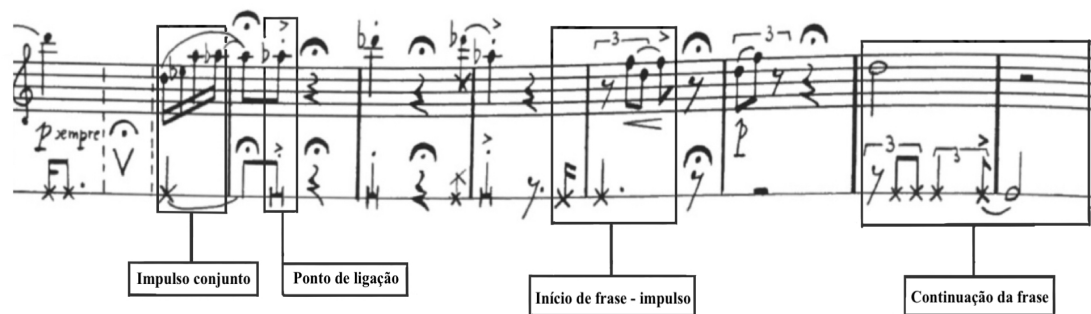
rit. ---

(starker Gegenwind)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Der leidenschaftliche Tänzer". The tempo is marked "SCHNELL, sehr glücklicher Ausdruck". The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music. The first system includes annotations such as "Langsamer großer Auftakt mit Bein", "schwungvoller ländlicher Tanz", and "steif bleiben". The second system includes "vibr." and "auf der rechten Bühnenseite ankommend, Rechtsprofil zeigen". The third system includes "rit." and "(starker Gegenwind)". The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *pp*, *mf*, *mp*, and *p*.

Figura 34. Sexto andamento: construção da linha de sapateado que mantém a estrutura rítmica da fórmula. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 13).

A desconstrução da linha rítmica dos pés até ao ponto onde já não é possível realizar uma ligação idêntica, a uma qualquer parte da fórmula original, possibilita que *Na Dança Marcial* exista uma ligação vertical entre esta linha e a linha melódica. Na Fig. 35 é possível visualizar pontos de terminação conjunta entre ambas, momentos onde a parte rítmica dos pés atua como continuação da linha da melodia ou funciona como impulso para o início de frase. A melodia aparece, também, mais fragmentada, sendo dividida por pausas mais longas ou suspensões, que ajudam à introdução de uma postura mais elegante do Arlequim.



**Figura 35. Quinto andamento: paralelismo entre a linha do clarinete e a linha de sapateado - pontos de impulso conjunto, de finalização ou de continuação de frase. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 14).**

O ênfase na linha ritmada dos pés aproxima a partitura à dança pois, como afirma Marzack, (2009, 50): “*This section explores to the full the idea of performing music while dancing at the same time*”. Se, em andamentos anteriores, o movimento corporal ou do clarinete é que enfatizavam a linha musical, acompanhando-a de forma a esta ser mais perceptível, sobretudo, aos olhos do público, em todas as secções do Dançarino Apaixonado, a utilização dos pés é, por sua vez, bastante desenvolvida e relevante, funcionando como elemento base da linha musical. Desta forma, os gestos com o clarinete, que desenham no ar a melodia são, agora substituídos pela interpretação de um ritmo realizado pelos pés, que como referido, cruza esta partitura com competências da Dança, permitindo desenvolver o carácter exuberante e confiante de Arlequim. Marcelo González relata a experiência de aprendizagem da obra com Suzanne Stephens, afirmando que a mesma o inspirou a realizar um trabalho, onde a ligação entre a linha melódica do clarinete e a linha rítmica dos pés fosse pensada e realizada conjuntamente: “*verdadero trabajo de cámara entre los dos “instrumentistas” (...) Como en una obra de cámara, ambos ejecutantes se miran, se escuchan, se dan sucesivamente las entradas, los levares*” (2010, 11). Arlequim torna-se um bailarino, leve, elegante e suave dançando com o clarinete todos os ritmos da melodia da fórmula. Para a realização desta cena, Stockhausen deixou indicações sobre a diferenciação de quando utilizar a ponta do pé ou o calcanhar sendo, também, rigorosamente, detalhado o facto de as durações mais longas serem dançadas através da realização do desenho de um círculo no chão, cujo tamanho é proporcional à duração rítmica da figura a que se aplicam. Para além do seu efeito visual, este gesto tem, também, influência na tradução da totalidade

da duração de cada figura rítmica o que, ao contrário de andamentos anteriores, torna mais perceptível as diferentes durações utilizadas na construção desta linha. A mesma contém, também, referências a dinâmicas que servem de complemento à linha do clarinete e/ou como fator de afirmação do carácter da personagem.

No que diz respeito ao ritmo geral de todo este andamento, visualiza-se, sobretudo a partir da *Dança do Arlequim*, uma crescente construção e organização rítmica da linha dos pés que ganha protagonismo e que culminará com o aparecimento rítmico da fórmula no final do referido andamento.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is in a key signature of one flat (B-flat) and features a melodic line with various rhythmic values and dynamics including *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. The bottom staff is in a key signature of one sharp (F-sharp) and features a rhythmic line with dynamics such as *ff*, *mf*, *ppp*, and *f*. A *gliss* marking is present above the first few notes of the bottom staff. The notation includes various rhythmic symbols like asterisks, vertical lines, and beams, indicating specific rhythmic patterns and accents.

Figura 36. Sexto andamento: ritmo da fórmula apresentado na linha dos pés. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 19).

A composição de uma linha exclusivamente rítmica cria uma amplitude musical como se se tratasse da introdução de um segundo instrumento, visto ser introduzido na linha melódica o som percutido produzido pelos pés a bater no chão. Esta produção sonora acrescenta dinâmica à linha do clarinete, aportando-lhe uma base e um complemento que funciona, também, como um motor de continuidade que, ao longo do andamento assume preponderância e relevo. A utilização dos pés, apesar da escrita rítmica rigorosa, permite também, o movimento do corpo, proporciona pequenos saltos e uma consequente

movimentação organizada no espaço de palco, facilitando, assim, a fluidez do elemento da dança, a coreografia e a promoção do carácter exuberante da personagem.

*O Diálogo com o pé* é a terceira secção deste andamento e nasce do carácter de Arlequim que, por se ter tonado um professor quer agora ensinar o seu pé a contar os ritmos da fórmula. Devido à semelhante técnica de composição, que utiliza as proporções rítmicas, observa-se que, para esta secção, foram utilizadas a primeira, segunda, quinta e sexta partes da fórmula.

Para a produção do efeito cómico da personagem ensinar o seu próprio pé a contar, é alternada a linha da melodia do clarinete com a linha ritmada dos pés e são, também, introduzidas expressões corporais e faciais, de forma a traduzir a relação entre as duas partes e a conseqüente cena de humor. Simultaneamente ao escutar-se a notas da fórmula no clarinete e a sua reprodução rítmica pelos pés, Arlequim conta os tempos com a cabeça e com os dedos das mãos no ar. A eficaz aprendizagem do pé leva a personagem a dançar de forma efusiva, ganhando esta linha rítmica preponderância em relação à linha melódica. Esta começa completa no início, desaparecendo, progressivamente, de forma a dar espaço aos movimentos e aos passos de dança. Nesta secção, o ritmo dos pés volta a permitir uma movimentação no palco, que pode ser aproveitada pelo intérprete, de forma a alcançar fluidez de movimentos e o carácter ágil e rápido, também, típico da personagem.

*A Dança do Arlequim*, retoma o aparecimento da fórmula na linha da melodia em láb, podendo observar-se a sequência de notas no seu estado original. É, todavia, seguida por mais seis entradas consecutivas da mesma, onde é aplicado o processo de composição inverso ao utilizado no início da obra. A desconstrução do trilo inicial originou uma passagem em semicolcheias, que tinha como objetivo ir introduzindo, uma a uma, as notas da fórmula. Nesta subsecção, a fórmula aparece completa em primeiro lugar e, em cada entrada sucessiva da mesma, vão sendo retiradas notas, que são substituídas por pausas. Este facto origina que a última aparição da fórmula seja, unicamente, constituída por um conjunto de quatro notas isoladas, sendo que, no resto do tempo, é utilizada a linha rítmica dos pés que exalta a dança e o seu carácter envolvido, concentrado e ágil. Arlequim fica tão entusiasmado com a sua dança que se esquece, progressivamente, das notas da sua melodia.



A Tab. 2, apresentada na página seguinte, expõe a omissão progressiva das notas da sequência, consoante vão ocorrendo as seis entradas sucessivas da fórmula. Foram indicadas em “O” as notas da fórmula em láb e registadas as omissões subsequentes. A cor de laranja foi assinalada cada nota que foi sendo omitida de forma a clarificar a dissolução da melodia na leitura da tabela.

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

Tabela 2. Omissão de notas da fórmula - *Dança do Arlequin*.  
Fonte: Elaborado pela autora.

Ao nível rítmico, o primeiro aparecimento da fórmula nesta secção é idêntico, quando a mesma aparece em O Poeta Apaixonado (em mib), bem como na aparição da fórmula completa em o Bobo Malandro. As restantes entradas apresentam a mesma estrutura com pequenas variações, devido ao facto da progressiva omissão de notas da melodia. O ponto central desta dança é, no entanto, a linha rítmica dos pés, que tem, aqui, o seu maior desenvolvimento e preponderância. Consta-se, na Fig. 37, que no início desta secção existe um paralelismo das vozes, expondo assim, uma verticalidade das células que une as duas partes - facto também realizado anteriormente (Fig. 35). Observa-se, porém, que, a par desta ligação, existe uma progressiva expansão com um aumento das tercinas, que surgem como complemento ou continuidade da linha melódica, contribuindo desta forma, para um desenvolvimento rítmico necessário, por ser uma secção onde predominam as competências da dança.

The image displays two systems of musical notation. The first system is in 3/2 time and shows a melodic line with a glissando and a rhythmic line with triplets and dynamic markings. The second system is in 2/2 time and shows a melodic line with vibrato and a rhythmic line with triplets and dynamic markings.

Figura 37. Sexto andamento: desenvolvimento da linha rítmica dos pés. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 16).

### 1.3.9 A Exaltação do Espírito do Pião

No último andamento desta obra é retomada a ideia da figuração rápida, circular e repetitiva do início da composição: “*It gets back to the opening idea of fast passages, which are gradually transformed into the set of pitches of HARLEKIN formula*” (Marzack, 2009, 53). Observa-se uma construção em arpejos até se alcançar o láb agudo do clarinete e, gradualmente, vão sendo introduzidas cada vez mais notas até se formar uma sequência intervalar semelhante à da fórmula.

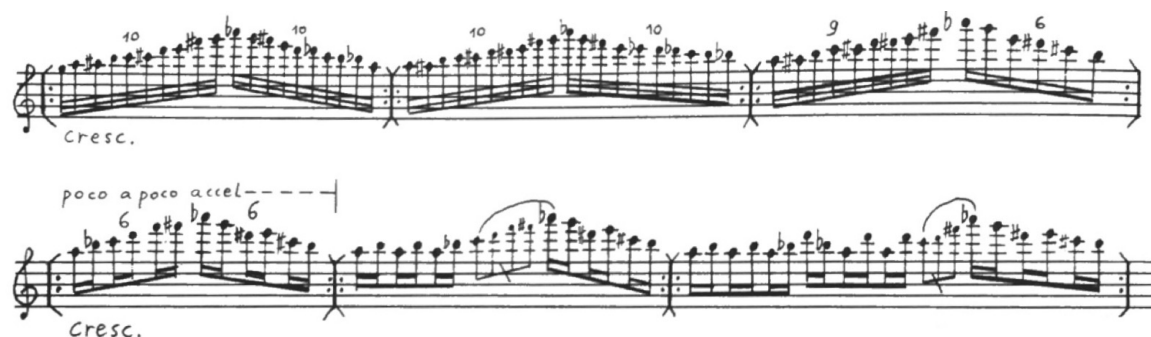


Figura 38. Sétimo andamento: exemplo da construção final da fórmula. Fonte: HARLEKIN, K. Stockhausen (1978, 20).

Terminado este processo de organização das notas, é alcançado, como referido, o láb agudo numa suspensão e, a partir deste momento, inicia-se a derradeira desconstrução da fórmula. Progressivamente, cada nota vai ser retirada da passagem de semicolcheias, mas em vez de ser omitida, como no andamento anterior, é realçada com um aumento da sua duração e uma suspensão: “*Each of these fermatas must be long and like a wild bird scream*” (Stockhausen, 1978, XXIV). Este facto traduz uma diminuição das notas da passagem em semicolcheias com um conseqüente destaque final da sequência das notas da fórmula. Em relação ao ritmo deste andamento é importante referir, que deixa de se observar a linha rítmica dos pés, passando a estrutura da melodia a basear-se, em primeiro lugar, na repetição de arpejos de dez notas, que se transformam posteriormente em grupos de sextinas. O final do andamento apresenta os referidos grupos de semicolcheias, que se alternam com as referidas notas de longa duração: “*La obra concluye con 13 “gritos de pájaros” (...) intercalados con espirales ascendentes; 13 notas largas, agudas, estridentes, salvages...Tal*

*es el final de la obra y la potente energía que debe emanar de cada una de ellas”* (González, 2010, 14).

A ideia musical traduzida pela repetição constante de arpejos rápidos recupera, também, a construção de uma grande espiral que abranja todo o espaço do palco. Este andamento pode ter, então, como forma geral, uma construção circular que leva o Arlequim desde o centro do palco, numa viagem até à saída do mesmo, sendo que esta é feita do lado oposto à entrada, ou seja, do lado direito visto de quem vê do público. *“The function of body movement in this section is similar to that in the opening of the piece. It emphasizes the mystical form of a spiral and carries the character off the stage and back to his enchanted world”* (Marzack, 2009, 71).

Dentro deste conceito geral da espiral, são indicados movimentos e expressões que vão pontuando e enfatizado os seguintes aspetos: (1) para a impossibilidade de respirar - que se põe devido ao grande sistema de repetições de arpejos seguidos é dada a indicação para respirar, quando necessário, sendo criada a nível cénico, uma cena que contenha uma paragem abrupta, tanto do movimento circular do corpo como da linha melódica. Durante esta paragem, inspira-se pelo nariz e retoma-se a referida linha do ponto onde se parou. (2) Nas pausas, que antecedem sempre, o ataque de cada uma das notas longas, pode ser considerada a realização de uma interrupção orgânica da espiral, que permita dar espaço à audição do silêncio que, por sua vez, à medida que a obra se encaminha para o final, poderá ser cada vez mais longo. (3) Os “gritos de pássaro” foram escritos com a indicação de *vibrato* mais *glissando*, sendo este efeito sonoro de subida e descida do som traduzido por um gesto onde o clarinete se pode mover igualmente para cima e para baixo, propiciando uma coordenação entre ambos. O corpo pode, neste ponto, manter-se em rotação para a esquerda, permitindo, assim, uma transformação e difusão distinta do material sonoro. (4) Ao nível das dinâmicas, este andamento retoma o carácter musical e cénico do início da obra, sendo, por isso, apresentadas dinâmicas baixas que, por sua vez, são alternadas com “gritos de pássaros”. Estes apresentam, contrariamente, uma dinâmica elevada de forma a poder ser realçada a última transformação da fórmula. Assim, é construído, no início do andamento, um ambiente calmo, mas que se intensifica até ao final da obra em paralelo com o estado de espírito da personagem que mistura a nostalgia do final e de não querer terminar com a euforia de receber as palmas e de concluir a sua história.

De acordo com a partitura, já do lado direito do palco e encostado a uma das paredes, Arlequim fica imóvel depois de tocar a última nota da fórmula. Passado um momento de introspeção, olha com nostalgia para o público e abana a cabeça, dando a entender que não quer ir embora. Espera pelo aplauso, em silêncio e, quando este começar, levanta a cabeça com um olhar radiante, dirigindo-se, rapidamente, com pequenos passos para o centro do palco. Finalizada a vénia em agradecimento aos aplausos, volta, rapidamente, para o mesmo sítio, mantendo sempre, o contato visual com o público e ficando sempre visível aos olhos do mesmo. A especificidade das indicações referidas até ao momento da saída completa do palco demonstram a relevância dada por Stockhausen ao facto da importância teatral existente em toda a obra. Tal como no Teatro, a personagem pode ser mantida até ao fim da interação com o público, de forma a preservar, até ao final, a conceção geral da obra e a credibilidade da personagem.

Como conclusão desta análise, é possível observar que HARLEKIN está construído, musicalmente, sobre a base de uma fórmula de onze notas, que sofrerá uma metamorfose ao longo de toda a obra. Assumindo, sempre, características distintas, intrinsecamente ligadas aos gestos do corpo do intérprete e do instrumento, tem, assim, consequências diretas na construção dos variados estados de espírito da personagem - fator demonstrado ser de relevância para Stockhausen.

Para um resumo e síntese das transformações ocorrentes ao longo da obra e descritas durante este primeiro capítulo, foi realizada a Tab. 3, que pode ser consultada para uma verificação das alterações passíveis de se encontrar na fórmula e suas inerentes indicações cénicas, que possibilitam, conjuntamente, a construção dos diferentes estados de espírito da personagem.

<b>Andamentos</b>	<b>Desenvolvimento da Fórmula</b>	<b>Movimentos/ Cena</b>	<b>Estado de espírito do Arlequim</b>
O Mensageiro dos Sonhos	Trilo; Transposição: sol Adição progressiva de notas da fórmula ao grupo de semicolcheias;	Construção de uma espiral; Movimentos circulares; Imobilidade;	Enfeitiçado; Introvertido;
	Diferenciação rítmica da melodia da fórmula em Sol;	Gestos livres e rápidos de acordo com a melodia em formação;	Enérgico;
O Construtor Brincalhão	Passagem progressiva das notas da sequência da fórmula para a oitava inferior; Transformação da fórmula com o objectivo de a trazer para o registo grave do clarinete;	Ênfase gestual nas células de ornamentação da fórmula;	Vivo; Cómico; Brincalhão; Eléctrico;
O Poeta Apaixonado	Transposição: ré e mib; Fórmula atinge o seu estado mais lento - com durações rítmicas mais longas no registo mais grave do instrumento;	Sem movimento até se prostrar ajoelhado; Sentado de olhos fechados;	Pensativo; Calmo; Introspectivo;
O Professor Pedante	Transposição: mib; Aparecimento não sequencial das partes da fórmula; Desenvolvimento rítmico proporcional; Inícios de transposição não terminados;	Desenhar a melodia no ar;	Professor; Eufórico; Extrovertido; Confiante;
	Fórmula como base da cena teatral - repetição de notas;	Cena cómica - engana-se a	Êxtase leva-o a cometer erros;

<b>Andamentos</b>	<b>Desenvolvimento da Fórmula</b>	<b>Movimentos/ Cena</b>	<b>Estado de espírito do Arlequim</b>
		desenhar a melodia no ar;	
O Bobo Malandro	Fórmula atinge maior âmbito na extensão intervalar; Transposição: lá; Introdução da linha rítmica dos pés;	Cena cômica - encurtar o clarinete para atingir a nota mais aguda	Frustração no início por não conseguir alcançar o seu objectivo; Malicioso; Ágil; Astuto;
	Transforma-se com menos proporcionalidade rítmica; Serve de base a cena teatral;	Tirar um lenço da manga para limpar o clarinete;	Feliz; Radiante;
O Dançarino Apaixonado	Divisão em quatro partes que apresentam uma desfragmentação da fórmula; Transposição para láb;	Tentativa de ensinar o pé a contar;	Professor; Activo; Apaixonado;
	Desenvolvimento da linha rítmica dos pés;	Andamento onde a dança ganha relevância;	Bailarino; Exibicionista;
A Exaltação do Espírito do Pião	Série de arpejos que levam a uma nova reconstrução da fórmula;	Retoma o movimento circular sobre si mesmo e em espiral;	Relaxado; Feliz;
	Alternância de passagens em semicolcheias com os “gritos de pássaros”;	Indicações de como terminar a obra e agradecer os aplausos	Saudoso; Tímido; Expectante pelos aplausos;

**Tabela 3. Relação entre as transformações da fórmula, a cena e a consequente produção dos diferentes estados de espírito da personagem. Fonte: Elaborado pela autora.**



Desde o gesto mais abrangente, como a rotação em espiral ou o movimento corporal específico da personagem, até ao desenho no espaço da linha da melodia, através do clarinete ou do ritmo dos pés, que acompanha a mesma, toda a obra foi pensada de forma a criar um impacto visual e auditivo distinto, similarmente, a poder transformar a perceção e o trabalho de preparação do intérprete que tem aqui, que interpretar sozinho, uma personagem, mover-se e dançar, assumindo com os movimentos do seu corpo, uma parte fundamental da interpretação: *“El arlequín es un espíritu permanentemente cambiante, vivaz; ora es un enamorado, ora un bufón, etc. Esta vivacidad debía ser claramente manifestada en el transcurso de la obra”* (González, 2010, 14). O intérprete pode, assim, desenvolver conhecimentos teatrais, que implicam a construção de uma personagem, como introduzir competências relativas à Dança, sendo capaz de juntá-los a uma linha musical extremamente desafiante, de forma a que o resultado final seja unificado, coerente, indissociável e sem relações de hierarquia. Esta forma de composição, onde são reunidas várias artes, abre um caminho para a sedimentação de uma visão e conceção musical, que transforma as competências do intérprete, da mesma maneira que provoca alterações sonoras relevantes, que complementam a interpretação, as quais serão observadas, detalhadamente, durante este estudo.

A ideia de utilizar uma personagem da história teatral conhecida por ser detentora de uma personalidade variada e recheada de detalhes, no que diz respeito às suas características, é, claramente, traduzida por um discurso musical sempre em constante transformação e que se adapta, de maneira a demonstrar estas variantes da personalidade da personagem. Verificou-se que um dos fatores de relevância desta obra prende-se com a ligação entre as constantes mudanças e ornamentações da fórmula com as indicações cénicas, também, deixadas por Stockhausen. A interpretação conjunta da linha musical e a introdução fluída e orgânica das competências relativas ao Teatro e à Dança permitem a unificação do conteúdo da partitura, aportando mais compreensão das estruturas, da forma ou leitura de público significativas de uma melhor tradução do estado emocional da personagem. Com isto, a análise elaborada não foi feita por parâmetros, em separado, por se observar uma impossibilidade de dissociação dos mesmos. Todas as transformações realizadas na fórmula tem um fundamento cénico, que não pode ser separado, devido ao facto deste estudo defender que as partes não funcionam, nem atingem o objetivo pretendido, se realizadas ou interpretadas, separadamente. Observou-se que as emoções de Arlequim traduzidas pelas

didascálias criadas por Stockhausen só funcionam, se ligadas à parte musical, verificando-se, similarmente, também, o contrário. A interpretação exclusiva da parte musical é possível. Todavia, afetar a pertinência visual e artística da partitura, da mesma maneira que existe, também, uma perda de resultados sonoros distintos, por não ter gestos associados nem primar da espacialização sonora - fatores que conferem à obra um carácter inovador.

## Capítulo 2

### **Observação e comparação de seis interpretações. Reflexão sobre as distintas opções interpretativas**

Depois de demonstrada a existência e importância da ligação dos movimentos do corpo e do clarinete à linha musical, através da análise da transformação destes componentes, o presente capítulo desta tese analisa seis interpretações distintas de HARLEKIN. A comparação vai ser efetuada através da observação das diferentes interpretações em relação à parte coreográfica da obra e sua consequente ligação à partitura musical. O objetivo principal desta observação prende-se com a verificação da nova postura e abordagem necessárias, por parte do intérprete, para a realização das didascálias e consequente resultado na construção dos estados de espírito da personagem. Será, desta forma, verificado se cada intérprete realiza ou não as indicações do compositor e se transmite os diferentes caracteres da personagem através das mesmas, possibilitando aferir de que forma estes fatores o afetam discurso musical. Será que todos os intérpretes realizam todas as didascálias deixadas pelo compositor? No compasso exato, onde aparecem? Será que existe espaço para a criatividade na criação de movimentos? Qual o impacto da interpretação isolada das didascálias ou da linha musical?

Foi realizada uma pesquisa junto do *Stockhausen Foundation for Music*, onde Suzanne Stephens<sup>13</sup> cedeu contatos de intérpretes, que trabalharam com a própria a interpretação de HARLEKIN, nos cursos de Kürten, na Alemanha. As restantes gravações foram adquiridas através do contato direto com os intérpretes. A impossibilidade de contato com intérpretes ou a danificação das gravações originou que, neste capítulo, fossem observadas seis interpretações. No entanto, a Tab. 4 indica o resultado completo da pesquisa realizada.

---

<sup>13</sup> A 6 de Abril de 2017

<b>Intérprete</b>	<b>Data</b>	<b>Local</b>	<b>Gravação</b>
Jean Kopperud	1980	Sem informação	Intérprete incontactável
Suzanne Stephens	7 de Maio de 1990	Lisboa - Portugal	Localizada
Roberta Gotardi	2001	Kürten - Alemanha	Localizada
Etienne Lamaison	2003	Lisboa - Portugal	Danificada
Etienne Lamaison	6 de Junho 2003	Açores - Portugal	Localizada
Marcelo González	2004	Kürten - Alemanha	Localizada
Rumi Sota-Klemm	2004	Kürten - Alemanha	Danificada
Michele Marelli	2007	Kürten - Alemanha	Intérprete incontactável
Roberta Gotardi	2007	Cagliari - Itália	Localizada
Katarzyna Marckzac	2009	Canadá	Não cedeu a gravação
Karel Donhal	22 de Fevereiro 2011	Sem informação	Incompleta na Internet
Paula Pires	31 de Outubro 2016	São Paulo - Brasil	Localizada
Patricia Silva	2017	Lisboa - Portugal	Inexistente
Kathy Crane	-	Kürten - Alemanha	Intérprete incontactável
Jean Guy Boisvert	-	Canadá	Intérprete incontactável
Ian Stuart	-	Kürten - Alemanha	Intérprete incontactável
Michel Marang	-	Kürten - Alemanha	Intérprete incontactável
Tara Bouman	-	Kürten - Alemanha	Não localizada pelo intérprete

**Tabela 4. Quadro indicativo do resultado da pesquisa de gravações de HARLEKIN.**

Esta tese tem como objetivo principal o estudo de HARLEKIN, no sentido de ser realizada uma interpretação onde se entenda a convergência entre a Música, o Teatro e a Dança. Nesse sentido, foi efetuada uma tradução para português de todas as indicações cénicas da partitura, tendo sido a mesma baseada, tanto na tradução para inglês como na tradução para francês, que são apresentadas no início da partitura. Este estudo agregou, também, as mesmas por cena, pois foi verificado que, na partitura, são apresentadas as

indicações em alemão sobre cada compasso específico correspondente, porém, a tradução foi realizada por frases e anexada em forma de lista, sem relação direta com o conteúdo musical. Para simplificar a apresentação dos resultados obtidos, na comparação das interpretações e, permitir uma melhor leitura dos mesmos, estes são apresentados sob a forma de uma tabela individual para cada andamento/secção da obra. Nestas, poderá ser visualizado se o intérprete realizou ou não as referidas indicações do compositor e foi também, assinalado se as interpretou de forma: (1) incompleta, quando a indicação é efetuada, mas é observada a falta de algum detalhe; (2) imprecisa, quando a didascália é realizada fora do compasso indicado pelo compositor; (3) se realizou outro gesto/movimento como opção interpretativa. Realça-se que foram, também, assinalados cortes existentes na gravação, falhas de memória ou a impossibilidade de verificação das indicações, devido a problemas com o vídeo. Esta análise pretende desta forma demonstrar se o clarinetista fez ou não a indicação tal e qual como aparece descrita na partitura podendo, assim, detetar-se dificuldades, soluções e opções interpretativas, que podem ser criadas dentro da mesma indicação. A suceder cada tabela, são apresentados comentários com as reflexões mais relevantes sobre as opções de cada um dos intérpretes. Por fim, realça-se a pertinência da observação de duas interpretações de Roberta Gotardi, visto que depois da comparação das mesmas, se observaram diferenças substanciais entre cada uma delas, passíveis de serem incluídas neste estudo.

Numa primeira observação geral, regista-se que todos os intérpretes tiveram em consideração as indicações do compositor referentes à luz e ao figurino, pois foi observado que todas as interpretações incluem o foco de luz, que segue a personagem durante toda a obra e todos os intérpretes criaram uma peça de roupa específica para esta interpretação. Denota-se que todos os fatos são diferentes, adequados ao gosto e conforto de cada intérprete, no entanto, todos estão dentro do padrão de cores indicado, na partitura, pelo compositor. Verificou-se também a utilização de sapatos próprios durante a interpretação confirmando-se o realce e a precisão rítmica das partes onde é utilizado o recurso ao sapateado. Cinco dos seis intérpretes tomaram este adereço em consideração, apesar desta técnica ser apenas referenciada pelo compositor, não sendo a utilização de sapatos específicos expressamente indicada.

É de realçar que foi possível observar na gravação de Etienne Lamaison uma das condicionantes de interpretação desta obra. O palco onde este intérprete realizou a sua

*performance* era estreito e sob o comprido, o que possibilitou verificar uma necessidade de adaptação dos gestos para os mesmos continuarem a ser visíveis para um público que estava em toda a sua volta, em vez de estar situado, exclusivamente, de frente como nas restantes interpretações. Indicações como “*mostrar o perfil esquerdo*” foram tomadas em conta como realizadas, apesar de se observar que só parte do público visualizava a indicação de forma correta. Esta questão mostra uma especificidade desta partitura, que pode ser pertinente para o intérprete pois, provavelmente, não ensaia no sítio onde serão as suas *performances*. Desta forma pode ser importante conhecer, antecipadamente, o espaço do concerto de maneira a poder prever e adaptar todos os movimentos e a espacialização dos mesmos. Esta tomada de consciência poderá garantir movimentos com uma visível leitura de público e uma consciência espacial, no sentido de se utilizar todo o espaço disponível para a interpretação.

## **2.1 O Mensageiro dos Sonhos**

Para o primeiro andamento de HARLEKIN, são apresentadas oito indicações de Stockhausen, referentes à interpretação da cena, que indicam ao intérprete o tipo de movimentação em palco que pode adotar, assim como, a sua expressão corporal e facial. São indicadas, também, especificamente, as marcações de palco e quando se deve iniciar ou terminar as diferentes movimentações.

O carácter inicial da personagem, que assume, neste andamento, o lado mais melancólico e enfeitiçado de Arlequim é, fortemente, marcado pela movimentação corporal em palco e pela forma de construção da espiral. A rotação corporal, se realizada de forma pouco rápida e de acordo com as sucessivas repetições e novas entradas de notas da fórmula, ganha intensidade e permite a entrada do público neste ambiente onírico em que a personagem se encontra.

Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Etienne Lamaison	Resultados
1. O primeiro trilo começa fora de palco, à esquerda (visto do público). O Arlequin entra a dançar, girando em círculos para a sua direita - virando-se para a esquerda se visto do público - formando com os mesmos, uma espiral até ao centro/frente do palco; A sua direcção pode mudar ocasionalmente, mas deve ser predominantemente para a direita;	Sim 33:12	Sim 0:14	Sim 0:08	Sim 0:07	Sim 0:18	Sim 0:08	<b>6</b>
2. Mudar tempo, passos e expressão corporal de acordo com a linha musical, pausas ou interrupções para respirar; Parar algumas vezes em poses;	Sim 33:12-36:27	Não -	Sim 0:08-2:46	Sim 0:07-3:14	Não 0:18-3:00	Sim 0:08-4:59	<b>4</b>
3. Durante as interrupções para respirar, que devem ser de diferentes durações - sem mexer o corpo - Arlequin deve continuar a movimentar os dedos produzindo "ruído das chaves" do clarinete de forma audível;	Sim 34:38 (p.ex.)	Sim 1:11 (p.ex.)	Sim 0:58 (p.ex.)	Sim 2:00 (p.ex.)	Não -	Impossível observar; -	<b>4</b>
4. A dança vai ficando cada vez mais lenta;	Sim 34:12-36:27	Não -	Não -	Não -	Não -	Não -	<b>1</b>
5. Carácter enfeitado, perdido - olhos fechados;	Sim 34:12-36:27	Sim 0:14-3:41	Sim 0:08-2:46	Sim 0:07-3:14	Não 0:18-3:00	Sim 0:08-4:59	<b>5</b>
6. Não girar na figuração rítmica lenta/ Girar na figuração rítmica rápida;	Sim 36:27	Sim 3:41	Sim 2:46	Sim 3:14	Pouca leitura 3:00	Sim 4:59	<b>5</b>
7. Movimentos corporais com humor no ritmo da melodia; Fazer poses durante as pausas;	Pouca leitura 36:27	Sim 3:41	Sim 2:46	Sim 3:14	Não -	Sim 4:59	<b>4</b>
8. Final da dança em espiral;	Sim 38:15	Sim 5:26	Sim 4:41	Sim 5:22	Sim 5:14	Sim 7:00	<b>6</b>
<b>Resultados</b>	7	6	7	7	2	6	

**Tabela 5. Primeiro andamento: Resultados observados na comparação das indicações**

Como é possível observar nos resultados da Tab. 5, apenas duas indicações foram precisamente cumpridas pela totalidade dos intérpretes, sendo a número quatro, a que apresentou mais dificuldades, devido ao facto de não ser claro nas interpretações a indicação de “*A dança vai ficando cada vez mais lenta*”.

Observa-se uma preocupação geral dos intérpretes em manter o carácter enfeitiçado da personagem e em construir a espiral, ocupando todo o espaço de palco. É, por isso, interessante constatar que a ideia de não interromper a mesma é traduzida, também, por uma não realização da indicação “*A sua direção pode mudar ocasionalmente;*” - verificando-se que só Suzanne Stephens e Etienne Lamaison a realizaram de forma visível. A mudança ocasional de direção indicada por Stockhausen, representa uma alteração do conteúdo visual e sonoro, aportando diversidade e oferecendo ao intérprete a possibilidade de se deslocar de forma mais subtil em palco, utilizando assim, todo o espaço que tem à sua disposição.

É de realçar a opção interpretativa de Paula Pires, que toca todo o início da obra recorrendo à técnica da respiração circular. Assim sendo, não é criado espaço para a interpretação das restantes indicações referentes a este fragmento, como por exemplo, a paragem em pequenas poses que, aliada ao momento da respiração, dá lugar à audição das chaves do clarinete ou à existência de uma mudança de movimentos corporais, de acordo com a transformação da linha da fórmula. Este facto origina que toda a sua passagem inicial contenha menos pontos de repouso, tornando-se, assim, mais repetitiva e constante, quer auditiva quer, visualmente. A indicação número 7, foi mais realçada nas interpretações de Marcelo González, Roberta Gotardi I e Etienne Lamaison, visto serem visíveis movimentos corporais distintos e engraçados que fazem, de uma certa forma, alusão ao desenho a melodia no espaço, que aparece, posteriormente, na indicação número 23. O último intérprete referido utiliza, ainda, movimentos do clarinete em várias direções, sendo que este fator origina interesse visual, assim como, uma melhor aliança entre o gesto musical e o físico que, conseqüentemente, são tradutores de uma maior compreensão do carácter da personagem, possibilitando, também, mais realce dos novos ritmos da fórmula. Stephens e Pires deram mais ênfase à rotação em espiral, sendo os movimentos corporais da mesma indicação cénica, discretos, no caso da primeira e inexistentes, no caso da segunda intérprete.

Neste primeiro andamento, ficou também, claro que as interpretações de Stephens, Gotardi II e Lamaison, foram as mais calmas, controladas e expressivas, no que diz respeito à presença em palco e à cena. Como pretendido pelo compositor, estas interpretações foram as que traduziram o carácter enfeitiçado de Arlequim, visto ter sido observada uma aliança



entre a linha musical e o gesto de rotação sobre si mesmos, similarmente, a uma coerente forma de utilização e gestão do tempo das pausas, que foram, maioritariamente, realizadas em poses orgânicas e pouco tensas. Os mesmos intérpretes demonstram, também, que a experiência de já não ser a primeira atuação ao vivo é preponderante, devido ao facto de se observar que os movimentos são, assim, menos mecanizados e pensados em comparação às restantes interpretações. Este fator origina uma deslocação em palco mais fluída e um encaixe orgânico dos gestos do corpo com a linha da melodia.

## 2.2 O Construtor Brincalhão

A indicação central deste segundo andamento baseia-se em *“A partir deste ponto enfatizar as irregularidades da fórmula (sempre com leitura óbvia para o público) e com gestos cada vez mais amplos”*. Como já foi demonstrado, no capítulo anterior, estas transformações ocorrem em vários parâmetros, como o ritmo, mudança de oitavas ou troca de notas, podendo o intérprete tomar todos estes fatores em consideração. A introdução de movimentos irregulares, possivelmente cómicos, que enfatizem as diferentes transformações, que ocorrem nas doze entradas da fórmula, podem similarmente, realçar um novo estado de espírito da personagem, que se pretende aqui, desperto, vibrante e cheio de energia.

Pode observar-se, todavia, que só três intérpretes concretizaram a referida indicação de forma clara e com leitura de público. A indicação de dar preponderância às células ou notas, que fazem parte da transformação e expansão da fórmula, pode acarretar uma necessidade de suavizar os movimentos nas restantes partes, que não sofrem qualquer alteração, de maneira a ser mais perceptível a indicação principal. Pires optou por reduzir os gestos em geral, movimentando-se horizontalmente no palco e enfatizando, por sua vez, algumas notas do registo agudo, o que originou pouca leitura nas alterações da linha da melodia e uma cadência cénica constante. Em oposição, González deu importância a todos

os intervalos, desenhando a melodia no ar, acabando assim, por não se tornar visível quais as transformações específicas ocorrentes durante as sucessivas entradas da fórmula. Gotardi I, Stephens e Lamaison utilizaram, maioritariamente, a parte inferior do corpo para conseguirem demonstrar as irregularidades ocorrentes na fórmula, criando diversidade ao fletir os joelhos, ao levantar uma das pernas, ao mudar, rapidamente, a direção em palco ou ao mover a campânula do clarinete em diferentes direções. Usaram também, poses, onde o corpo se apresenta mais curvado e onde esticam a ponta do pé para cima que, para além de dar unidade à obra, visto a última ser uma indicação que aparece adiante, são ambas posições características da postura teatral da personagem Arlequim. Este facto confere, por um lado, que o público tenha uma boa leitura dos novos movimentos realizados, podendo entender, similarmente, que alterações específicas existem na fórmula e, por outro lado, este tipo de movimentos permite uma construção do carácter da personagem, que se pretende, aqui, que brinque com a fórmula de forma humorística e cômica.

Outro motivo de relevo deste segundo andamento foi o incumprimento da indicação completa, que aparece descrita no número doze. “*Olhos fechados, movimento corporal engraçado; encolher os ombros e bater com a ponta do pé no chão, tendo a perna esquerda dobrada;*” Observou-se que três intérpretes realizaram todos os componentes desta indicação. Stephens e Pires por exemplo, bateram com o pé no chão produzindo o ritmo pedido, mas não fecharam os olhos nem efetuaram, com o resto do corpo um movimento engraçado. Para este estudo, esta indicação é relevante, no sentido de que afirma, tanto o carácter cômico da personagem, como a introdução da linha rítmica dos pés, que funciona, aqui, como uma continuação da linha da melodia através dos movimentos do corpo do intérprete.

Este andamento é uma das secções onde é dada ao intérprete uma liberdade de movimentos cénicos, visto a indicação geral a cumprir ser, como já foi referido, a demonstração da transformação da fórmula. O único requerimento de Stockhausen foi que todos os movimentos introduzidos realcem essas transformações e tivessem o máximo de leitura para o público. Esta indicação, por ser tão vasta e pouco específica, abre uma possibilidade ao intérprete de poder ser livre e criativo na escolha dos movimentos que crê serem (1) melhores tradutores da junção entre a música e a cena (2) os que melhor traduzem a sua visão da cena e do carácter da personagem ou (3) os que melhor se adequem às capacidades físicas próprias. Com isto, é possível criar movimentos diferenciados com todo

o corpo e com o clarinete, da mesma forma que existe, também, total liberdade para a utilização espacial do palco. A fórmula pode, desta maneira expandir-se em diversos pontos do mesmo, através de movimentos que interliguem e suavizem as células semelhantes e que demonstrem claramente as transformações. Observou-se, por conseguinte, na comparação das interpretações, que esta liberdade não foi completamente explorada pela totalidade dos intérpretes e que os mesmos se mantiveram com movimentos dentro carácter do primeiro andamento. A expressão corporal foi, desta forma, tímida, discreta e pouco diferenciada, sendo estes adjetivos aplicados, também, como consequência do resultado final das interpretações, quando o estado de espírito da personagem pede sentimentos contrários.

Outra constatação mais abrangente, que começou a ser evidenciada neste mesmo andamento, é a indicação de ficar imóvel, registada nos números 11 e 14. A maior parte dos intérpretes faz uma pequena paragem, cumprindo a indicação, não se sentindo, a nível cénico, uma imobilidade total com uma duração onde possa ser transmitida essa ideia, sobretudo, se visualizado do público. Para o intérprete, até pode parecer que foi efetuada uma paragem suficiente, mas há que ter em conta que o público, que não conhece a obra, precisa de tempo para compreender o que está a visualizar. Conclui-se, por isso, que poderia ser feita uma melhor realização da interpretação cénica dos silêncios, de forma a poderem ser evidenciadas as indicações que vão aparecendo neste sentido, ao longo de toda a partitura, como, por exemplo, “*imóvel*”, “*rígido*” ou “*posar como para uma fotografia*”. Sempre que existe referência a estas últimas indicações, observa-se que o compositor escreveu tempo musical de silêncio para as concretizar, verificando-se que, por questões físicas ou opções interpretativas, os intérpretes preteriram da realização destas indicações. De todas as interpretações, pode considerar-se, neste ponto, a de Lamaison, pois como indica a tabela este intérprete cumpriu as indicações de Stockhausen. Os seus movimentos foram muito contrastantes e enérgicos, tendo sido, também, observado o cumprimento dos silêncios, que derivavam sempre, da realização do diminuendo da última nota da fórmula, estando assim, conseguida a ligação entre a linha da melodia e a pose da personagem. Este fator permite observar-se a continuidade do discurso, repousando sem ser ouvido um corte na frase musical. O único ponto menos dramatizado nesta interpretação foi a indicação número 15, pois Lamaison desloca-se, lentamente, não transmitindo a realização do carácter de “*sair em fuga*”.

Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Etienne Lamaison	Resultados
9. Centro/Frente do palco;	Sim 38:21	Sim 5:30	Sim 4:45	Sim 5:29	Sim 5:14	Sim 7:05	6
10. Parar em pose em cada pausa;	Sim 38:28 (p.ex)	Não -	Não -	Não -	Não -	Não -	1
11. Imóvel;	Sim 38:35	Sim 5:47	Sim 5:00	Sim 5:34	Não 5:34	Sim 7:21	5
12. A partir deste ponto enfatizar as irregularidades da fórmula (Sempre com leitura óbvia para o público) e com gestos cada vez mais amplos;	Sim 38:37	Sim 5:48	Pouco visíveis 5:01	Impreciso 5:35	Impreciso 5:36	Sim 7:29	3
13. Olhos fechados, movimento corporal engraçado; encolher os ombros e bater com a ponta do pé no chão, tendo a perna esquerda dobrada;	Incompleto 38:54	Sim 6:06	Sim 5:21	Sim 6:06	Incompleto 5:54	Sim 7:52	4
14. Imóvel	Sim 39:16	Sim 6:31	Sim 5:47	Não 6:32	Sim 6:17	Sim 8:22	5
15. Alternância entre os lados direito e esquerdo e frente do palco;	Sim 39:20	Sim 6:37	Sim 5:53	Sim 6:38	Não 6:24	Sim 8:35	5
16. Flectir os joelhos e sair em fuga - parar de repente e voltar;	Sim 40:06	Sim 7:29	Sim 6:47	Sim 7:26	Sim 7:06	Sim 9:42	6
<b>Resultados</b>	7	7	6	5	3	7	7

Tabela 6. Segundo andamento: Resultados observados na comparação das indicações

## 2.3 O Poeta Apaixonado

É o andamento mais lírico de toda a obra composto pelo aparecimento da fórmula na sua versão mais alongada, expressiva e lenta. A movimentação cénica pode, por esta razão, ser cuidada, suave e sem grandes contrastes ou gestos bruscos, pois o que se apurou na comparação das interpretações é que qualquer movimento mais intenso ou exagerado pode perturbar a linha melódica e a introspeção necessária para consolidar, tanto o carácter da personagem, como o ambiente geral da cena.

Ao observar a Tab. 7, constata-se que, no geral, as didascálias foram cumpridas pelos intérpretes, sendo de realçar a imobilidade corporal, assim como, a mudança da luz, que traduzem na interpretação de Stephens e de González a calma e o ambiente necessários para a audição deste andamento, mostrando o sentido musical expressivo que pretendem aportar a este segmento. Ambos tocam de pé, sem efetuar um único movimento, ajoelhando-se só no compasso onde é indicado pelo compositor (indicação número 17).

Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Etienne Lamaison	Resultados
17. Ajoelhar-se pouco a pouco até ficar sentado em cima dos calcanhares;	Sim 45:19	Não 14:12	Sim 13:35	Sim 14:00	Impreciso; 12:48	Sim 16:04	4
18. Olhos fechados;	Sim 45:30	Não -	Sim 13:51	Sim 14:22	Sim 13:10	Impossível observar;	4
19. Mover ligeiramente o clarinete para cima e para baixo;	Não 47:06	Sim 16:12	Impossível observar;	Impreciso; 16:03	Não 14:18	Sim 17:34	2
20. Levantar o tronco posicionando as costas direitas; mover a campânula do clarinete até à posição do mi iniciando directamente o compasso seguinte;	Sim 47:18	Sim 16:19	Sim 15:20	Sim 16:12	Sim 14:30	Sim 17:47	6
<b>Resultados</b>	3	2	3	3	2	3	

Tabela 7. Terceiro andamento: Resultados observados na comparação das indicações

A não existência de indicações específicas durante a aparição da fórmula deixa em aberto espaço para a liberdade de criação de uma cena própria. Gotardi e Lamaison foram os únicos intérpretes, onde em ambas as interpretações, se pode observar o exercício dessa opção. No início deste andamento, Gotardi deita-se no chão com as costas voltadas para o público, criando assim, um momento cénico diferente dos restantes intérpretes, ao demonstrar a sua visão pessoal, que não prejudica a linha musical. Pelo contrário, confere-lhe repouso, tranquilidade e transformação sonora, da mesma forma que capta a atenção visual do público.

Este andamento é um dos exemplos da possibilidade de abertura interpretativa dada pelo compositor, apesar das detalhadas indicações, que deixa durante toda a obra. Existem várias possibilidades de se cumprir a ideia de estar imóvel e de conseqüentemente cumprir uma mesma indicação de maneiras distintas, seguindo as intenções musicais, cénicas e de carácter, que o compositor pensou para a personagem, neste importante momento onde a fórmula aparece na sua versão original.

Na continuação deste andamento, em relação às interpretações de Gotardi, ambas são distintas porque, na primeira, a indicação número 17 é realizada três compassos depois, do que indicado por Stockhausen e, no que diz respeito à sua segunda interpretação, verifica-se que cria, similarmente, uma cena distinta, no entanto, opta por interpretar as didascálias nos compassos indicados. A interpretação II é, assim mais precisa, pois, a criatividade da construção da cena não interfere com a realização das indicações do compositor, podendo funcionar como objetivo comum. Já Lamaison e Pires tomam como opção interpretativa uma ideia contrária à da intérprete acabada de referir, pois ambos se deslocam ao longo do palco. A diferença entre estas duas interpretações prende-se, por conseguinte, por Lamaison se deslocar de forma mais lenta e expressiva adequando, apesar do movimento, o gesto do corpo e a expressão facial ao carácter meditativo da personagem. Já Pires, por sua vez, opta por continuar a ligar gestos do instrumento às dinâmicas ou ao registo agudo do instrumento introduzindo pontos de destaque, que se afastam da ideia geral concebida por Stockhausen. Observou-se, assim, que os movimentos agitados, rápidos e geométricos, tanto do corpo do intérprete como do clarinete, podem aportar nervosismo à linha da melodia contribuindo para uma percepção diferenciada e, até oposta do espírito da personagem.

É de realçar que é possível uma interpretação cénica dos movimentos não paralela e dessincronizada da linha da melodia, todavia, quando tomada esta opção o intérprete pode sempre questionar-se e ter em consciência se o resultado final dos movimentos que está a criar, vai aportar à cena em questão o estado de espírito a desenvolver em cada um dos andamentos da obra.

A aliança do gesto físico ao gesto musical, assim como, a dramatização da personagem, são relevantes para este estudo, pois conferem a esta partitura carácter, bem como a possibilidade de se dar a entender, através da junção indissociável das componentes, a transformação do estado de espírito, as vontades, os tiques e a personalidade de Arlequim. Este facto permite que a interpretação ganhe intensidade visual e auditiva, pois a linha da melodia converge com o campo físico e concreto, tornando esta composição numa experiência estimulante e diferente das composições para clarinete solo, que não recorrem a este tipo de cruzamento artístico.



## 2.4 O Professor Pedante

Andamento onde Stockhausen desenvolve, cenicamente, o desenho da melodia no espaço e onde se move a campânula do clarinete, verticalmente, de forma a tornar visível o tamanho de cada intervalo, dando assim, a entender o contorno da melodia da fórmula. Esta indicação aparece no número 23 e ao consultar a Tab. 8, verifica-se que todos os intérpretes a tiveram em conta, realizando-a de forma bastante clara. Ao ser observado, em todas as interpretações, este movimento de desenho da melodia no ar, conclui-se a importância deste elemento cénico, visto ter um resultado positivo na percepção e compreensão da frase musical. Neste andamento, a associação dos movimentos do instrumento, consoante as alturas da linha do clarinete, permitem, de forma evidente, um entendimento global de vários fatores da composição como, por exemplo, o contorno da melodia, as dinâmicas, a intenção e expressividade da frase musical e, também, o carácter da personagem. Todos os intérpretes demonstram cuidado com este elemento, deixando sempre claro o registo do clarinete, assim como o tamanho dos intervalos, adotando uma postura corporal ágil e flexível que, por sua vez, se molda à linha da melodia. É, no entanto, de destacar que Stephens, Gotardi II e Lamaison são os que melhor direcionam os seus gestos no sentido de enfatizar a expressividade da mesma. Este movimento de construção da fórmula, predominantemente, vertical, provoca, para além do efeito visual, um efeito e uma transformação do tecido sonoro, promovendo uma amplitude e espaçamento do som. É de realçar que esta indicação de Stockhausen, apesar dos objetivos descritos, conecta a posição mais elevada do instrumento a quanto mais aguda for a nota e vice-versa. Pode refletir-se que esta associação feita pelo compositor onde o som agudo corresponde a uma posição alta e o som grave corresponde a uma posição baixa, tanto para crianças que estudam música, como para pessoas sem conhecimentos musicais, é pouco natural e adquirida, sendo necessário um processo de aculturação para que esta indicação se torne compreensível. A questão de Stockhausen introduzir esta associação prende-se com este facto da divisão física do espaço entre as oitavas, podendo, também, relacionar-se com o lado académico e teatral da personagem.

Algumas das imprecisões que são possíveis de identificar na Tab. 8, prendem-se com o facto da não realização de todos os componentes constituintes de cada indicação. Observou-se que, sempre que aparecem indicações para abrir ou fechar os olhos, as mesmas não são tomadas em rigor pelos intérpretes ou não têm leitura para o público. Constatou-se que, a nível geral, esta é a indicação que tem menos visibilidade e, possivelmente, devido a este facto, é também, a indicação onde existe menos coerência de realização entre as interpretações observadas. Gotardi I e Lamaison utilizam uma pintura facial, respetivamente, de cor preta e branca à volta dos olhos e, devido a este aspeto são as interpretações onde se tornam mais visíveis as indicações referentes aos olhos. Denote-se que, na introdução à partitura Stockhausen (1978, VI), refere que: *“the features of the face, and “big eyes” are accentuated with make-up”*. Verifica-se com este facto, que para uma interpretação onde seja possível constatar este movimento dos olhos, o intérprete poderá desenvolver um trabalho da expressão facial, que lhe possibilite a incorporação desta indicação, de forma visível, visto ser passível de não ter leitura, principalmente, por motivos de proximidade intérprete/público. Este fator foi mais visível na gravação de Lamaison, também, pelo facto do público se encontrar muito próximo do intérprete. Realça-se que o mesmo optou por realizar todo o início deste andamento em cima de um escadote, que deixou, previamente em palco, não realizando, por isso, as indicações espaciais deixadas pelo compositor. No entanto, por outro lado, intensificou o desenho da melodia que, por ter uma verticalidade mais abrangente, se transformou e teve mais relevo, também, ao nível sonoro.

O movimento circular do clarinete que é pedido no número 31 foi, também, uma das indicações que não foi cumprida na sua totalidade. Aqui, o gesto é feito pela campânula do clarinete, devendo entender-se que a espiral desenhada pelo instrumento fica mais pequena e, posteriormente maior. Observou-se que só González conseguiu transmitir esse efeito de forma completa. Todos os outros intérpretes fizeram uma espiral, mas mantiveram-na, sempre, com a mesma direção e com o mesmo tamanho. A imobilidade do final da indicação não foi, por sua vez, realizada por nenhum intérprete, sendo que Lamaison desce do escadote e cria uma cena teatral onde intensifica a produção do “guincho” caindo no chão em simultâneo.

A introdução da linha ritmada dos pés, que acontece pela primeira vez, neste andamento, foi também observada de forma positiva em todas as interpretações. Por conseguinte, foram visualizadas algumas incoerências no que diz respeito à alternância dos

pés, que na maior parte dos casos, é designada especificamente por Stockhausen. Notou-se que o ritmo é cumprido, mas que a utilização do pé direito ou esquerdo é utilizada consoante o impulso do intérprete, podendo assim, não coincidir com o indicado pelo compositor. Em relação à posição que o pé deve ter, quando fica com a ponta esticada para cima, observou-se que só González e Stephens tiveram o cuidado de realizar esta indicação sempre que pedida. Apesar de ser um pequeno detalhe, esta indicação é relevante, pois remete para uma posição teatral característica de Arlequim, podendo por isso, ser tomada em conta, sempre, que introduzida pelo compositor. A “*sucessão de três batidas distintas com um pé*” foi uma das indicações menos observada devido ao facto de ter sido, na sua maioria, realizada de forma incompleta. Em todo este segmento, é de realçar, também, o carácter de referida indicação, visto que as mesmas podem ser adequadas consoante a expressividade e a ideia individual da cena. Pires optou, nesta cena, por traduzir um carácter mais tímido de Arlequim, sendo as batidas menos afirmadas. Em oposição Lamaison optou por transmitir um carácter zangado aliado à mesma indicação. As possibilidades de interpretação das variadas cenas, apesar das indicações explícitas de Stockhausen, dependem, também, das ideias individuais e da construção do carácter da personagem que cada intérprete defende para determinado momento da obra, sendo, por isso, possível a observação de ideias diferentes e, até, contrárias numa mesma indicação cénica. Neste momento em específico, a afirmação e ímpeto de referidas batidas traduzem o carácter pedante e autoritário de Arlequim, conferindo uma melhor perceção musical do porquê do aparecimento deste novo elemento.

A cena que aparece descrita no número 42 tem, como principal objetivo, deixar transparecer um Arlequim com um estado de espírito distinto do que tinha aparecido até este ponto da obra. Eufórico e envolvido em situações caricatas das quais tenta sair com graciosidade, a personagem engana-se no movimento do clarinete e não o faz em paralelo com a melodia. Gotardi, na sua segunda gravação, que é mais teatral do que a primeira, consegue interpretar e traduzir, de forma evidente, todas as mudanças acabadas de referir do estado de espírito da personagem. Na cena em questão, a utilização de movimentos grandes e exagerados, tanto do clarinete como do seu próprio corpo, que se juntaram a uma temporalidade adequada de encenação, possibilitaram a compreensão de sentimentos da personagem como, o espanto, por ter errado e a frustração, por não conseguir voltar a fazer coincidir o gesto com a música. No número 44, a mesma intérprete voltou a não cumprir,

detalhadamente, nas suas duas gravações, as indicações do compositor, integrando e adaptando as mesmas na sua forma de atuar e de se movimentar que, no entanto, voltaram a originar uma cena credível e não mecânica. Pires, em oposição, toca a passagem muito rápida aliada a um movimento contrário, igualmente, rápido e mecânico podendo observar-se que, desta forma, só quem está a seguir ou conhece a partitura é que poderá compreender o porquê da reação de espanto da personagem.

A dificuldade das cenas de humor/teatrais são de difícil realização devido ao facto de, apesar da inexistência da narrativa, o intérprete ter de criar gestos faciais e corporais que aportem credibilidade e consistência à sua interpretação. Quanto mais expressão tiverem os movimentos, mais credível será a perceção e tradução para o público dos sentimentos da personagem. O músico pode, por isso, desenvolver características, tanto a nível corporal, como de movimentação em palco, assim como, expressões, formas e tiques da personagem, de forma a manter a coerência da mesma ao longo de toda a obra, sendo que este fator pode ser desenvolvido, tendo consciência do resultado final, quando visto de fora do palco. A observação destas interpretações permite verificar que a cena ganha mais expressão, contorno e leitura se os movimentos forem dramatizados, exagerados e amplos. Similarmente, outro fator de realce prende-se com a temporalidade das cenas puramente teatrais, que permitem imprimir ritmo e uma sucessão de eventos adequada, sem serem, por um lado, demasiado rápidos e sem entendimento visual ou, por outro, demasiado lentos e desconcertados, com prejuízo para o encadeamento da cena.

Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Etienne Lamaison	Resultados
21. Mover a campânula do clarinete horizontalmente para a esquerda introduzindo um ligeiro movimento vertical para cima e para baixo;	Sim 47:23	Sim 16:22	Sim 15:26	Sim 16:20	Sim 14:30	Não -	5
22. Do lado esquerdo do palco - sem mover o clarinete; Abrir os olhos;	Sim 47:35	Sim 16:30	Sim 15:50	Sim 16:32	Sim 14:39	Não -	5
23. A partir deste momento desenhar a melodia no espaço com a campânula do clarinete - realizá-lo verticalmente em frente do corpo tendo em atenção o espaço entre os intervalos. Em cada nota longa - não mover; Escrever a melodia no ar em forma de espelho da direita para a esquerda; Visto do público os intervalos, durações e sempre que possível as dinâmicas da melodia devem ter leitura e visibilidade;	Sim 47:46	Sim 16:50	Sim 15:55	Sim 16:40	Sim 14:49	Sim 18:16	6
23. Alternar lados direito e esquerdo do palco - abrindo e fechando os olhos consecutivamente;	Sim 47:46-48:43	Sim 16:50-17:50	Sim 15:55-17:00	Sim 16:40-17:35	Sim 14:49-15:35	Sim 18:16-19:20	6
24. Começar com o clarinete ao centro/frente do palco; Abrir bem os olhos e girar para o lado esquerdo do mesmo;	Não 48:47	Sim 17:50	Sim 17:00	Sim 17:35	Sim 15:35	Não -	4
25. Do lado direito - recuar um pouco;	Sim 49:05	Não -	Não -	Impreciso 17:58	Sim 15:53	Não -	2
26. Mostrar de forma clara o desenho das notas no ar precisando as oitavas;	Sim 49:23	Sim 18:38	Sim 17:20	Sim 18:13-18:24	Sim 15:59-16:10	Sim 19:25	6
27. Mover a campânula do clarinete da direita para o centro do palco;	Sim 50:12	Sim 19:47	Sim 18:00	Sim 19:14	Sim 16:45	Sim 20:05	6
28. Desenhar melodia no ar da direita para a esquerda de forma confiante, energética e com humor;	Sim 50:27	Sim 19:57	Sim 18:17	Sim 19:28	Sim 16:56	Sim 20:19	6
29. Movimentar o clarinete em paralelo à linha melódica;	Sim 50:38	Sim 20:10	Sim 18:27	Sim 19:40	Não 17:08	Sim 20:29	5
30. Linha horizontal da esquerda para o centro do palco;	Sim 50:48	Sim 20:16	Sim 18:34	Sim 19:49	Sim 17:15	Sim 20:37	6
31. Movimento em forma de espiral lenta com a campânula do clarinete - primeiro enrolando para dentro e posteriormente para fora; No final deste gesto o clarinete deve ficar imóvel;	Incompleto; 50:52	Sim 20:26	Não -	Sim 19:54	Incompleto 17:22	Impreciso 20:41	2

<b>Indicações</b>	<b>Suzanne Stephens</b>	<b>Roberta Gotardi I</b>	<b>Roberta Gotardi II</b>	<b>Marcelo Gonzalez</b>	<b>Paula Pires</b>	<b>Etienne Lamaison</b>	<b>Resultados</b>
32. Desenhar os intervalos verticalmente sem movimentar o corpo;	Sim 51:24	Sim 21:03	Sim 19:26	Sim 20:45	Não 17:43	Sim 21:13	5
33. Levantar a perna direita e bater com o pé;	Sim 51:28	Sim 21:07	Sim 19:34	Sim 20:49	Sim 17:47	Sim 21:16	6
34. Levantar a perna esquerda e bater com o calcanhar no chão - levantando a ponta do pé para cima; As costas devem estar direitas e os joelhos dobrados;	Sim 51:37	Sim 21:16	Sim 19:43	Sim 21:00	Impreciso; 17:56	Incompleto 21:26	4
35. Corpo direito com as pernas afastadas; Cumprir ritmo indicado alternando os pés esquerdo e direito; Manter a ponta do pé direito em contato com o chão;	Sim 51:52	Sim 21:33	Sim 19:57	Sim 21:16	Incompleto 18:10	Sim 21:46	5
36. Campânula na posição do mi 5 seguinte;	Sim 51:54	Sim 21:36	Sim 20:01	Sim 21:19	Sim 18:16	Sim 21:50	6
37. Uma batida com o pé direito; De seguida - dobrar o corpo mantendo as pernas rígidas;	Sim 51:59	Impreciso 21:40	Sim 20:06	Sim 21:23	Sim 18:24	Sim 21:56	5
38. Sucessão de três batidas distintas com um pé;	Sim 52:10-52:17	Não 21:54-22:03	Não -	Corte na gravação 21:36-21:42	Sim 18:39-18:48	Sim 22:06-22:16	3
39. Intervalos paralelos com o gesto;	Sim 52:24	Sim 22:09	Sim 20:21	Sim 21:42	Não 18:55	Sim 22:24	5
40. Pé direito/Pé esquerdo;	Sim 52:30	Sim 22:16	Sim 20:41	Sim 21:45	Sim 19:02	Sim 22:36	6
41. Lentamente mover a campânula para a posição do mi grave (colado ao chão);	Sim 52:37	Sim 22:32	Sim 20:47	Sim 21:51	Sim 19:08	Sim 22:41	6
42. Movimento do clarinete oposto ao da melodia; Reacção de surpresa/humor por se ter enganado;	Sim 52:51	Sim 22:52	Sim 21:03	Sim 22:02	Incompleto 19:30	Sim 22:59	5
43. Várias tentativas para voltar a acertar o movimento com a melodia - durante as pausas fazer expressão desapontada por não estar a funcionar;	Sim 53:05	Sim 22:56-22:31	Sim 21:06-21:31	Sim 22:13-22:45	Sim 19:49	Sim 23:10	6

Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Étienne Lamaison	Resultados
44. Bater duas vezes na cabeça;	Sim 53:14	Não -	Não -	Sim 22:21	Sim 19:57	Sim 23:22	4
45. Joelhos dobrados - alternar pés (Esquerdo-Direito-Esquerdo-Direito);	Sim 53:31	Não -	Não -	Sim 22:45	Sim 20:09	Não -	3
46. Rodar rapidamente no mesmo lugar em <i>ritardando</i> ;	Sim 53:35	Sim 22:30	Sim 21:40	Sim 22:49	Sim 20:12	Sim 23:56	6
47. Com os olhos fechados, dançar em espiral do centro para o lado esquerdo do palco - no início o clarinete deve estar imóvel sendo que aos poucos introduz-se um movimento paralelo à linha melódica;	Sim 53:38	Sim 23:50	Sim 21:56	Sim 22:55	Impreciso 20:15	Não -	4
<b>Resultados</b>	26	23	23	26	20	20	

Tabela 8. Quarto andamento: Resultados observados na comparação das indicações

## 2.5 O Bobo Malandro

O andamento que é agora alvo de comparação é constituído por dezasseis indicações cénicas. No entanto, resume-se à construção de duas grandes cenas teatrais, que assumem aqui, preponderância e que requerem do intérprete a capacidade de, na primeira, dar a compreender a situação em que Arlequim se vê envolvido, assim como, os seus diferentes e rápidos estados de espírito e, na segunda, devido ao facto da mesma não ter um guião/situação na sua génese, o intérprete pode ser consciente da criação de um fio condutor cénico que una a dança feliz da personagem (número 59), por ter conseguido alcançar a nota mais aguda do instrumento, com a sucessão rápida de eventos selecionada pelo compositor no número 62.

Ao visualizar a Tab. 9, observa-se que Pires não realizou a maior parte das indicações cénicas destinadas a este andamento, devido a uma falha de memória, que a intérprete teve entre os números 49 e 56.

A nível geral, observou-se também, a pouca leitura da indicação 50, devido ao facto de a maioria dos intérpretes querer enfatizar a repetição da mesma, que ocorre no número 51, sendo por isso, menos expressivos e claros na primeira. A imprecisão das indicações, também visíveis na Tab. 9, são referentes à existência de mobilidade corporal na finalização de um gesto, quando é expressamente pedido pelo compositor o contrário. Esta problemática já foi observada no andamento anterior, continuando aqui, a não ser realizada com o tempo necessário para proporcionar um entendimento da indicação por parte do público. Este facto origina, também, uma redução do tempo das pausas, encurtando os pontos de silêncio que poderiam ser introduzidos durante esta cena.

Outro ponto geral a considerar é que, devido ao carácter mais teatral deste andamento, são observadas ligeiras diferenças na construção das cenas, pois constatou-se que cada intérprete utilizou as indicações apresentadas por Stockhausen, de forma a incluí-las de acordo com a sua própria criatividade dando, assim, ênfase a determinados detalhes ou introduzindo expressões faciais ou movimentos que, juntamente com os que são indicados na partitura, conferem à cena uma maior facilidade de compreensão. Por exemplo,



na indicação 54, em vez de só olhar para a campânula, Gotardi também a gira, reforçando, desta forma, a ideia de que o problema de Arlequim não conseguir alcançar a nota mais aguda do clarinete poderá ser do instrumento. A expressão de levantar o dedo, indicadora que a personagem teve uma ideia, (número 55) é substituída, na primeira gravação da mesma intérprete, pela introdução de uma expressão corporal e facial distinta, que nos indica o mesmo sentimento da personagem apesar de ser realizado de outra forma. É, todavia, de realçar que González usa a indicação do compositor, enfatizando-a, cenicamente, sendo a compreensão da cena similar à da intérprete anterior. Conclui-se a existência positiva da introdução de uma liberdade gestual interpretativa na utilização das indicações gerais da cena que, por serem mais intrínsecas a cada intérprete, conferem às mesmas mais ritmo, fluidez, aportando-lhes, desta forma, uma conceção e visão individualizada.

Pode destacar-se, a nível geral, a pertinência da gravação de Gotardi II, devido ao facto de ser a mais teatral de todas e onde se observou uma resposta espontânea por parte do público. Esta intérprete realizou, tanto a cena do número 55, como a do número 62, de uma forma muito graciosa, engraçada e espontânea, demonstrando uma postura corporal adequada a estes sentimentos, o que torna a sua interpretação cénica muito credível e de encontro com as características da personagem. Esta interpretação segue as indicações de Stockhausen, embora tenha sido observado a introdução de tiques pensados pela intérprete, originando uma cena de humor que, entre todas as analisadas, foi a que teve a resposta mais positiva e entusiasmada do público, provocando gargalhadas e comentários no meio da interpretação aos quais a intérprete reagiu, sabendo utilizá-los a favor da cena e sempre dentro da personagem.

González e Stephens apresentam, também, uma postura física bastante credível, interpretando, de forma rigorosa, todas as indicações do compositor e aportando à cena o conteúdo corporal expressivo necessário para lhe conferir leitura. Porém, foi observado que, em comparação a Gotardi II, foram mais contidos a nível expressivo, não introduzindo gestos que possam ter sido criados por si. Constata-se que, em relação à segunda cena teatral, a número 62, González e Pires cumprem todas as indicações previstas para a construção da mesma. Todavia, em comparação com as restantes interpretações, saem da personagem, quando limpam o instrumento, fazendo-o de forma mecânica e rápida, como um clarinetista e não como um Arlequim. Já Lamaison realiza a mesma cena de forma muito teatral, com tempo e gestos bastante amplos, que permitem uma maior dramatização de todos os detalhes

e consequente entendimento da cena. Realça-se a importância teatral assumida neste andamento e a capacidade de transformação que o músico-ator pode assumir, de forma a não comprometer a percepção da cena. O intérprete pode manter-se na personagem, tendo sempre, em conta na sua interpretação, a forma do Arlequim se mover, dançar, atuar e se expressar. Com este entendimento teatral, será possível realizar e traduzir a intenção do compositor, na utilização da personagem que, como já explicitado anteriormente, não foi uma escolha aleatória, tendo relevo por ser uma personagem que tem, na sua génese, uma multiplicidade de estados de espírito e formas de estar perante os diversos acontecimentos a que é sujeito. Este facto poderá ser, por isto, traduzido ao longo de toda a obra, mas sobretudo, não ser posto de parte nas cenas com carácter mais teatral. Existe desta maneira, uma apropriação do conteúdo musical e cénico que possibilita ao intérprete, depois de entender a ideia global da composição, introduzir detalhes que completam a ideia, conferindo mais exatidão ao discurso global.

Foi verificada a importância do reconhecimento das características de Arlequim e da tradição da *Commedia dell'Arte* para se poder compreender as indicações do compositor e interpretar a personagem. Este facto permitirá a utilização dos gestos em detalhe, do movimento do corpo, assim como a criação de uma história interior que, apesar de não ser, literalmente, traduzida para o público cria uma unidade em todo o andamento e traduz uma compreensão geral dos sentimentos da personagem.

<b>Indicações</b>	<b>Suzanne Stephens</b>	<b>Roberta Gotardi I</b>	<b>Roberta Gotardi II</b>	<b>Marcelo Gonzalez</b>	<b>Paula Pires</b>	<b>Etienne Lamaison</b>	<b>Resultados</b>
48. Na luz, de perfil esquerdo para o público - movimentos do clarinete paralelos à música;	Sim 54:07	Sim 24:04	Sim 22:15	Sim 23:32	Sim 20:30	Sim 24:55	6
49. Bater com o calcanhar - deixar o pé para cima com uma perna esticada e a outra dobrada; Sucessão de doze batidas com um pé;	Sim 54:10-54:35	Sim 24:12-24:37	Sim 22:19-22:45	Sim 23:35-23:57	Falha de memória 20:40	Sim 25:00-25:24	5
50. Três movimentos sucessivos: Esticar corpo verticalmente; Esticar mais - utilizando os bicos dos pés; Corpo completamente esticado na vertical;	Pouca leitura 54:40	Sim 24:45	Sim 22:54	Pouca leitura 24:06	Falha de memória	Pouco enfatizado 25:32	2
51. Repetir processo anterior;	Sim 54:56	Sim 24:49	Sim 23:05	Sim 24:26	Falha de memória	Sim 25:44	5
52. Voltar à posição normal e ao desenho da linha melódica com o clarinete;	Sim 55:04	Sim 25:20	Sim 23:24	Sim 24:33	Falha de memória	Sim 26:07	5
53. Olhar para o público com um ar insatisfeito e envergonhado; soprar duas vezes para a chave de trilo do clarinete e voltar a tentar tocar;	Sim 55:22	Não -	Sim 23:43	Sim 24:54	Sim 20:53	Sim 26:31	5
54. Rodar a campânula; Gesto insatisfeito; voltar a olha para o clarinete;	Sim 55:34	Não -	Sim 24:03	Sim 25:07	Falha de memória	Sim 27:04	4
55. Abanar a cabeça, olhar para cima, cruzar os tornozelos, por o clarinete debaixo do braço; fazer expressão de quem teve uma ideia, sorrir, voltar a olhar para o clarinete, levá-lo à boca e com a mão direita na campânula tentar encurtar o clarinete - dar ilusão de estar a fazer muita força - tremendo as pernas e os braços; A mão pára o seu movimento a meio do instrumento - expressão facial de vitória, como se tivesse mesmo encolhido o clarinete; Por fim, levantar os ombros para cima e mover as sobrancelhas;	Sim 55:51	Incompleto; 25:46	Sim 24:20	Sim 25:23	Falha de memória	Incompleto 27:18	3
56. Agarrar com a mão direita no barrilete (como se o instrumento fosse muito pequeno) e tentar tirar o dó sobre agudo;	Sim 56:05	Não -	Sim 24:31	Sim 25:40	Falha de memória	Sim 27:46	4
57. Virar para a direita, perfil esquerdo para o público com expressão feliz;	Sim 56:32	Sim 27:01	Sim 24:58	Sim 26:22	Falha de memória	Sim 27:59	5
58. Andar sincronizado com o trilo;	Sim 56:48	Sim 27:22	Sim 25:17	Sim 26:43	Sim 21:44	Sim 28:23	6

<b>Indicações</b>	<b>Suzanne Stephens</b>	<b>Roberta Gotardi I</b>	<b>Roberta Gotardi II</b>	<b>Marcelo Gonzalez</b>	<b>Paula Pires</b>	<b>Etienne Lamaison</b>	<b>Resultados</b>
59. Dançar feliz em círculos ao ritmo de uma valsa - terminar no centro do palco de costas para o público; Abanar o corpo, olhar para o público com ar assustado e voltar a ficar de costas; Imóvel;	Sim 56:52	Incompleta; 27:27	Sim 25:24	Sim 26:52	Incompleta; 21:49	Sim 28:30	4
60. Elevar o clarinete, mantendo-o numa posição vertical; Rir de forma estridente, imprudente;	Sim 57:24	Não -	Incompleta 25:40	Sim 27:29	Sim 22:13	Sim 29:16	4
61. Pernas afastadas; no gesto seguinte por o clarinete entre as mesmas em direcção ao público;	Sim 57:37	Sim 28:12	Sim 26:15	Sim 27:42	Sim 22:22	Sim 29:30	6
62. Rápida sucessão de eventos: tirar o clarinete lentamente do meio das pernas; fazer uma volta elegante à direita; Virar o corpo dentro do possível para tornar visível a seguinte ação: tirar da manga esquerda um lenço e com ele limpar o clarinete;	Sim 57:48	Sim 28:25	Sim 26:27	Sim 28:00	Sim 22:32	Sim 29:35	6
63. Começar a tocar - com passos elegantes dirigir-se ao lado direito do palco; Chegado a esse ponto realizar gesto dançando como se estivesse “contra o vento” balançando o corpo para a frente e para trás; Sem sair do mesmo sítio desenhando uma linha recta no chão com o pé;	Sim 58:22	Sim 29:15	Sim 27:24	Sim 28:41	Sim 23:34	Sim 30:37	6
<b>Resultados</b>	15	10	15	15	7	14	

**Tabela 9. Quinto andamento: Resultados observados na comparação das indicações**

## 2.6 O Dançarino Apaixonado

Como foi explicado na análise à partitura do capítulo anterior, o andamento, agora alvo de estudo, é subdividido em quatro secções. Assim sendo, serão apresentadas quatro tabelas, de forma a proporcionar uma maior facilidade na análise das mesmas. A primeira secção é composta por seis indicações cénicas, estando a primeira conectada ao final do andamento anterior. As opções dos intérpretes foram assinaladas na Tab. 10.

Depois do movimento em passos elegantes, que fazem a transição do centro para o lado direito do palco, o Arlequim encontra-se feliz, enérgico e inicia o andamento mais ligado à dança e à exaltação do ritmo que, tal como já foi anteriormente explicado, é interpretado pelos pés que completam e enriquecem, desta forma, a linha melódica do clarinete. A nível geral, quando comparadas as várias interpretações, observou-se em todas elas um cuidado na tradução rigorosa do ritmo escrito na partitura, o que demonstra um extenso trabalho físico, a nível dos pés e das pernas de forma a existir destreza para a realização de todos os ritmos e saltos que implicam a alternância dos mesmos. A este trabalho físico, junta-se o controlo da respiração, que é necessário ter em conta durante toda a obra, mas que vê, neste andamento, a sua dificuldade aumentada. Todos os intérpretes demonstraram destreza física pois, em todas as gravações foi perceptível a adição deste elemento rítmico, sem a perturbação da linha melódica e sem prejuízo da técnica do clarinete.

Como já foi referido anteriormente, em considerações gerais, a utilização de sapatos próprios foi uma opção de alguns dos intérpretes, observando-se que este adereço facilita a compreensão e melhor audição da parte dos pés, que ganham mais articulação, obtendo-se, desta forma, uma melhor junção entre as partes. Com a utilização deste adereço específico, existe a possibilidade de se criar uma linha de dinâmicas, que origina uma distinção sonora e, conseqüentemente, musical, sobretudo porque a pedido de Stockhausen, existem duas formas diferentes de utilização dos pés – batendo no chão com o calcanhar ou com a ponta - que são, conseqüentemente, tradutores de sons diferentes. Todos estes pormenores juntos fazem com que esta segunda voz ganhe mais expressão, forma e dimensão, sendo que o resultado final pode ser o anteriormente descrito por Stephens, uma verdadeira interação e

ligação entre as linhas como se se tratasse de uma só pessoa ou uma linha de contraponto rítmica, que se une à melodia originando um todo mais completo e unificado.

Observa-se, pela visualização da Tab. 10, que todos os intérpretes assumiram um estado de espírito enérgico e feliz como explícito na partitura, que foi traduzido por um movimento corporal vivo e uma deslocação em palco com passos claros, suaves e elegantes. Mais uma vez, se regista, também a nível geral, que a imobilidade corporal é uma indicação difícil de cumprir, pois nenhum intérprete ficou esticado na mesma posição como pedido, por exemplo, na indicação número 66. A indicação “*Lado direito do palco, mostrar o perfil direito; Dançar contra o vento sem sair do mesmo sítio*”, apesar de ter sido observada em todas as gravações, Pires e González foram os que melhor traduziram a ideia de “*dançar contra o vento*”, demonstrando uma inclinação corporal e realizando uma simulação de força, que transmite, claramente, esse efeito. Em relação à indicação seguinte, todos os intérpretes, com maior ou menor leitura, a realizaram fisicamente, no entanto, só González lhe deu o carácter de “*assustado*” ou de “*como tivesse sido empurrado*” mantendo, assim, a componente teatral e contribuindo desta maneira, para uma perceção do conteúdo da melodia. O mesmo intérprete foi, também, exímio na demonstração do desenho dos círculos no chão, com a ponta do pé, utilizando para este efeito, toda a sua duração rítmica e uma visível extensão da perna, o que possibilitou uma maior leitura do gesto.

A indicação *Ad Libitum*, do número 69, que implica um movimento da parte de baixo do corpo aliado ao *vibrato* da linha musical, é a única indicação em toda a obra, onde é dada a possibilidade da sua não realização. Como é possível observar na Tab. 10, todos os intérpretes realizaram esta indicação, sendo nas mesmas, um momento cómico e de humor.

Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Etienne Lamaison	Resultados
64. Rápido e com expressão feliz; Dança energética ao estilo "country"	Sim 58:22	Sim 29:16	Sim 27:24	Sim 28:42	Sim 23:34	Sim 30:37	6
65. Anacrusa com a perna - lenta;	Sim 58:22	Sim 29:16	Sim 27:24	Sim 28:42	Sim 23:34	Sim 30:37	6
66. Ficar erecto;	Não 58:25	Não -	Não -	Não 28:45	Não 23:37	Não -	0
67. Do lado direito do palco mostrando o perfil direito; Dançar "contra o vento" sem sair do mesmo sítio;	Pouca leitura 58:31	Sim 29:28	Sim 27:46	Incompleto 28:50	Incompleto 23:40	Pouca leitura 30:48	2
68. Passos rápidos para trás - caráter assustado como se alguém o tivesse empurrado;	Sim 59:06	Não -	Pouca leitura 28:32	Sim 29:27	Sim 24:06	Pouca leitura 31:28	3
69. <i>Ad Libitum</i> : Mover a parte inferior do corpo suavemente de um lado para o outro de forma sincronizada com a realização do vibrato; Imóvel;	Sim 59:51	Sim 31:00	Sim 29:28	Sim 30:14	Sim 24:35	Falha de memória -	5
<b>Resultados</b>	4	4	4	4	4	2	2

Tabela 10. Primeira parte do sexto andamento: Resultados observados na comparação das indicações

### 2.6.1 Dança Marcial

À seguinte secção deste andamento, Stockhausen atribui-lhe o nome de *Dança Marcial*, sendo entendido, logo pelo título, que a mesma será caracterizada por uma dança rápida e vigorosa com carácter de marcha. A tradução da intensidade desta secção é conseguida quando à linha musical é aliada uma presença corporal leve, enérgica e ágil, onde o ritmo dos pés não seja estático e pesado, mas, sim, transformado numa dança, que se desloca ao som da melodia do clarinete. Stockhausen afirma que esta obra é indicada para um clarinetista - bailarino e esta especificidade atinge o seu auge neste andamento em específico:

Although Harlequin has always danced somewhat while he played, he now, while walking against the wind, transforms himself into a passionate dancer, who becomes so infatuated in dancing that he forgets more and more often to play the notes, and thus his melody becomes more and more full of holes (Stockhausen, 1978, V).



Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Etienne Lamaison	Resultados
70. De repente, iniciar uma marcha rápida que será interrompida pelas suspensões (atuar como se parasse a imagem de um filme); Saltar de forma flexível de uma perna para a outra, às vezes para a esquerda outras vezes para a direita, às vezes para a frente e outras vezes para trás, erguendo uma das pernas bem alto no ar. Em cada pausa ou suspensão parar imóvel fazendo uma pose;	Corte na gravação	Incompleto 31:17	Sim 29:28	Sim 30:28	Não 24:41	Sim 31:55	3
71. Cinco passos em direcção à ponta direita do palco de seguida curvar o corpo de forma a dar a ideia que queda;	Corte na gravação	Sim 31:54	Sim 30:02	Sim 31:00	Impreciso 25:00	Sim 32:51	4
72. Cinco passos para trás; Voltar à posição inicial;	Corte na gravação	Sim 31:58	Sim 30:04	Sim 31:05	Não 25:06	Sim 33:58	4
73. Virar de repente para o público;	Corte na gravação	Não -	Não -	Não 31:15	Não 25:13	Não -	0
74. Tocar a passagem primeiro com o clarinete muito alto baixando seguida e rapidamente o mesmo;	Corte na gravação	Sim 32:11	Incompleto 30:14	Sim 31:15	Sim 25:13	Não -	3
75. Sucessão de três movimentos: mover o clarinete em direcção ao pé direito; Olhar muito interessado para o mesmo; Tocar como se músico e o pé fossem dois seres diferentes;	Sim 1:00:07	Sim 32:13	Sim 30:16	Sim 31:18	Sim 25:20	Sim 33:15	6
76. Com a ponta do pé direito fazer linhas no chão (género "coice") como se fosse um cavalo treinado. Quando é feito o movimento para trás o pé não deve perder o contacto com o chão. Quando volta para a frente a perna e o joelho deverão ser bem levantados;	Sim 1:00:12	Sim 32:22	Sim 30:21	Sim 31:25	Sim 25:26	Sim 33:32	6
77. Calcanhar levantado; Diminuir a velocidade do movimento;	Não 1:00:23	Incompleto 32:31	Não -	Não 31:44	Não 25:44	Não -	0
78. Balançar a perna para a frente e para trás;	Sim 1:00:30	Não -	Não -	Sim 31:48	Sim 25:48	Não -	3
<b>Resultados</b>	3	5	5	7	4	5	

Tabela 11. Segunda parte do sexto andamento: Resultados observados na comparação das indicações

As imprecisões demonstradas nas primeiras indicações por parte de Pires são referentes ao incumprimento do ritmo escrito pelo compositor. A velocidade escolhida pela intérprete dá energia à cena, mas dificulta a compreensão rítmica da linha dos pés. Na indicação número 71, Lamaison dá a ideia de queda e, como está perto do público, fá-lo de forma a parecer que vai realmente cair em cima de um espetador. Esta ideia provoca uma reação de riso no público e é mais um exemplo onde, cumprindo as indicações do compositor, o intérprete utiliza os meios disponíveis e a sua criatividade para originar uma cena mais credível, demonstrando, também, as características cómicas da personagem. A indicação número 73 - “*virar de repente para o público*” apresenta dificuldade na sua realização, devido ao facto de os intérpretes, neste momento, se apresentarem, já, numa posição frontal para o público, sendo por esse motivo difícil de realizar a referida indicação. Não tendo nenhum dos intérpretes apresentado uma solução para esta dificuldade, verificase que, apesar da posição frontal, pode ser adotado um gesto do corpo ou do clarinete, que enfatize o ritmo indicado na direção do público. Outra indicação que não foi possível observar, foi a indicação número 77. Todos os intérpretes, com exceção de Pires, realizaram o movimento circular com o pé, o que não foi passível de verificação foi a diminuição da velocidade do movimento. O mesmo acontece na indicação seguinte, onde também não é possível ser observado com a leitura necessária e no compasso exato, o movimento de balanço da perna antes da parte seguinte. Realça-se que, aqui, só Pires realizou esta indicação.

## 2.6.2 Diálogo com o pé

A seguinte secção, à qual Stockhausen deu o nome de *Diálogo com o pé*, é a única em toda a obra que é possível omitir na interpretação. O compositor indica essa possibilidade nas indicações gerais à partitura com “*Dialog with a foot (this dialog may be omitted; continuation at ⊕)*”, sendo indicado, com precisão, o ponto onde se deve recomeçar a interpretação, caso seja tomada a opção de omissão deste diálogo. É uma secção que pretende criar uma cena de humor, onde Arlequim ensina o próprio pé a contar. Todos os intérpretes optaram por incluir esta secção na sua interpretação, como se pode observar através do cumprimento de todas as indicações visíveis na Tab. 12.

<b>Indicações</b>	<b>Suzanne Stephens</b>	<b>Roberta Gotardi I</b>	<b>Roberta Gotardi II</b>	<b>Marcelo Gonzalez</b>	<b>Paula Pires</b>	<b>Etienne Lamaison</b>	<b>Resultados</b>
79. Corpo direito com os ombros para cima - como se estivesse a ensinar o pé; Levantar dedo indicador como se dissesse: "Tenho uma ideia"; Olhar sempre para o pé;	Sim 1:00:39	Sim 32:56	Sim 31:00	Sim 32:00	Não 25:54	Sim 33:56	5
80. Continuar a desenhar linhas com o pé no chão; Seguidamente abanar com a cabeça e contando os ritmos com os dedos das mãos; Acenar novamente com a cabeça em sentido de aprovação;	Sim 1:00:45	Sim 33:09	Incompleto 31:14	Sim 32:14	Incompleto 26:01	Incompleto 34:09	3
81. Como anteriormente contar com a cabeça e com os dedos; Acenar e rir; Voltar a contar como anteriormente; Finalizar com expressão de orgulho;	Sim 1:00:59	Sim 33:25	Sim 31:28	Sim 32:33	Sim 26:14	Falha de memória -	5
82. Contar da forma referida anteriormente; Afastar o olhar do pé; De repente, curvar o corpo para a frente, voltar a olhar para o pé fazendo uma expressão de choque/desaprovação; Voltar a contar;	Sim 1:01:14	Sim 33:42	Sim 31:56	Sim 33:11	Não 26:27	Falha de memória -	4
83. Endireitar o corpo mantendo as pernas dobradas e a ponta do pé; Rir de forma estridente; De seguida rir mais silenciosamente posando no fim como para um fotografia; Abanar a cabeça;	Sim 1:01:40	Não -	Incompleto 32:11	Sim 33:28	Incompleto 26:57	Sim 34:56	3
84. Campânula do clarinete direccionada para o pé;	Sim 1:01:50	Sim 34:05	Sim 32:18	Sim 33:40	Sim 27:01	Sim 35:06	6
85. Contar movimentando a cabeça e levantando os dedos no ar; Expressão de satisfação;	Sim 1:01:59	Sim 34:09	Sim 32:24	Sim 33:46	Incompleto 27:07	Não -	4
86. Fazer um gesto de como se fosse continuar a tocar - parar abruptamente - voltar a contar os grupos de notas de forma rápida e periódica; Deixar os dedos no ar à medida que se vai fazendo a contagem; No final olhar para o último dedo levantado - esconder a mão rapidamente fazendo uma pausa. Posteriormente mostrar o punho no ar e continuar a contar;	Sim 1:02:08	Incompleto 34:32	Sim 32:33	Sim 33:58	Sim 27:14	Falha de memória -	4

<b>Indicações</b>	<b>Suzanne Stephens</b>	<b>Roberta Gotardi I</b>	<b>Roberta Gotardi II</b>	<b>Marcelo Gonzalez</b>	<b>Paula Pires</b>	<b>Etienne Lamaison</b>	<b>Resultados</b>
87. Abanar a cabeça; Voltar a contar; Rir em silêncio;	Sim 1:02:30	Incompleto 35:17	Sim 32:56	Sim 34:26	Não 27:24	Falha de memória	3
88. Levantar o corpo com expressão feliz; Anaerusa simultânea ao gesto de levantar a perna;	Sim 1:02:58	Sim 35:27	Sim 34:17	Sim 34:55	Não 27:53	Sim 35:44	5
<b>Resultados</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	

**Tabela 12. Terceira parte do sexto andamento: Resultados observados na comparação das indicações**

Observa-se que González foi exímio na interpretação desta secção, obtendo credibilidade, clareza e leitura, tendo realizado a mesma de forma rigorosa, com destreza física e uma grande capacidade teatral e humorística. A sua intenção interpretativa foi, também, notada através da sua expressão facial e corporal, assim como, com a introdução de gestos próprios que adicionou, para melhor dar a entender a situação da personagem. As indicações visíveis na Tab. 12 e classificadas como incompletas têm, tanto na interpretação de Pires, de Gotardi I, como na de Lamaison, a ver com a contagem dos movimentos do pé. Esta é feita com a cabeça e com os dedos levantados no ar em simultâneo, tendo sido observado que a primeira realizou esta contagem só com os dedos e, no caso dos dois últimos intérpretes, não foi observado qualquer tipo de contagem. Numa secção como a que é, agora, alvo de comparação, que tem um teor bastante teatral, notou-se a relevância do ritmo de cena, onde os acontecimentos/gestos/movimentos podem ser apresentados com uma certa cadência ou enlace, de forma a tornar a situação o mais natural e credível possível. Concluiu-se, depois da observação de todas as interpretações disponíveis, que os movimentos rápidos, nervosos e pequenos não traduzem leitura e a expressão necessária à cena. O tipo de movimentos acabado de referir foi, por exemplo, observado na interpretação de Pires, onde a maior parte das indicações do compositor foram introduzidas de forma subtil e suave, não ganhando desta forma, a expressão e a amplitude necessárias para a sua compreensão desde fora do palco. Há que realçar, todavia, que a sucessão de movimentos e gestos quebrados, sem continuidade ou demasiado lentos, observados, por exemplo, na interpretação de Gotardi II, embora mais claros que na referida anteriormente, são tradutores de uma cena parada, sem ritmo, e, conseqüentemente, podem ter menos interesse visual e interpretativo, originando, de forma semelhante, uma perda ao nível da compreensão e da expressão cénica.

### 2.6.3 A Dança do Arlequim

A última secção deste andamento é a *Dança do Arlequim*, onde a personagem está tão focada na sua dança, que começa a esquecer-se, progressivamente, das notas que tem que tocar, sendo que, este facto traduzido por uma preponderância e relevo do elemento da dança, do sapateado em específico e também, da deslocação em palco. Observou-se, a nível geral, o requerimento da agilidade dos pés e da mobilidade do corpo, assim como, a necessidade de uma expressão facial que traduza o carácter feliz e enérgico do andamento. A parte rítmica destinada aos pés continua a ser rigorosa, podendo, por isso, ser feito um trabalho físico de suavidade dos saltos, que transmitam a felicidade do Arlequim simultânea à realização exata do ritmo, preterindo-se, desta forma, da introdução de gestos rígidos, pesados ou pouco ligeiros.

<b>Indicações</b>	<b>Suzanne Stephens</b>	<b>Roberta Gotardi I</b>	<b>Roberta Gotardi II</b>	<b>Marcelo Gonzalez</b>	<b>Paula Pires</b>	<b>Etienne Lamaison</b>	<b>Resultados</b>
89. A partir do início da Dança do Arlequim, dançar com grandes saltos e grandes mudanças espaciais (tomando partido de todo o espaço de palco disponível); pode-se tocar só para uma parte do público ou inclusive só para uma única pessoa; Com movimentos soltos parando em pose em cada pausa ou nota longa; As passagens rítmicas a realizar pelos pés devem soar rápidas - como sapatado (se for demasiado difícil pode ser simplificado);	Sim 1:02:58	Sim 35:27	Impreciso 34:17	Sim 34:55	Impreciso 27:53	Sim 34:44	4
90. Sapatado; Movimento delicado circular com o pé em contato com o chão;	Sim 1:03:08	Sim 35:34	Sim 34:25	Sim 35:05	Sim 28:00	Incompleto 35:53	5
91. Saltar na ponta dos pés;	Não 1:03:21	Sim 35:45	Sim 33:36	Sim 35:17	Sim 28:12	Sim 36:11	5
92. Sucessão de movimentos: Com muita intenção, levantar perna esquerda; Meio passo para trás; Baixar perna; Perna direita acompanha movimento;	Não 1:03:23	Sim 35:51	Não -	Sim 35:20	Não 28:16	Não -	2
93. Daqui para a frente tocar cada <i>staccato</i> numa posição diferente (lados, cima, baixo e para trás);	Incompleto 1:03:27	Incompleto 35:56	Não -	Não 35:25	Não 28:20	Sim 36:22	1
94. Sucessão dos seguintes movimentos: Sapatado; Movimento circular delicado; Desenhar com a ponta do pé no chão um grande círculo que ocupe toda a duração rítmica; Dar meio passo a trás; Voltar a desenhar similar círculo no chão; Movimento delicado; Dar mais meio passo para trás; Desenhar círculo com a perna;	Sim 1:03:32	Sim 36:03-36:36	Impreciso 34:02-34:40	Sim 35:30-36:08	Sim 28:24	Não -	4
95. Pequenos movimentos engraçados;	Sim 1:04:15	Sim 36:48	Sim 34:53	Sim 36:25	Não 29:05	Sim 36:30	5
96. Sucessão de movimentos; Meio passo para trás; Mais um passo atrás; Grande salto;	Sim 1:04:19- 1:04:42	Não 36:53-37:17	Não -	Sim 36:30-36:58	Não 29:07-29:27	Sim 36:35- 37:00	3
97. Chegar ao centro/frente do palco.	Sim 1:05:07	Sim 37:47	Sim 35:35	Sim 37:29	Sim 29:51	Sim 38:52	6
<b>Resultados</b>	6	7	4	8	4	6	

**Tabela 13. Quarta parte do sexto andamento: Resultados observados na comparação das indicações**



Na indicação número 89 é pedida uma exuberância de movimentos, pois toda esta dança do Arlequim, pode ser interpretada em relação à cena, com grandes saltos, ocupando todo o espaço de palco disponível. É dada a possibilidade de se poder tocar em direção ao público, de se utilizar movimentos soltos, assim como, parar em poses nas pausas ou notas longas. Nesta indicação, denota-se, mais uma vez, a introdução de uma liberdade de construção da cena, devido ao facto de a mesma ter um carácter geral, que permite caminhos distintos de interpretação, dentro do âmbito das indicações de Stockhausen. As poses podem ter durações e formas diferentes, a utilização espacial, tanto do palco, como da plateia é deixada em aberto, similarmente, os saltos de alturas diferentes ou a introdução de movimentos isolados, pequenos e contrastantes dão a esta cena, em específico, a possibilidade de cada intérprete ressaltar as suas características físicas e interpretativas próprias. Após a visualização e comparação das diferentes gravações, constatou-se que Stephens, Gotardi I, González e Lamaison usufruem desta possibilidade de liberdade de movimentos, verificando-se nas suas interpretações, o cumprimento geral das indicações do compositor, bem como a introdução de pequenos detalhes ou espaçamentos diferentes, que tornam única cada uma destas versões. As restantes gravações, em comparação com as acima referidas, demonstram pouco cuidado na realização e seguimento das instruções de Stockhausen e pouca utilização da liberdade criativa, passível de acontecer nesta secção. Observou-se que o ritmo dos pés não foi utilizado de forma a facilitar, organicamente, a deslocação em palco, tornando-se a mesma pouco variada. A possibilidade oferecida pelo compositor de tocar para alguém em especial do público não foi opção de nenhum dos intérpretes.

A indicação número 93 - *“daqui para a frente tocar cada staccato numa posição diferente (lados, cima; baixo e para trás)”* foi difícil de se visualizar tendo só Lamaison conseguido realizá-la com boa leitura de público visto que, nas restantes interpretações, não foi clara a mudança de direção no espaço de palco. Observaram-se movimentos, na maior parte das gravações, mas com pouca leitura ou expressão e, não coincidentes com as notas em *staccato*, como pedido na indicação, podendo estes ser, assim, facilmente confundidos com os movimentos soltos da indicação número 89. Ao ser uma secção onde o ritmo e os movimentos a ele aliados tomam preponderância, o desenho do círculo no chão com a ponta do pé, instrução que tem vindo a ser utilizada ao longo de todo o andamento, ganha também, mais revelo e visibilidade, podendo ser interpretada de forma clara, orgânica e suave. González e Stephens foram os intérpretes que deram mais elegância a este movimento

específico: utilizaram toda a duração rítmica, para exagerar o movimento do corpo onde, em primeiro lugar, se constata que o alongamento da linha do corpo confere suavidade à melodia e que, quando alternada com os movimentos pequenos e de sapateado rápido e ágil, transmitem à cena diversidade, mais leitura ao público e um consequente aumento do interesse visual. Em segundo lugar, demonstraram, também, a importância que o gesto de alongar também o corpo tem, na leitura do movimento, pois por ser feito no chão do palco e com a ponta do pé, pode não ser, facilmente visualizado. O campo ótico do público pode não permitir a visualização do círculo desenhado no chão. No entanto, o alongamento e movimento da perna/corpo poderão ter, sempre, leitura. Pode, aqui, ser feito um paralelismo com a já referida construção da espiral, tanto do início como do fim da obra. A rotação pedida pelo compositor onde o Arlequim gira sobre si próprio é visível e perceptível, tanto a nível sonoro, como visual, pela sua cadência mais rápida, no entanto, verifica-se, porém, que a construção da espiral ao longo de todo o espaço do palco (indicação número 1), não abrange, similarmente, o campo ótico do público, que seria, somente, traduzido, se visualizado desde cima. Muito possivelmente devido a esta consciência, Lamaison, sempre que aparece esta indicação, em vez de fazer o círculo no chão, roda sobre si mesmo, com uma perna levantada na horizontal ou realiza, similarmente, círculos com o clarinete. Este facto continua a enfatizar a ideia circular do compositor, mas, como referido anteriormente, confere à cena a possibilidade de entendimento e leitura de público.

## 2.7 A Exaltação do Espírito do Pião

Este andamento é construído por uma transformação da fórmula que passa, pela alternância entre a figuração rítmica rápida com a progressiva introdução das notas longas com suspensão, que assumem, respetivamente, distintas indicações. Como nos andamentos anteriores, o compositor deixou, detalhadamente, presentes as suas ideias para o final de HARLEKIN, sendo as indicações referentes a vários âmbitos e com o objetivo de que todas as mudanças e atitudes cénicas tomadas, sejam no sentido de se construir uma cena, que se transforme paralela à construção final da fórmula e se conduza, subtilmente, para uma conclusão. Devido a este importante fator de metamorfose, Stockhausen deixou indicações específicas em relação: (1) à posição do corpo; (2) ao carácter da personagem; (3) à forma de proceder quando existe a necessidade de respirar; (4) à posição do clarinete e seus movimentos próprios; (5) à deslocação e utilização do espaço de palco, assim como os lugares específicos de paragem; (6) como demonstrar o final da interpretação induzindo as palmas; (7) de que forma pode agradecer às mesmas;

As referidas indicações finais deixadas em relação aos agradecimentos serão, também, tomadas em conta neste estudo, visto que, depois de terem sido analisadas foi observado que fazem parte da cena e do conceito teatral utilizado nesta obra. Toda a especificidade do conjunto de indicações deixadas por Stockhausen, ao nível dos gestos e movimentos, assim como, a velocidade e rapidez da figuração rítmica da linha do clarinete, fazem com que exista pouco espaço para liberdade criativa cénica, em oposição, por exemplo, ao andamento anterior. Observou-se, também, que este é o andamento onde as indicações são mais detalhadas, específicas e cheias de pormenores.

<b>Indicações</b>	<b>Suzanne Stephens</b>	<b>Roberta Gotardi I</b>	<b>Roberta Gotardi II</b>	<b>Marcelo Gonzalez</b>	<b>Paula Pires</b>	<b>Efienne Lamaison</b>	<b>Resultados</b>
98. Ficar na posição “calcanhar” ou seja, ponta do pé elevada com os joelhos dobrados; Gradualmente balançar o corpo em movimento circular para a esquerda; Muito devagar, misteriosamente como um gato, iniciar uma espiral no sentido contrário aos ponteiros do relógio - dirigir-se para a saída (lado direito do palco); Joelhos levemente dobrados a parte inferior do corpo para fora, costas direitas ligeiramente inclinadas para a frente;	Sim 1:05:16	Sim 37:56	Sim 35:54	Sim 37:37	Sim 29:59	Sim 39:25	6
99. Carácter relaxado, expressão facial feliz até ao final;	Sim 1:05:29	Sim 38:10	Sim 36:00	Sim 37:41	Impossível observar 30:09	Sim 39:47	5
100. Quando for necessário respirar: Parar abruptamente no meio da figuração, olhar à volta, mover-se, sorrir, voltar a olhar para a frente; sem se mover - respirar lentamente pelo nariz, fazer um gesto optimista com a cabeça e continuar a tocar começando pela última nota que foi tocada antes de realizar a respiração;	Sim 1:05:44 (p.ex)	Sim 38:24 (p.ex)	Sim 36:14 (p.ex)	Sim 38:17 (p.ex)	Não -	Incompleto 39:58 (p.ex.)	4
101. Levantar a cabeça e o clarinete;	Sim 1:07:00	Sim 40:02	Sim 37:34	Sim 40:05	Não 31:47	Sim 41:14	5
102. Nas suspensões: Levantar o clarinete para cima o mais alto possível; Em primeiro lugar rodar o corpo de forma rápida sem sair do mesmo sítio e para a esquerda sendo que posteriormente se adjunta o movimento do clarinete para cima e para baixo. Processo cada vez mais lento;	Não 1:07:05	Sim 40:06	Sim 37:58	Sim 40:08	Não 31:58	Sim 41:20	4
103. Dançar nas figurações rápidas para a DIREITA em acelerando levantando o clarinete e o corpo lentamente;	Sim 1:07:12	Sim 40:15	Sim 38:09	Sim 40:21	Impreciso 32:04	Sim 41:27	5
104. Em cada pausa, parar em poses diferentes - chegar às mesmas de forma orgânica dentro da espiral que está a ser construída; Acabar com movimentos largos descendentes que se diluem até à próxima nota;	Sim 1:07:24	Sim 40:35	Sim 38:20	Sim 40:36	Não -	Sim 41:34	5
105. Acabar a suspensão como anteriormente; De seguida ir em direcção à saída movendo o clarinete para cima e para baixo devagar; Dobrar muito os joelhos enquanto se faz longas passadas em direcção ao lado direito do palco; A meio caminho parar de repente - enquanto se continua a tocar olhando para o público;	Sim 1:11:20	Sim 44:45	Sim 42:01	Sim 45:46	Não 34:45	Sim 43:08	5

Indicações	Suzanne Stephens	Roberta Gotardi I	Roberta Gotardi II	Marcelo Gonzalez	Paula Pires	Etienne Lamaison	Resultados
106. Durante a pausa: olhar para o público com os olhos bem abertos; Girar o corpo em três passos; Encostar-se à parede mais próxima da saída (olhar para o chão com a expressão de :”Eu preferia ficar aqui...”); Escorregar para baixo, cruzar as pernas e olhar de uma forma pensativa para o chão; Devagar levantar o clarinete muito alto e tocar a última nota com movimentos ligeiros na vertical; Gradualmente deixar cair o clarinete para a posição normal;	Sim 1:11:45	Incompleto 44:58	Sim 42:13	Incompleto 46:07	Não 34:53	Sim 43:20	3
107. Depois da última nota: Ficar imóvel, levantar a cabeça lentamente, com o clarinete ainda na posição de tocar, olhar calmamente para o público sem mexer a cabeça - abanar a mesma uma vez - em sinal de cumprimento e esperar pelo aplauso; Quando o aplauso começar levantar-se rapidamente movendo o corpo de forma engraçada; com uma expressão expectante - esperar um pouco - e depois em grupos de passos rápidos correr para o centro do palco e fazer a vénia cruzando as pernas; sair rapidamente em grupos de passos - ficar à porta da saída olhando para o público e repetir o movimento;	Incompleto 1:12:06	Sim 45:03	Sim 42:35	Sim 46:38	Não 35:14	Sim 43:51	4
<b>Resultados</b>	8	9	10	9	1	9	

Tabela 14. Sétimo andamento: Resultados observados na comparação das indicações

Através da visualização da Tab. 14, denota-se que, tanto González como Gotardi, realizam, com exatidão, todas as indicações e respetivos detalhes pensados por Stockhausen. González foi, no entanto, como já se tem vindo a observar, o mais teatral e o intérprete que melhor aliou a musicalidade aos gestos. Foi verificado, por exemplo, na indicação número 98 que, para além de interpretar todos os detalhes da mesma, ainda dobra o corpo, o que dá ênfase ao carácter pretendido de atuar “*misteriosamente, como um gato*”. Quanto à indicação número 103, apesar de ter sido observada na maior parte das interpretações, foi, também, González, que melhor traduziu a indicação do acelerando em conjunto com as rápidas figurações rítmicas, verificando-se a importância da junção da música ao gesto na obtenção de um resultado visual e sonoro, compacto e complexo, através da exatidão da ligação entre ambos. Stephens e Lamaison interpretaram também de forma relevante, todas as indicações e mantiveram o carácter da personagem durante toda a transformação final da fórmula.

Através da visualização da Tab. 14 é perceptível o acima descrito sobre a exatidão dos intérpretes em relação às indicações de Stockhausen. Todavia, a interpretação de Pires será mencionada, pois apresenta opções interpretativas completamente diferentes das restantes. As opções cénicas tomadas pela intérprete em questão propõem uma construção individual do final da obra, onde se observa um relevo na construção da espiral, em detrimento de detalhes, que podem ajudar a traduzir o estado emocional da personagem. Desta maneira a indicação 99 - “*carácter relaxado, expressão facial feliz até ao final*”, que é relativa ao estado de espírito de Arlequim e pode aplicar-se a todo o andamento, não é enfatizada, pela referida intérprete, se comparada com as restantes interpretações utilizadas para este estudo. Em relação à indicação número 100, Pires segue a opção já tomada por si, no início da sua interpretação, de utilizar a técnica de respiração circular durante todo o fragmento, o que impossibilita a realização de indicações como: “*parar abruptamente, olhar à volta, mover-se, sorrir (...) respirar longamente pelo nariz, fazer um gesto otimista com a cabeça e continuar a tocar, começando pela última nota a ser tocada antes de respirar*”. A respiração circular permite manter a unidade e a continuidade da frase musical, mas, visto este estudo defender a interligação de competências e a indissociação das várias partes da composição, onde a linha do clarinete, a cena e os passos de dança funcionam como uma única parte, conclui-se que esta opção de Pires perde ao nível da construção da cena e da representação do estado de espírito de Arlequim. Desta forma, devido ao facto de não existirem momentos para respirar, não se pode observar nem acrescentar à dança, as paragens abruptas, que

interrompem a linha da melodia ou os movimentos otimistas/nostálgicos, que possibilitam a percepção do carácter da personagem. A construção de uma cena onde sejam incluídas as referidas paragens origina, sob o ponto de vista deste estudo, um repouso musical e cénico, mais fluidez na transmissão do carácter feliz e relaxado que a personagem pode adquirir, assim como, mais coesão e ligação entre as várias competências artísticas, o que permite uma diversidade visual e sonora ao introduzir a possibilidade de criar momentos cénicos diferenciados e em espaços de palco distintos que, por sua vez conferem à passagem uma constante construção da intensidade da cena final. A relevância da interpretação desta indicação prende-se, também, com o facto de, em primeiro lugar, ser necessário para o intérprete o retomar de uma boa respiração, permitindo gerir o cansaço e, em segundo lugar, porque a pausa sonora criada pela respiração aporta expressividade e permite organizar a nova construção da fórmula e evidenciar a alternância entre *staccato* e *legato* também pedidos pelo compositor.

Sobre a indicação 102, a mesma intérprete optou por transformar a rotação sobre si mesma, numa corrida longa em forma de círculo, utilizando, para este efeito, todo o espaço de palco. Esta forma interpretativa é uma opção, apesar de, quando relacionada com as indicações do compositor, introduzir uma menor diferenciação gestual entre as duas partes musicais, que se alternam neste andamento - as figurações rítmicas em semicolcheias com o aparecimento das notas longas. Desta forma, verifica-se que esta opção não ajuda à criação de uma igual separação visual e sonora dos motivos musicais, estabelecendo-se, pelo contrário, uma mistura de ambos, o que não lhes aporta leitura e compreensão definida. Pires optou, de igual forma, por realizar linhas retas ao longo do palco, rodando de forma larga, nunca sobre si própria, o que originou a não realização das paragens orgânicas e que podem acontecer dentro da dança em espiral, pedidas pelo compositor na indicação número 104.

Em relação às três últimas indicações, que são referentes às notas finais e à forma de preparar o aplauso, observou-se que, foi tomada como opção interpretativa, da mesma intérprete, a realização de um *blackout* de luz no final da obra. A ideia de corte súbito pode ser considerada, no entanto, dentro do âmbito cénico este fator não permite manter a personagem, tanto no final da obra, como durante os agradecimentos. Em comparação, a observação das restantes interpretações possibilitou verificar que o enquadramento das indicações deixadas pelo compositor possibilitam a construção de um final teatral, coerente e compreensível, não sendo necessária a utilização de nenhum truque de luz para dar a indicação da finalização da interpretação. O carácter da personagem apresenta-se, neste

momento, numa dualidade de emoções entre nostálgico, pela chegada da sua história ao fim, e eufórico ou expectante, pelos aplausos, podendo a tradução teatral desta ideia ser outra forma de demonstrar o final da interpretação. Todas as indicações finais que Stockhausen deixou em relação aos agradecimentos são, também, importantes no sentido de que, como já foi referido anteriormente, o intérprete pode-se manter em personagem até sair completamente de cena. Este detalhe assume relevância, por ter sido deixado por Stockhausen - um compositor, que pretende que, ao contrário do que acontece num concerto clássico puramente musical, onde não existe a tradição de jogos de luzes e os comportamentos dos músicos são adquiridos e convencionais, seja produzido um espetáculo cénico, que de acordo com as convenções da área teatral, o intérprete pode manter a credibilidade das suas personagens até ao final, ao agradecer, mantendo os tiques, a forma de se deslocar e o carácter da personagem que interpretou. O intérprete pode, então, não agradecer em seu nome, sendo sempre, o Arlequim que volta à boca de cena e recebe os aplausos dentro do seu carácter enérgico e feliz.

A comparação das variadas interpretações foi relevante para este estudo, devido ao facto de melhor se entender a forma como os variados clarinetistas lidaram com uma partitura, que imprime o seguimento de uma linha musical, agregada a uma conjugação de indicações de movimentos, pensados de forma a traduzir os diferentes estados de espírito de uma personagem específica.

Como considerações finais de cada interpretação observou-se que Stephens demonstra um grande conhecimento da partitura e das características específicas da personagem, que é traduzida, tanto por uma facilidade de concretização das indicações e de interligação da música com a cena e com a dança, como da memorização, que permite construir toda a sua interpretação de forma fluída e organizada. A sua agilidade e destreza foram tradutores de uma elegância de movimentos e de uma graciosidade nos passos de dança, podendo verificar-se, também, a fidelidade da sua interpretação com as indicações e, consequentemente com a visão do compositor.

Similarmente, Gotardi I, apresenta uma interpretação sem falhas, mas que, em comparação, se desenvolve de forma mais mecanizada e sem espaço para a introdução de gestos criativos. Já a sua segunda interpretação é mais teatral e graciosa, com mais recursos cénicos expressivos tomados em consciência e, devido a um demonstrado maior à vontade em palco e com a partitura, é musicalmente menos rápida, o que origina, também, uma maior possibilidade de introdução de gestos e uma conseqüente melhor compreensão das



indicações. Assim, é uma interpretação fiel ao conteúdo da partitura como as anteriores, mas mais centrada no efeito e ideias cénicas, aportando, também, mais detalhes individualizados e pessoais do que as anteriores.

González apresenta, também, uma versão com grande destreza e preparação física, que origina uma interpretação rápida e exuberante nos andamentos que, assim, o necessitam e onde se observa que todos os gestos são bem encaixados nas exigentes transformações da fórmula. Devido às suas capacidades, a versão é, também, cheia de detalhes criativos ou de ênfase real, tanto das indicações do compositor, como na junção das mesmas ao carácter da personagem e à sua própria visão de cada movimento ou cena. Estes fatores tornam esta interpretação na mais criativa e demonstrativa do contraste dos estados de espírito da personagem.

Paula Pires apresentou uma interpretação ainda pouco segura ao nível da memorização, o que condicionou grande parte da demonstração da sua visão interpretativa da partitura. Por sua vez, a gravação de Etienne Lamaison aportou detalhes criativos, que se desenvolveram pela construção e transformação expressiva e conjunta da personagem com da música. A sua interpretação prima pelo desenvolvimento de ambientes distintos ao nível do carácter da personagem e de procura de distintos ambientes sonoros, através da introdução de gestos e visões próprias que permitem entender diferentes estados de espírito de Arlequim. Esta perceção é originada também, por ser a interpretação mais contrastante ao nível dos pequenos detalhes, devido à introdução de uma grande diferenciação de movimentos. É, também, relevante para este estudo pois dada a proximidade da gravação podem ser observados pontos exatos onde são expostas algumas dificuldades com que o intérprete se depara ao tocar esta partitura como, por exemplo, o cansaço, a desestabilização da embocadura, o espaço de palco pouco usual demonstrando, também, possibilidades de resolução das mesmas.

Observou-se que, de uma forma geral, os intérpretes tomaram em consciência as indicações e a sua interligação com as restantes linhas da composição, nunca implicando a alteração relevante ou fora do contexto das mesmas, apesar da introdução de detalhes interpretativos próprios. Desta forma, a especificidade de cada uma das indicações não foi significativa de um impedimento de tomadas de opção criativas, tendo sido verificada que a maior parte dos intérpretes introduziu gestos, tiques e expressões faciais ou corporais, que dentro do âmbito da indicação de Stockhausen, são tradutoras tanto do carácter da personagem, como da individualidade de cada um.

A junção das variadas componentes necessárias à interpretação desta obra é refletora de um entendimento do discurso musical, visto o gesto físico, a cena teatral e a dança acompanharem a transformação do discurso musical, desenvolvendo a componente sonora da partitura, assim como, diferentes capacidades artísticas do intérprete. Em HARLEKIN, mais do que movimentos subtis que advêm da expressão e inspiração de cada intérprete, salienta-se o facto desta composição ganhar relevância física e espacial, onde a linha da fórmula alcança mais expressão e compreensão, por estar agregada a um gesto pensado para lhe dar contorno. O peso teatral da personagem e os seus consequentes estados de espírito gerais são relevantes na interpretação desta obra. Todavia, a possibilidade de se recorrer, também, à Pantomima permite o realce dos pequenos detalhes da fórmula, da mesma maneira que é, igualmente, necessária a introdução da dança como fator de expansão rítmica da mesma e sua consequente espacialização. A complexidade desta obra forma-se assim, através da junção de uma multiplicidade de detalhes, que têm a sua génese noutras disciplinas artísticas, os quais, por serem, aqui, aliados à música ganham outra dimensão, contorno e expressão.

A observação destas interpretações foi pertinente para este estudo pois, através da visualização das versões disponíveis, ficou patente a importância de que o movimento, as cenas teatrais, os detalhes de pantomima e a dança são, em simultâneo, fatores de relevo para uma interpretação que respeita a visão desta partitura. Foi possível verificar que movimentos pouco expressivos, sem forma, rápidos, inadequados ou desligados da linha da melodia perdem, em termos da transversalidade artística, não existindo espaço para a compreensão de todos os detalhes em simultâneo. Desta forma, denota-se a necessidade de um clarinetista desenvolver competências dentro da área do Teatro e da Dança, para que possa ser mais claro ao nível dos movimentos, de forma a dar-lhes expressão e leitura de público, assim como, poder realizar um trabalho detalhado de junção das componentes com a linha do clarinete, que apresente uma relação equilibrada e sem hierarquia das diferentes Artes. Esta tomada de consciência por parte do intérprete vai poder ser tradutora de uma interpretação com resultado final conjunto, que é mais significativo dos estados de espírito da personagem, aporta mais interesse visual, sendo, também observadas consequências ao nível da produção e transmissão do som relevantes.

## Capítulo 3

### **A revolução no papel do intérprete: novas abordagens e metodologias**

O entendimento geral das especificidades e a análise conjunta das componentes de HARLEKIN, assim como, a observação da reação de diferentes intérpretes, a referida partitura, permitiram um conhecimento do resultado da escrita de Stockhausen e a consequente percepção e identificação da sua proposta para esta composição. Depois deste estudo, levantam-se questões sobre (1) o gênero musical em que esta obra pode ser integrada e (2) se a recorrência a elementos, que não fazem parte da área musical, têm alguma consequência no tecido sonoro, na realização da linha da melodia ou na abordagem do intérprete - que é agora confrontado com novas especificidades. Desta forma, foi necessário fazer um estudo sobre a evolução das artes de palco, realçando pontos comuns dentro das mesmas, que permitiram, ao longo do tempo, a convergência das técnicas, da visão artística e a criação de uma ideia transformada sobre as novas possibilidades interpretativas. Este quebrar de fronteiras entre as Artes originou que os intérpretes pudessem desenvolver competências, que não fazem parte do seu trabalho de gênese principal, sendo que esta nova forma de abordagem poderá necessitar de metodologias distintas e específicas essenciais para a interpretação de partituras como, por exemplo, HARLEKIN. Este capítulo pretende, assim, traçar o referido desenvolvimento das Artes de palco, no âmbito da postura corporal, enquadrar as dificuldades de definição do conceito de Teatro Musical e, finalmente, deixar propostas de metodologias, sobre o trabalho de ator e de bailarino, com base nas competências a desenvolver em HARLEKIN.

### **3.1 Enquadramento artístico - desenvolvimento do Teatro e da Dança**

O desenvolvimento e abertura a novas vanguardas na Arte, em geral, foi, normalmente, traduzido por uma reação à tradição ou ao movimento artístico instalado, sendo que a necessidade de inovação e de ruptura foi, também, ao longo dos tempos, sinónimo de avanço, modificação ou progresso de uma determinada estética. O século XX, foi um marco relevante na História da Arte Ocidental, onde se observou o aparecimento de vários movimentos artísticos que foram resultantes da profunda transformação, tanto social, como política dos pós-guerras.

Na segunda metade do século, continuaram a surgir novas correntes, que apresentaram transformações técnicas, uma visão distinta e que possibilitaram, similarmemente, a continuação da abertura de horizontes e diversificação de conceitos, proporcionando uma evolução artística generalizada geográfica e culturalmente:

A pintura tornou-se num correlativo da vida: um processo contínuo em que o artista enfrenta os mesmos riscos e ultrapassa os dilemas que se lhe apresentam, através de uma série de decisões, conscientes ou inconscientes como reação a exigências de carácter interno e externo (Janson, 1998, 695).

O estudo e referência a todas as correntes existentes durante a segunda metade do século não é o objetivo principal deste trabalho. Todavia, é traçado seguidamente, um caminho artístico, que demonstra que o desenvolvimento de várias estéticas, especificamente, centrado na Dança e no Teatro, pôde proporcionar o cruzamento de competências artísticas, que foram por sua vez, consequentes de uma abstração progressiva das técnicas e de uma mistura de conceitos e visões diferenciadas. O resultado desta convergência originou um desenvolvimento da arte de palco baseado na mistura e conjugação de conceitos, possibilitando assim, a criação de correntes/obras, que recorrem à utilização de competências, que não fazem parte da génese principal de uma determinada disciplina. Este fator é relevante, no sentido de se entender que esta interligação das Artes foi a grande impulsionadora do sentido artístico presente em HARLEKIN. Assim, é possível compreender o objetivo de Stockhausen quando, partindo ele próprio de dentro do campo musical, estimula um intérprete (também músico) a uma aprendizagem de competências teatrais e de dança, ao adicionar ao seu discurso musical, indicações cénicas, uma

personagem e incorporando uma linha ritmada para os pés, que são, por sua vez, interpretadas em simultâneo.

O aparecimento de textos/coreografias contra o sistema ou contra a sociedade, que surgiram em forma de crítica e com o objetivo de criar reflexão no público, aportando-lhe desta maneira, uma visão própria do coreógrafo/encenador, em detrimento do relato de uma história de “conto de fadas”, com temáticas subjugadas ao amor ou à traição foi, então, um dos pontos de viragem para esta nova fase artística. Assim, existiu uma transformação consequente e, ao longo do século, nas Artes de palco, onde, por exemplo, se adaptaram novas técnicas de postura corporal e sua utilização como veículo de expressão, modificaram-se os recursos utilizados nos cenários, que deixaram assim de ter de estar munidos de grandes artefactos, pois não tinham de ajudar a transmitir uma narrativa coerente ao público. Com este motivo, é pertinente entender que existiu um similar impacto na escrita e composições teatrais que, por sua vez, tiveram tendência geral para se desenvolver no sentido de abolir a narrativa e as técnicas interpretativas rígidas, dando assim, mais espaço para artistas, que pretendem desenvolver diferentes competências, poderem ser mais bem-sucedidos. A linha apresentada, seguidamente, demonstra um caminho possível na transformação do Teatro e da Dança, sugerindo a modificação da técnica e uma transformação na postura do corpo em palco que, contribuiu para que, em 1975, uma clarinetista, sem formação na área do Teatro e da Dança, se pudesse mover e dançar, estando de acordo com a estética até aí desenvolvida, e possibilitando, assim, a criação de uma partitura, onde se pode encontrar a convergência das três artes.

Neste sentido, como exemplo do desenvolvimento do Teatro, foi preponderante o aparecimento do Teatro Épico, que surgiu como reação literária da subida ao poder do Nazismo sendo o seu maior representante Bertolt Brecht (1898-1956). Aqui, este género teatral conotava-se contra a política vigente e, por isso, funcionava como um motor de tentativa de mudança da sociedade, da mesma maneira que oferecia uma análise crítica da mesma, representando a realidade, de forma a confrontar o público com uma ação e argumento, estimulando-o a tomar decisões. Outra possibilidade de referência de alteração da temática, que levaria a uma, também, progressiva transformação da atitude corporal em palco remete-se para o Teatro da Crueldade que *“seria um grito de protesto contra certa forma-linguagem que aprisionaria o homem. (...) não seria mais uma representação, mas um duplo da própria realidade.* (Cabral, 2011, 6). A tentativa de trocar a interpretação

dramatizada de uma personagem por uma representação da realidade, de forma a provocar uma consciencialização do público para situações políticas ou sociais foi um tema crescente durante este período. Esta alteração temática é realçada pela necessidade de adquirir uma transformação da postura corporal cénica para algo mais parecido com a representação de pessoas reais do quotidiano em detrimento das personagens fantasiosas de príncipes e princesas, largamente utilizadas até então. Por exemplo, escritores como Samuel Beckett (1906-1989) introduziram, por sua vez, o Teatro do Absurdo, que prima pela desfragmentação da narrativa, abordando temas mais sombrios como o isolamento humano ou a morte. A desconstrução de uma narrativa lógica e perceptível para o público trouxe, também, consequências a nível cénico, devido ao facto da representação poder ser mais tradutora de sensações e emoções independentes do que de uma história com princípio, meio e fim.

Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um dos impulsionadores do Teatro Experimental, outro importante marco no desenvolvimento deste género, tendo em conta a linha de transformação corporal já implícita, que foi fundamental para a possibilidade de um músico sem formação teatral poder representar uma personagem como a de Arlequim. Este género contribuiu para a criação de um Teatro que vai de encontro à visão de compositores como Mauricio Kagel (1931-2008) ou Georges Aperghis (1945-) (que serão abordados em detalhe seguidamente), impulsionadores do Teatro Musical e da forma de expressão através da combinação de várias competências. O desenvolvimento de outra forma teatral apelidada de Teatro Pobre é de referência relevante para este estudo, no sentido de se poder realizar um paralelismo com HARLEKIN, onde existe uma rejeição dos recursos cénicos exuberantes, necessitando, somente dos materiais essenciais e sendo, desta forma, defendido, que o foco principal da obra se centrava, apenas, no ator. Através desta ideia, foi retirada a música de cena, que acompanhava a peça de Teatro, da mesma forma que a orquestra acompanhava as óperas, passando um músico ou um ator, que pudesse tocar um instrumento, a realizar o discurso sonoro, sempre que necessário. Este fator, tanto no Teatro, como na Música, aproxima o intérprete do seu espetador, realçando pormenores e detalhes interpretativos e iniciando uma mistura dos papéis músico/ator, onde deixa de ser clara a génese principal da formação do artista. Neste sentido, é possível realizar uma convergência com a visão de Stockhausen para HARLEKIN, quando descreve que esta obra é interpretada por um clarinetista bailarino, que representa a personagem Arlequim, existindo, desta forma, uma

clara tentativa de mistura de papéis e de competências, que poderá levar à pouca percepção da referida gênese principal do artista.

Em suma, as correntes teatrais das últimas décadas assumiram a rotura e transformação patente na Arte, em geral, no século XX e demonstram a tendência para trabalhar encenações interativas, onde o encenador ganha tanto relevo como o autor, devido ao facto da sua posição lhe permitir integrar novas componentes, que assumam uma atualização ou maior sustentação do texto. O ator, através da modificação das temáticas, pode comportar-se em palco, a nível corporal e facial, de forma distinta, de maneira a realizar uma interpretação mais adequada aos textos, podendo adquirir posturas mais abstratas ou, até, parecidas com a vida real. Os exemplos de géneros teatrais que foram, brevemente, explicitados, servem para demonstrar uma linha de evolução e sustentar o facto de que a transformação da forma de representar e do movimento corporal, assim como, a mudança de visão de cenários, adereços e, também, a diferenciação da utilização da música em cena foi sendo alterada ao longo dos anos, permitindo a já referida convergência artística e o progressivo desenvolvimento de competências por parte de um intérprete, que pretenda interpretar ou criar partituras que se baseia nesse cruzamento.

Da mesma forma que é possível traçar um caminho na transformação do Teatro até à possibilidade de mistura de conteúdos de gênese diferente, também a Dança progrediu e transformou-se, criando conceitos distintos que, similarmente, se retrataram através de uma mudança clara na utilização do corpo e na forma como o intérprete se podia expressar através dele.

A importância do coreógrafo faz paralelo com o desenvolvimento da posição do encenador no Teatro e, por isso, personalidades como Mary Wigman (1886-1973), Merce Cunningham (1919-2009), Maurice Béjart (1927-2007) ou Pina Bausch (1940-2009) foram relevantes para um desenvolvimento técnico e conceptual da Dança. Os ambientes fantasiosos e ilusórios do Balé clássico foram sendo, desta maneira, igualmente, transformados e a visão de rotura patente em todas as formas artísticas originou o surgimento de novos conceitos, que constituiriam a gênese da Dança contemporânea. A partir de 1950, verificou-se uma abertura nos limites e técnicas convencionais deste género artístico, existindo novas possibilidades, que primavam por abolir o virtuosismo técnico do Balé clássico, introduzindo por sua vez, uma fluidez do ritmo e dos movimentos do corpo. Este fator permitiu, assim, que o intérprete utilizasse o corpo livremente podendo exprimir diretamente os sentimentos da mente. Similarmente, foi intensificada uma demonstração de

sentimentos de dor e sofrimento, característicos do pós-guerra, da mesma forma que as “*amaguras de um mundo fragmentado e superficial entram na dança de forma crítica*” (Barbosa, 2009). A abertura a outras linguagens originou, também, uma transformação na cena coreográfica e possibilitou um desenvolvimento da Dança com a entrada de estruturas sem base lógica, que contrariam a narrativa, linearidade e continuidade anteriores, exaltando o lado primitivo, funcional e espontâneo do corpo. Hoje, a Dança pode caracterizar-se por:

Uma imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente, inclusive emprestando elementos de áreas não artísticas. Podem interagir hoje na feitura de uma obra artística técnicas diversas e dispare, ou elementos de artes plásticas, teatro, cinema, matemática, literatura, engenharia, física, dança, enfim, conhecimentos das mais variadas esferas (Barbosa, 2009 citando Rodrigues, 2000, 123).

Desta forma, o contacto entre artistas de vários géneros aumentou, originando a já referida convergência artística onde, por exemplo, se pode destacar Merce Cunningham quando, em 1942, decide apresentar-se acompanhado por música de John Cage<sup>14</sup> (1912-1992), que possibilitou o início de uma parceria, onde expôs novos propósitos da Dança, tanto a nível da visão, como coreográfico, como musical.

Neste momento, começaram a predominar fatores, como a intenção do gesto, a transmissão de emoções através da liberdade corporal, sem o recurso da utilização de narrativa ou da exuberância de cenários e adereços:

Movement is expressive and enough beyond any intention. There's no need to tell a story or reflect something; No figurative or emotional references; Away from the need of communicating something, from pre-established formal elements or coming from an interior impulse; To compose in space and time without a goal; No hierarchy between dancers; The audience is free to see in its own manner and with its own looking choices; Reflecting life: no linearity, no classical dramaturgy, things don't happen only in a successive way but also simultaneously; No politics, no narrative, no argument, no theme, no intention; Creative freedom (Rice, [contemporary-dance.org](http://contemporary-dance.org)).

Ao nível cénico e, sobretudo musical, foram também, registadas profundas alterações que, provenientes da pesquisa e desenvolvimento deste coreógrafo, originaram, segundo a mesma fonte, uma independência entre a Dança e a Música, deixando a última de ser composta a pensar na técnica ou tempo dos bailarinos. Existiu, também, uma transformação ao nível cénico, que proporcionou um desenvolvimento onde, similarmente, ao Teatro Pobre e, que se verifica também, em HARLEKIN, se intensifica a figura do intérprete, dando-se relevo à sua liberdade de movimentos no espaço de palco: “*Deconstruction of rules of perspective and symmetry defined by court ballet: breaking of scenic space conceptions of*

---

<sup>14</sup> Numa composição com o título de “*Totem ancestor*”.



*front, center and hierarchies: space is equal at any point, fragmented and exploded*” (Naranjo, 2010).

Outros coreógrafos desenvolveram técnicas paralelas, que trouxeram novas visões e introduções à estética da Dança contemporânea. Todavia, é de referir, também, pela pertinência em relação a este estudo, a visão de Pina Bausch, que desenvolveu o seu próprio estilo o *Tanztheater* - Dança-teatro, onde defendia que a Dança e o Teatro são indissociáveis, pretendendo, assim, criar uma nova identidade na Dança contemporânea onde se sentisse que:

O teatro que penetra a dança e a dança o teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente teatrais são ainda dançadas, e a dança sai muitas vezes de ‘pequenas cenas’ que se aceleram e se metamorfoseiam em movimento dançado (Gil, 2009,182).

O objetivo principal desta visão baseia-se na criação de uma reflexão do público sobre as realidades da vivência humana, onde se permita uma maior introdução de questões pessoais, visões e sentimentos individuais de cada intérprete. As *performances* orientadas por esta coreógrafa podiam combinar inúmeros recursos como: dança, diálogos, canto ou cenas teatrais, que permitissem a criação de um discurso que transmitisse, de melhor maneira, uma visão completa do seu ideal de espetáculo. Foi, também, inovadora, na sua forma de construir e desenvolver as suas composições, visto que, para obter mais credibilidade nos sentimentos, desenvolveu como estratégia de pesquisa de material uma reflexão das experiências e vivências humanas: “*Asking questions to the dancers (about childhood memories or buried stories). By this, she pushes dancers to exteriorize their selves through an introspective work*” (Rice, [contemporary-dance.org](http://contemporary-dance.org)). Em suma Bausch pretendeu introduzir:

Combination of poetic and everyday elements. Recurrent subject: the human loss within social systems that are stereotypical and hypocrite; Denunciation of codes of seduction; Repetition and nonlinear narrative; Refusal of creation of ‘characters’ in a theatrical sense, but use of voice and theatrical gestures (Naranjo, 2010).

Como referido, Bausch defendeu a indissociação do Teatro e da Dança, rejeitando o conceito teatral da representação, sendo os estados de espírito traduzidos o ponto de maior relevância na sua composição artística. Pode, pois, desta forma fazer-se um paralelo entre estes conceitos de composição coreográfica com os de Stockhausen, visto terem semelhantes pontos de partida. A necessidade de mistura de disciplinas, de forma a ser imprimida uma visão mais completa do discurso, a composição de obras, criada juntamente com artistas, que podem expor a sua visão e as suas possibilidades artísticas e uma prevalência de mostrar caracteres e crenças da vivência humana cruzam, nestes pontos, as visões destes dois

criadores. Stockhausen em HARLEKIN utiliza uma personagem, que contraria a visão de Bausch. No entanto, é de realçar o anteriormente referido, ou seja, que a atração do compositor por esta personagem específica traduz-se por encontrar nela uma simultaneidade de estados de alma, que se alternam, rapidamente, e se moldam consoante as situações. Nesta fase do seu trabalho, Arlequim foi a única personagem teatral utilizada. As restantes eram (1) dedicadas a artistas com quem trabalhava e que, de certa forma imprimiam o pensamento dos mesmos (2) pretendiam evocar ou refletir um espírito assumido. Desta maneira, Bausch e Stockhausen convergiam na importância do gesto que, mais do que uma representação física, deveria ser tradutor e demonstrativo da expressão, das emoções íntimas e do estado de espírito, do intérprete, no caso de Bausch, e das características de Arlequim, no caso específico de Stockhausen nesta obra.

Outro ponto que se alterou com o desenvolvimento da Dança contemporânea foi a sua ligação com a música. Ao longo dos tempos, esta relação foi sempre tradutora de hierarquia e dependência, sendo que, como na ópera, a música era composta para suportar e ilustrar a trama ou o conteúdo cénico, tendo que adaptar e subordinar os seus *tempis*, sacrificando o seu conteúdo e significado à visão do coreógrafo e às capacidades técnicas de um bailarino. A orquestra estava no fosso, acompanhava, não sendo por isso, contemplada a individualidade e visão do músico. A Dança contemporânea veio alterar esta componente, pois originou o afastamento da coreografia com gestos simultâneos à música, passando a ser utilizada, por sua vez, uma introdução de movimentos que, mais do que estarem sincronizados, expressavam os sentimentos e traduziam os impulsos e o carácter, tanto da música, como do bailarino originando, assim, a criação de composições conjuntas, onde a Música tem a mesma relevância da Dança. A necessidade artística de músicos multidisciplinares é, nos dias de hoje, assumida. O interesse por interpretar obras com conteúdos diversos captou muitos compositores, mas, também, artistas e o público, existindo muitos grupos e músicos individuais<sup>15</sup> com uma formação de génese musical que, atualmente, desenvolvem parcerias para a criação de obras e espetáculos com base, artisticamente, transversal.

As referidas transformações que foram, brevemente, explicitadas, permitiram traçar um caminho de desenvolvimento artístico, que culmina na possibilidade de um intérprete

---

<sup>15</sup> Exemplos: Eighth Blackbird; PlanetGlobe; Jacques Rebotier; Vinko Globokar; Ensemble Musikfabrik;

representar e dançar, simultaneamente, à interpretação de uma partitura musical. As revoluções ocorrentes permitiram que, a partir da segunda metade do século XX, existisse um maior experimentalismo, uma maior vontade de inovação e de transformação do objeto sonoro, que tiveram consequências diretas na composição/coreografia/encenação, afetando a *performance* em geral e possibilitando a introdução, o desenvolvimento e a concretização de novas vertentes e ideias artísticas. No campo musical, para além da transformação e evolução da técnica da composição, que foi, também, verificada, não sendo, porém, abordada por este estudo, refere-se somente a evolução observada entre a teatralidade formal, que existe nos concertos clássicos convencionais e a diferenciação e diversificação passível de se encontrar, atualmente, em interpretações, como é o caso de HARLEKIN. A utilização de um fato próprio específico comum a todos os músicos da orquestra, a entrada e localização agrupada por naipes e a forma convencional de reagir aos aplausos são formas adquiridas de um protocolo de como estar em cima de um palco. No entanto, esta forma de atuar foi revolucionada, igualmente, pelo aparecimento de partituras semelhantes à que é alvo deste estudo, que demonstra uma vontade de rotura com a convenção tradicional e uma libertação do intérprete dos códigos antigos, através da utilização de regras teatrais, onde se dramatiza uma personagem, que pode ser mantida até ao final dos aplausos.

Esta enumeração da transformação das artes de palco e sua evolução possibilita a compreensão de que, no mesmo ponto, na segunda metade do século XX, se presenciou um desenvolvimento da Arte, em geral que, em muitas áreas, resultou na necessidade de uma aproximação e convergência entre as mesmas. O desenvolvimento do Teatro, da Dança e da Música podem cruzar-se, quando toda esta transformação alcança o ponto onde se prima o individualismo do intérprete, a libertação corporal em palco e onde se entende que um intérprete pode adquirir competências de vários campos, de forma a poder, no caso de HARLEKIN, ser interpretada uma personagem que dança e toca clarinete.

### **3.2 Teatro Musical - A importância de Mauricio Kagel e Georges**

#### **Aperghis. As características de HARLEKIN convergentes com este género musical.**

A definição de Teatro Musical, enquanto género individual, tem sido, ao longo do tempo, portadora de grande ambiguidade, devido ao facto de a sua caracterização ser assumida pela relação e conjugação de várias artes performativas. A incerteza desta terminologia ficou patente, quando até aos dias de hoje existe uma reflexão e crítica na afirmação de um novo género musical cuja proximidade da designação e génese é similar a outros géneros já existentes: *“elle est sous-jacente quant aux relations intimes qu’entretiennent les arts de la scène dont la musique est l’élément central: opéra, comédie musicale, ballet, etc”* (Gindt, 1992, 60). Daniel Durney (1987, 13) escreveu um estudo sobre Teatro Musical, que teve como objetivo evidenciar os elementos de separação do mesmo em relação à Ópera clássica, sublinhando, todavia, a dificuldade de obter uma distinção clara e que fosse, comumente, assumida por todos: *“Un minimum d’éléments formels permettant de distinguer une création de théâtre musical d’un opéra”*, pois existe sempre uma ligação intrínseca e privilegiada entre o texto e a música. O cruzamento de áreas, passível de se observar entre a Ópera, o Teatro e a Dança, foi sempre uma condicionante para a existência de uma clara definição e afirmação individual deste novo género, sobretudo, com a evolução semelhante de referidas áreas ao longo do tempo.

Compositores como Kagel ou Aperghis foram, no entanto, fundamentais para a afirmação do Teatro Musical enquanto género. Apesar de ambos terem personalidades fortes e, em alguns pontos, visões diferentes mantiveram, em relação a este tema uma visão semelhante, pois, como afirma Antoine Gindt (1992, 61): *“des rapports de séduction communs, et des options formelles et théoriques similaires”*. Ambos fizeram parte de um grupo de novos compositores, que não hesitaram em escrever sobre novos códigos inimagináveis e experimentais para a altura, com o objetivo de criar composições distintas, também, completamente afastadas do conceito de Ópera, Balé ou Teatro clássicos assumidos até então. Aperghis exprimiu de forma clara a sua tendência por: *“les objects, les choses et*

*les sons abandonnés par tous, réputés sans valeur, les chutes, les mauvaises idées*” (1985, 65). Explorando movimentos corporais aliados à música e desenvolvendo conceitos que lhe permitiram chegar à sua primeira composição: “*La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*” de 1971<sup>16</sup>, enquanto que Kagel, não escondia a sua atração pelo desconhecido e uma vontade de romper com as estéticas vigentes:

Sa prédilection pour le mauvais goût, contrecarrant ainsi bien sûr les canons esthétiques en vigueur (...) concrètement, cet attrait prend plusieurs dimensions dans la plupart de leurs oeuvres de théâtre musical: premièrement, l’illusion de l’éphémère et précarité apparent dans les décors, les moyens scéniques, les accessoires souvent dérisoires, etc” (Gindt 1992, 61).

A criação de partituras inovadoras e diferentes da escrita clássica<sup>17</sup>, constituídas com o mínimo de referências, com a utilização de textos, palavras com significado sonoro<sup>18</sup>, gráficos, imagens, instalações ou recursos visuais, em vez, das tradicionais notas e ritmos musicais numa pauta, traduziram um experimentalismo com um carácter aberto, originando um novo código de composição, que necessita também, a participação criativa e ativa do intérprete para a sua construção e finalização:

la musique que j'essaie d'inventer ne vient pas d'en haut, elle ne nous tombe pas dessus, mais elle est créée par l'instrumentiste. Ce que je cherche, c'est une musique qui sorte du corps, où l'on retrouve cet état physique entre le corps de l'instrumentiste et le corps musical (Aperghis, 1989, 97).

Aperghis e Kagel foram, desta forma, também responsáveis por um desenvolvimento estético da música, preponderante na transformação do conceito da criação musical, onde passou a poder existir uma interligação entre os conceitos e as competências artísticas, sem serem observadas relações de dependência ou hierarquia entre as Artes. Para alcançar este objetivo, referidos compositores passaram a trabalhar numa união artística, sem medo intelectual do humor, do ridículo ou do absurdo, onde ousaram envolver artistas multidisciplinares que, por sua vez, ganharam consciência do seu corpo e das suas novas potencialidades em palco. Estas transformações originaram criações cénicas surreais com foco no detalhe sonoro, na convergência entre as Artes e pretenderam realizar uma demonstração da banalização da vida, cruzando-se desta forma, com a estética artística da segunda metade do século XX: “*l’utilisation du quotidien sous toutes ses formes (...)*”

<sup>16</sup> Obra para marionetas, actriz, mezzo-soprano, violoncelo, alaúde e fita magnética.

<sup>17</sup> São exemplos destas partituras: *Staatstheater* (1970), *Mare Nostrum* (1974) de M. Kagel ou *Récitations* (1977-78), *Enumérations* (1988), *Commentaires* (1995) de G. Aperghis.

<sup>18</sup> O som emitido por uma palavra ou repetição de consoantes trouxeram a estas composições mecanismos sonoros que permitiam a sua imitação instrumental ou a introdução de jogos de palavras que originavam por sua vez, a improvisação e procura de outros sons coincidentes. O desenvolvimento da poesia foi significativo para a sedimentação da não utilização da narrativa, pois já Álvaro de Campos (1890-1935) e os seus poemas futuristas como a *Ode triunfal* (1914) tinham exemplos de palavras ou repetições de letras com o significado de introduzir cadências musicais e efeitos sonoros na sua declamação.

*dégagement d'un climat, d'une atmosphère d'ensemble plus que d'une suite logique d'événements (...) goût de la provocation au moyen d'éléments choquants, d'une image de la folie, de la destruction des valeurs existantes"* (Monpoël-Delcambre, 1985). A Música e as suas novas conceções de composição transformam-se, assim, numa experiência móvel, variável e, por isso única, em constante metamorfose, que potencia os diferentes sentidos sensoriais de forma equilibrada. Kagel era defensor desta ideia tendo sido considerado por:

(...) have pushed back so far the idea of the work as an overall, autonomous project. With Kagel, each piece implies a complete process, ranging from the composer's own imagination to the actualisation on stage in front of an audience" (François, 2009).

A referida possibilidade de uma interpretação aberta acaba por ser resultado de um trabalho de composição conjunta, que pode ter por base a improvisação e onde a estreita relação entre o compositor e o intérprete originam a construção final de determinada obra. Como consequência, esta relação origina a apresentação de versões com características pessoais e individualizadas, porque está dependente da interpretação de cada intérprete, em específico, verificando-se, posteriormente, uma dificuldade na reprodução exata das mesmas, quando alterados os seus constituintes.

Foi, assim, graças à ousadia e experimentalismo de Kagel e Aperghis<sup>19</sup>, que se pôde desta forma, começar a criar uma ideia do conceito de Teatro Musical, onde se puderam afirmar e sedimentar, as referidas novas características e abordagens patentes nas obras destes compositores. Apesar, da já referida dificuldade de definição deste género, este estudo propõe a visão de Gindt (1992, 60) que afirma que o Teatro Musical pode ser considerado como: "*action scénique composée selon une organisation précise du temps avec un nombre illimité de moyens expressifs entretenant des rapports structurels les uns avec les autres*". As ilimitadas possibilidades devido à abertura em que consistia a visão dos criadores, que estavam, na época, a desenvolver o Teatro Musical, possibilitou a composição de obras, que recorrem a uma construção diferenciada e inovadora onde os intérpretes ganham relevo, onde não se utiliza uma narrativa lógica ou com continuidade e onde é possível propiciar qualquer tipo de combinação artística em prol da transmissão e comunicação dos objetivos de uma ideia/criação. Estas características podem ter sido definidoras deste conceito. Porém, são, também, as que, nos dias de hoje, ainda tornam ambígua a definição de Teatro Musical pois, como é possível verificar, são similares e constituintes de vários géneros, como por exemplo, a Ópera contemporânea.

---

<sup>19</sup> Que foram posteriormente seguidos por outros compositores que ajudaram a desenvolver este género como K. Stockhausen, J. Rebotier, V. Globokar.

No entanto, cerca dos anos 1960 e através do trabalho de Kagel e Aperghis, afirma-se uma nova ideia criativa, que é originária da criação de sons compósitos provenientes da ligação da música à cena e ao movimento físico dos intérpretes, que permitem uma abertura da visão e uma amplificação dos conceitos artísticos pois estes movimentos incorporam e completam a linha musical:

Le fait de partir d'éléments corporels comme matériau de composition a amené les compositeurs à prendre conscience du corps dans sa globalité et donc directement au coté « scénique » de la pièce. Ils en sont ainsi venus à l'intégrer dans le processus de composition : le théâtre musical était né. Chaque geste, respiration, déplacement scénique est pris en compte par le compositeur, qui devient donc aussi metteur en scène. (...) On ne peut cependant pas parler de « période » de théâtre musical à proprement parler, le style étant basé sur une imagination sans limites et sur une remise en question constante des barrières musicales imposées par la société ou l'histoire (Galland, 2010, 2).

A importância da música atingiu, aqui, outro ponto de diferenciação com as estéticas anteriores, porque se transformou, ao passar a ser escrita e pensada, de forma a incluir movimentos, cenas dramatizadas ou passos de dança. Este fator necessita que os compositores desenvolvam, também, uma consciência corporal e cénica, de forma a conseguir projetar movimentos, que possam ser aliados e, consequentemente, tradutores de determinada linha musical. A música escrita, com o objetivo singular de ser ouvida, atinge um tipo de complexidade sonora. Todavia, a música pensada para ser atuada ou dançada, por um só artista, em simultâneo, ganha outra dimensão e densidade, onde se observam consequências diretas relevantes na interpretação e na produção sonora, que serão abordadas seguidamente.

Pode considerar-se HARLEKIN uma obra de Teatro Musical por ser uma partitura pensada na realização de cenas que traduzem os estados de espírito da personagem Arlequim, por recorrer ao movimento do corpo e do instrumento aliado à Música, como um meio expressivo e tradutor de referidas emoções, por não requerer adereços cénicos em palco, necessários à construção de uma narrativa lógica, que ajudem a entender o discurso ou que possibilitem a realização das cenas. Também, porque intensifica o papel do intérprete, que se apresenta, sozinho, em palco, sem receios do humor ou do ridículo, e onde são quebradas barreiras artísticas, devido ao facto de ser uma partitura, que integra componentes e necessita de competências que pertencem a outros campos artísticos que não a Música. Todavia, a ambiguidade da definição do Teatro Musical é também patente em HARLEKIN, pois a utilização da escrita do solfejo tradicional, o ritmo dos passos e as indicações

específicas fazem desta partitura uma obra acabada com todas as instruções necessárias ao seu estudo e interpretação. Desta forma, o produto final vai ser, possivelmente, semelhante, como, aliás, foi verificado na análise das interpretações, contrariando, assim, a ideia de Kagel e Aperghis de criar trabalhos em conjunto com o intérprete com base em improvisações ou através de partituras, que não recorrem à escrita tradicional e que, por estas razões, se distinguem largamente, consoante os seus intervenientes.

Em suma, a definição de Teatro Musical não se apresenta, todavia, até aos dias de hoje, como um assunto fechado e concluído ao nível da sua definição. Esta terminologia apesar de se ter afastado do conceito da Ópera clássica, pode confundir-se, atualmente, como referido, com as características da Ópera contemporânea e ser, similarmente, também, relacionada aos musicais da Broadway, continuando a existir, assim, uma falta de terminologia assumida, de forma geral, no âmbito da música erudita, que traduza a relação entre os diversos parâmetros utilizados nesta nova era artística. A existência e corelação de várias vertentes artísticas e o desenvolvimento da composição com a recorrência à utilização de técnicas e meios distintos dos tradicionais origina que seja difícil criar uma definição que abranja todos os processos de composição.

Atualmente, está a ser adquirida outra terminologia, que engloba muitas das composições que envolvem as características acima descritas. São chamadas de *stage performances*, sendo os seus intérpretes chamados por *stage musicians*. O interesse pela designação de “palco” é pertinente no simbolismo da junção de todas as disciplinas de conteúdo cénico ou que se representam num palco e a utilização de *performance*, mais do que a recorrência a expressões como concerto ou espetáculo, atribuem a estas interpretações, uma possibilidade de terminologia onde o objetivo passa por se aliarem várias disciplinas artísticas, sem relações de diminuição ou de hierarquia. A chegada a um ponto na composição musical, onde a conjugação e interação de competências distintas se adquire como uma ferramenta criativa afirma uma inovação nos conceitos, permitindo a criação de uma visão transversal. A ideia desta expressão subjacente ou a criação de uma designação, como arte transversal, permite, também, uma maior abrangência na interação de campos distintos, pois a palavra teatro não deixa de ser caraterizadora de um estilo definido, que pode ser, também, limitador neste contexto de inovação e de experimentalismo. Apesar de uma melhor adequação etimológica de *stage performance* ou *stage musician*, verifica-se que a recorrência da utilização da expressão, em inglês, tem uma conotação já relacionada a um



certo vanguardismo e, com a definição pretendida, neste trabalho, de não reduzir a definição destas novas composições à etimologia da palavra Teatro<sup>20</sup>. No entanto, se traduzidas para português, estas expressões continuam a ter uma ligação a um músico de palco ou uma *performance* de palco, que tem pouca definição, devido a sua pouca utilização nesta língua. Este fator leva a que este estudo continue a considerar a expressão de Teatro Musical dentro dos parâmetros acabados de enumerar. É de realçar que, apesar da terminologia utilizada, a pertinência deste estudo prende-se com a funcionalidade e consequências do cruzamento das Artes, em específico da Música, com o Teatro e a Dança. Uma determinada obra, como HARLEKIN, ganha mais contorno, carácter e dimensão por recorrer à junção de várias disciplinas, que aportam às composições as suas técnicas e qualidades expressivas, tornando a linha musical mais marcante, tanto a nível da construção interpretativa, como ao nível da reação à receção da mesma. Todavia, o facto de um clarinetista interpretar uma obra juntamente com um ator, com um bailarino ou com um artista visual, não é o ponto principal de transversalidade para este estudo. A pertinência deste trabalho revê-se na importância de provar a convergência artística e suas características e consequências, quando a obra recorre a um único intérprete. O papel multidisciplinar do músico, a sua necessidade de transformação e aprendizagem e as consequências, que esta nova visão tem, diretamente, nas obras que interpreta são, assim, o ponto de maior interesse desta tese.

---

<sup>20</sup> Palavra que tem como definição base a arte de representar, cena, palco.

### **3.3 A nova abordagem no papel do intérprete - proposta de metodologias para o desenvolvimento de competências de ator e de bailarino**

O desenvolvimento das técnicas de criação artísticas referidas, anteriormente, e a consequente evolução da composição, que inclui uma abertura a campos disciplinares diferentes, levou a uma revolução no que diz respeito ao papel do intérprete. Alterações na abordagem às novas partituras, uma consciencialização da sua postura e mobilidade corporal em palco, a dramatização de personagens, a necessidade de realização simultânea de competências referentes à Dança, ao Teatro, e à Música e uma crescente importância da sua relação com os compositores na criação das obras, são exemplos de conceitos que, ao serem introduzidos, podem modificar a visão e o trabalho de um intérprete. Com o desenvolvimento das Artes de palco, na segunda metade do século XX e o já explicitado pensamento da conceção artística através da interligação de competências, surgiram as já referidas partituras onde é necessário falar, seguir didascálias, representar, mover o instrumento ou dançar, muitas vezes, em simultâneo, com a interpretação de partes instrumentais. Esta nova necessidade interpretativa permite introduzir uma reflexão sobre o que muda no trabalho de um intérprete, quando confrontado com este desenvolvimento da linguagem e com a inevitabilidade de aquisição de novas competências. Esta postura imprime uma renovada forma de organização do estudo de uma partitura visto ser necessário:

- compreender, em primeiro lugar, o enquadramento da composição: quais as suas especificidades e quais as competências de outras disciplinas a desenvolver;
- assumir metodologias de trabalho distintas, que permitam o estudo das competências a desenvolver, podendo ser criadas relações com encenadores, coreógrafos, atores ou bailarinos que possibilitem a aprendizagem e a introdução de técnicas de trabalho a adquirir;

- uma procura de espaços distintos de ensaio, sobretudo quando a interpretação é referente a música espacializada, dançada ou dramatizada;

A nível geral, a tomada de consciência da importância de estar em cima de um palco e de ter uma boa postura é um conceito amplamente trabalhado durante o estudo ou numa qualquer interpretação. É uma preocupação que se pode prender com vários fatores como, manter o corpo são e sem lesões, uma melhor projeção sonora, a importância e respeito pelo público ou pelos rituais e protocolos já referidos anteriormente. Por conseguinte, a alteração da postura corporal a que este estudo se refere foca-se sobre o facto de ter de dramatizar-se uma personagem, que toca clarinete, realizando indicações que alteram a tradicional forma de se tocar o instrumento. O tocar de joelhos, dobrado sobre si mesmo, com o clarinete posicionado na vertical, a correr, a realizar ritmos rigorosos com os pés em simultâneo, saltar, tocar uma melodia/arpejo movendo o clarinete para cima e para baixo ou, até, a opção cénica realizada por Roberta Gotardi, de tocar deitada no chão de lado, impõem uma especificidade no controlo do instrumento, acrescentando uma dificuldade, que pode, até, ser por vezes, impeditiva da produção do som. Em HARLEKIN, andamentos como o Mensageiro dos Sonhos, o Professor Pedante ou a Exaltação do Espírito do Pião são exemplos de momentos, onde a dificuldade técnica do instrumento é aumentada devido ao facto de se aliarem à linha da melodia indicações e ritmos de sapateado, que produzem movimentos como os acabados de referir. Observa-se, por conseguinte, que é necessário um trabalho de controlo tanto da respiração como de estabilização da embocadura de forma a controlar as referidas dificuldades. No caso particular da obra, que é alvo de estudo, são várias as componentes que há que compreender, no sentido de saber quais as competências necessárias a desenvolver. A preparação física, a quantidade de indicações e sua interpretação, que implica o desenvolvimento de conceitos de Teatro e Dança, a desafiante parte instrumental, o facto de ter de ser completamente memorizada, a sua duração e a complexa e indissociável ligação necessária do gesto à música, acentuam também, a dificuldade desta partitura devido à quantidade de conhecimentos e trabalho passível de se poder desenvolver para a sua interpretação. Estes fatores podem ajudar a, similarmente, compreender-se o porquê deste estudo, quando finalizada a pesquisa, ter encontrado poucos intérpretes que realizaram a sua interpretação. Quando um intérprete demonstra interesse por este tipo de obras e pelas composições de Stockhausen, opta, significativamente, pela

interpretação de *In Freundschaft e Der kleine Harlekin*, sobretudo, por serem mais curtas e simples em relação ao conteúdo, duração, indicações e memorização.

A introdução dos gestos ou dos movimentos espacializados em palco trouxe uma revolução no âmbito visual da interpretação, trazendo consequências para o público. A relação criada, com o mesmo, devido à existência de poucos intérpretes em palco, um, no caso de HARLEKIN, despertam, sobretudo, em comparação com concertos clássicos de orquestra, estímulos visuais aliados à audição. No campo do Teatro Musical, a relação diversifica-se e intensifica-se pela simplicidade dos meios, pela redução do espaço de palco, com a criação de interpretações mais intimistas, onde é possibilitada uma maior proximidade ao intérprete, com um consequente melhor visualização dos detalhes da interpretação.

Desta forma, o público pode ver a música que está a ouvir, porque a relação entre os parâmetros é pensada para obter em obras, como HARLEKIN, um efeito artístico conjunto e interligado, sendo a mistura destes sentidos sensoriais uma descoberta na receção da obra. A conexão criada através da visualização dos detalhes da partitura proporciona uma relação de proximidade e envolvimento com o público, praticamente, inexistente, se comparada com os concertos clássicos. Por estas razões, a disponibilidade do público pode ser distinta, pois é necessário, por um lado, uma energia positiva para se deixar envolver pelo conteúdo da cena artística e, por outro, uma maior atenção e concentração pelo exercício de compreensão necessário entre a ligação do campo visual ao auditivo. Todavia, a ideia de tornar claras as estruturas musicais, dando-lhes mais contorno pela inclusão de gestos, ajuda, de forma positiva este aspeto. Especificamente, o presente estudo toma, sempre como exemplo, a consequência entre a ligação da música e do gesto. No entanto, realça-se a mudança nesta relação intérprete/público em todas as obras, onde a estética do concerto tenha sido alterada pela introdução de competências e fatores que levam à produção de interpretações marcantes e inovadoras.

Martinez Abad (2015, 307), na sua tese sobre *Der kleine Harlekin* apresentou em seis concertos um inquérito ao público de forma a aferir a pertinência dos gestos/personagem e a apurar a sua reação a esta partitura. Segundo este estudo, pode concluir-se que num universo de 87 pessoas de um público adulto e infantil:

- 72 afirmam que: “*una interpretación musical con coreografía y mímica es más interesante*”.

- 78 responderam positivamente a: *“Te gusta la cercanía del Intérprete? Que baje del escenario, se acerque al público, mire directamente a ciertas personas”*.
- 75 sentiram que: *“La interpretación musical está influenciada (positivamente) por los movimientos?”*

Esta breve demonstração dos resultados da tese do referido autor permite constatar o interesse despertado num público geral, quando lhes é apresentada uma interpretação, onde podem ser visualizadas competências, possivelmente, desconhecidas para muitos espetadores e que originam um aumento do interesse, devido ao seu carácter visual ser mais estimulante. A pertinência do lado visual, que beneficia as novas composições, exprime-se e sustenta, também, o facto dos parâmetros da cena, movimento ou dança serem, no caso específico de HARLEKIN, indissociáveis da componente musical.

A título de exemplo, existe uma gravação áudio desta composição, interpretada por Suzanne Stephens, que, depois da sua audição e comparação com a versão em vídeo, se verifica que a primeira apresenta uma experiência diferente e parcial da partitura em questão. Não sendo criticável, visto ser uma gravação com relevância histórica para o repertório do instrumento, a experiência artística retirada, apenas, pela audição da obra é menor no sentido em que não se pode visualizar a ligação entre o gesto e a música. A reprodução sonora perde as características intrínsecas a estes movimentos e, devido ao facto da inexistência da espacialização física do intérprete, existe, também, um défice de transmissão de elementos no campo visual e auditivo. Este exemplo realça, assim, o facto de uma obra, como HARLEKIN, ganhar interesse ao ser visualizada, podendo atingir, em plenitude os seus objetivos e uma melhor transmissão e compreensão dos seus componentes inerentes.

No caso específico de HARLEKIN, a partitura tem indicações claras, que remetem o intérprete para o Teatro, a Pantomima e a Dança sendo, por esta razão, excluídas seguidamente, deste estudo, todas as competências a adquirir relativas a obras de Teatro Musical, que sejam compostas através de partituras gráficas ou baseadas em palavras/textos, que implicam uma maior postura criativa do intérprete, mas que não são o foco principal deste estudo.

Para a interpretação de HARLEKIN, é necessário desenvolver:

- conhecimento sobre personagem;
  - estudo de tiques/postura/gestos/expressões características;
  
- consciência corporal e facial;
  - realização de movimentos com visibilidade do público;
  - pantomima;
  - expressividade do corpo e da cara;
  - consciência da temporalidade teatral;
  
- adequação da deslocação em palco;
  - trabalho da rotação sobre si mesmo/trabalho da construção da espiral;
  - consciência da utilização de todo o espaço de palco;
  - consciência do posicionamento sobre a luz;
  
- desenvolvimento da movimentação do instrumento em simultâneo com a realização da parte musical;
  
- técnicas específicas da dança:
  - estudo da utilização dos pés - impulsos e leveza nos saltos;
  - equilíbrio - a manter durante a rotação num só pé ou quando não existem pontos de referência visuais devido à utilização de luzes;
  - técnica de sapateado;
  - postura corporal na interpretação do ritmo dos pés;
  - deslocação em palco condicionada pelo ritmo escrito na partitura;

As competências acabadas de descrever são uma síntese das principais referências multidisciplinares, que se podem encontrar em HARLEKIN. No seguimento do seu trabalho, o intérprete, depara-se assim, com indicações que podem ir além da sua formação pois, na maioria dos casos, o seu estudo base poderá ter sido com um foco principal no campo musical e na realização da sua expressão artística através da utilização de um instrumento. Assim, salienta-se a necessidade da introdução de uma metodologia de estudo diferenciada e específica para cada partitura a interpretar, consoante as competências a adquirir. Este estudo afirma assim, que o desenvolvimento destas novas especificidades pode necessitar uma equiparação do trabalho ao nível do conhecimento das técnicas de realização das outras Artes pois, caso este fator não se verifique, a interpretação estará condicionada a uma hierarquia artística, contrária à visão da altura e onde se poderá observar um realce da parte musical em vez de uma justaposição equilibrada das componentes, que podem ter como objetivo a não diferenciação de se estamos presente um músico que dança ou um bailarino que toca um instrumento. A não realização desta pesquisa e a interpretação intuitiva dos gestos e da movimentação em palco pode ser tradutora de versões que não alcançam os objetivos específicos de cada partitura.

### **3.3.1 Metodologias para o trabalho de ator**

Depois de explicitadas as principais alterações do trabalho e abordagem interpretativa das novas criações, que começaram a surgir da vontade de convergência artística, o presente subcapítulo dará uma proposta de metodologias de trabalho depois da pesquisa realizada em grupos de teatro e do contato com coreógrafos e encenadores. Para uma melhor compreensão da visão do Teatro e da Dança contemporâneas, serão, seguidamente, realçadas possibilidades de formas de pensar de um ator/bailarino, respetivas abordagens a uma personagem, assim como, serão propostos exercícios que possam facilitar a compreensão de como iniciar o trabalho das competências a atingir. Realça-se que todos

estes fatores aqui referenciados são, em relação ao trabalho verificado, para interpretação de HARLEKIN.

Um ator define-se por ser um artista que consegue encarnar/encenar qualquer tipo de personagem/situação interpretando características, emoções e tiques. A arte de fingir ou de demonstrar sentimentos que não sente, em qualquer altura, são capacidades que um ator desenvolve ao longo da sua formação. No trabalho de construção de uma personagem pode ser realizada uma observação de reconhecimento de todas as características, quer físicas, históricas ou emocionais de forma a poder ser criada uma linha de orientação sobre quem é o alvo do seu trabalho. Quando se trata de uma pessoa e com uma forte tradição de representações teatrais, como é o caso de Arlequim, o estudo histórico da personagem, a observação da sua forma de viver, de reagir, as suas motivações e ligação a outras personagens tornam-se fundamentais para o início do treino de aproximação à mesma. O ator pode ajustar a sua forma de pensar e de ver a realidade consoante o que sabe e estuda sobre a sua personagem, permitindo-se saber responder sem hesitações a perguntas simples de: Como reagiria perante esta situação? Como solucionaria determinado problema? Que acontecimentos lhe desencadeariam determinadas emoções? Desta forma, o ator pode conseguir ser mais credível na sua interpretação, criando uma memória física, mas, acima de tudo, emocional, onde realmente se movimenta e sente como a sua personagem, em detrimento de só a imitar. Com isto e depois de adquirido o contexto histórico e a postura corporal da personagem Arlequim (ver 1.1 e 1.1.1) ou através da visualização de filmes ou imagens sobre a personagem, podem ser realizados trabalhos de improvisação de forma a conseguir trabalhar e desenvolver, sobretudo, a sua forma corporal. Visto que, em HARLEKIN, as palavras foram substituídas pela música, este estudo não abordará a parte relativa à voz e ao treino de diálogos.

Depois da observação dentro de grupos de teatro, refere-se que, num âmbito geral, para um aquecimento corporal ou para uma iniciação do trabalho de postura teatral e de uma consequente procura de gestos próprios, que se aproximem da personagem Arlequim, podem ser adotados os seguintes exercícios:

- caminhar e respirar lentamente ao longo do espaço de palco, cuidando o andar e a postura, tentando manter o contato visual com o público;



- de improvisação, onde, sem pensar, se imitam objetos ou realizam expressões de sentimentos simples;
- sem sair do sítio, e partindo de uma posição corporal neutra, ao sinal, iniciar um movimento/expressão com o corpo mudando para uma sensação específica diferente, voltando, posteriormente, para a posição neutra.
- trabalho sobre o pescoço - consciencialização do seu movimento que irá aportar mais leitura aos movimentos do tronco;
- improvisação de emoções: gestos de surpresa, de ter uma ideia, de procurar um objeto, frustração, ânimo, etc.;
- improvisação de pequenas cenas com conteúdos distintos, de forma a trabalhar a liberdade corporal e sua consequente melhor leitura, quando vista do público;

A maneira de estar em palco, irá credibilizar a interpretação e não transformá-la num conjunto de ideias sem coesão ou em algo cómico desprovido do conteúdo teatral necessário. Para este efeito o músico-ator pode ter consciência da importância do:

(...) total domínio sobre cada parte do seu corpo, de modo a poder utilizar todas elas de forma livre, graciosa e harmónica, em função da expressão desejada; a postura deve ser erecta, o peito aberto; a parte superior dos braços até ao cotovelo colada ao tronco; a cabeça voltada ligeiramente, de forma a que três quartos do rosto fiquem sempre visíveis para o espetador; O ator deve ter em mente que está ali por causa do público (Goethe, 1803,75).

Arlequim é, na literatura teatral, comparado a um gato ou a um macaco e, devido a este fator, os primeiros exercícios de improvisação podem ser alusivos à imitação dos mesmos animais, onde respetivamente, se trabalham, no caso do primeiro, a agilidade, perspicácia, astúcia, suavidade, interesse súbito por um objeto ou a capacidade infinita para “brincar”. No caso do segundo, o trabalho é no sentido de ganhar uma forma corporal idêntica à do Arlequim, que se apresentava, muitas vezes, curvado devido à sua postura de serviçal e de submissão, podendo por isso, ser desenvolvida uma postura mais baixa da anca, paralelamente, a uma atitude com gestos mais amplos, grosseiros, desajeitados e pouco ágeis. As improvisações podem ser de conteúdo simples, como atar os cordões dos sapatos como um gato ou levantar os pratos da mesa como um macaco. Podem ter qualquer fundamento ou motivação, desde que exista a consciência de manter como objetivo, o

trabalho de referidas características da postura da personagem. A realização das mesmas em frente ao espelho ou a utilização de gravações nos ensaios permitem visualizar o trabalho e concluir se os gestos possuem forma e leitura de público. Neste trabalho inicial, quando não existe nenhum tipo de ligação anterior do músico à base técnica teatral, poderá ser necessária a ajuda de um profissional da área para que a aprendizagem seja desenvolvida com o conteúdo correto.

Outro aspeto a ser também tomado em conta prende-se com a realização de um trabalho de detalhe ao nível dos gestos mais pequenos, pois a sua rapidez, pouca intensidade e realização brusca poderão ser tradutores de uma perda da perceção e conseqüente menor compreensão dos mesmos. Por isso, pode ser realizado um trabalho que permita a leitura, do ponto de vista do público, dos movimentos realizados em palco. O ator pode desenvolver esta noção, de forma a ampliar referidos gestos, não representar de costas ou numa posição que corte o ângulo de visão dos mesmos.

A atenção ao detalhe e realização destes movimentos, sobretudo numa composição como HARLEKIN, onde não se utiliza a palavra como veículo de entendimento das cenas, entra no campo da Pantomima, que tem por definição, ser a arte teatral onde *“os atores se exprimem unicamente por meio do gesto”* (Dicionário da Língua Portuguesa). Este recurso é essencial nas cenas onde o Arlequim se exprime sem o clarinete<sup>21</sup>. Aqui, a utilização de todo o corpo e da expressão da cara é fundamental, sendo o peito o ponto central deste género e onde predomina a riqueza e exagero dos movimentos. Este fator não deve ser tradutor de um peso do corpo e dos membros, pelo contrário, a fluidez dos gestos vai torná-los, na sua maioria, em movimentos mais nítidos, precisos, de fácil interpretação e sem complexidade. Quanto mais simples, mas assumido e amplo for um gesto, mais clareza vai ser transmitida na expressão de determinado sentimento. Pensando especificamente, em HARLEKIN e, nas cenas que podem ganhar expressão através do recurso da Pantomima, são propostos os seguintes exercícios de expressões faciais, que o intérprete poderá abordar durante o seu trabalho de mimo:

- felicidade - ao levantar as sobrancelhas, rir, levantando bem a comissuras labiais para cima;

---

<sup>21</sup> Exemplo de cenas de Pantomima em HARLEKIN: Pág. 10, 11 e 12 da partitura.

- surpresa - emoção com pouca durabilidade. Por isso, tem de ser bem enfatizada, podendo o intérprete abrir a boca como se pronunciando um “O”, levantando simultaneamente, as sobrancelhas e abrindo os olhos;
- tristeza - rosto infeliz, comissuras labiais para baixo, rugas na testa com a descida das sobrancelhas;
- ter uma ideia - apontar o dedo indicador para cima, expressão facial rápida e suspensiva;
- ideia de peso - utilizar músculos do corpo, movimento lento, tremer;
- ideia de força - contrair os músculos do corpo, tremer, realizar movimentos com o braço lentos;
- frustração - expressão facial, gesto de bater na cabeça ou com o pé;

Estes são alguns exemplos de exercícios para desenvolver a arte da Pantomima, necessários na construção das cenas existentes em HARLEKIN que, apesar de bem descritas através das indicações que Stockhausen deixou na partitura, necessitam de desenvolvimento e envolvimento do intérprete, sendo que a sua repetição e visualização em frente ao espelho vão, similarmente, permitir entender a forma que, individualmente, é melhor transmissora do conjunto destas emoções. A título de exemplo, demonstra-se a importância da Pantomima, ao analisar que o simples ato de olhar para um objeto não tem a mesma visibilidade se for realizado, apenas, através da movimentação dos olhos. Se, ao mesmo, for adicionado um gesto e uma direção corporal, que aumente este ato, a encenação será mais realçada, visível, perceptível e, conseqüentemente, mais credível. Este género teatral aproxima-se desta maneira ao tipo de trabalho a realizar por um músico-ator, sobretudo, em partituras onde não é requerida a utilização da voz, pois, com o desenvolvimento de técnicas relacionadas a este género, o intérprete ganhará expressão facial e ênfase em qualquer sentimento, ganhando uma transmissão e compreensão imediata do público.

Em HARLEKIN, existem momentos, onde é indicada a utilização dos olhos. Estas indicações aparecem no início do Professor Pedante, sendo necessário abrir e fechar os olhos

em cada suspensão ocorrente. Como verificado nas gravações, no capítulo anterior, esta didascália não é bem realizada/observada, visto o clarinete ser um entrave para a visualização correta da cara do intérprete e, também, por ser necessário, como observado, a recorrência à maquiagem para uma melhor leitura do público. A referência à expressão facial e a importância do desenvolvimento do trabalho de mimo, podem abrir uma reflexão sobre a utilização da máscara, pois é um adereço que faz parte da indumentária tradicional do Arlequim, sendo, teatralmente, um recurso utilizado na interpretação desta personagem. No entanto, Stockhausen prescindiu, propositadamente, da utilização da mesma para a interpretação de HARLEKIN, como se pode concluir pelas palavras de Suzanne Stephens ao explicar a Martinez Abad (2015, 349) o porquê desta decisão do compositor:

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

Especificamente para interpretar HARLEKIN, poderá, posteriormente, ser realizado um trabalho que permita a fundamental junção entre os conteúdos teatrais e a música. Visto serem componentes que, como proposto por este estudo, não se dissociam, pode ser efetuado um trabalho conjunto de encaixe orgânico dos movimentos na linha do clarinete e uma realização musical que permita tal introdução. O facto de nenhuma Arte ser predominante em relação à outra transforma o estudo desta partitura num processo de cedências de ambas as partes, onde o resultado final será bem-sucedido, quando alcançada a convergência orgânica entre ambas. Para este trabalho, é necessário, já um bom domínio da memorização da partitura, de forma a poderem ser desenvolvidos gestos, já com o clarinete, para um desenvolvimento do controlo da respiração e de pormenorização dos mesmos. O trabalho da personagem é muito importante. Todavia, a realização dos mesmos, em simultâneo com o clarinete, pode necessitar de um trabalho específico e posterior ao início da aprendizagem dos gestos corporais da personagem. Desta forma o intérprete pode necessitar de ter em conta os seguintes gestos:

- a entrada em palco;

- movimentos corporais de destaque da fórmula - criação de movimentos corporais cômicos a realizar, quando Arlequim se transforma num construtor brincalhão;
- diferenciação de gestos cômicos;
- descida corporal a tocar com posterior posicionamento nos joelhos;
- alternância de movimentos entre o lado direito e o esquerdo do palco;
- o desenho exato da melodia no espaço;
- pantomima dos diferentes estados de espírito da personagem: Surpresa; Ter uma ideia; Ensinar o pé a contar;
- desenvolvimento de todos os detalhes referenciados no presente trabalho e indicados na partitura com carácter emocional: “*assustado, correr precipitado, ligeiro como um gato, parar em pose como numa fotografia.*”

O trabalho de ator pode assumir diversos contornos, sendo baseado em jogos de improvisação que, em grupo ou individualmente, vão tornando cada intérprete mais consciente do seu corpo e da expressão das suas emoções. Neste estudo, foram referidos alguns exercícios, sobretudo, para delinear um caminho de abordagem à partitura, que é alvo de estudo do presente trabalho. Porém, existem inúmeros conteúdos de improvisação, que podem ser, também, úteis, já que o trabalho, dentro de um grupo teatral, participando, ou, simplesmente, observando os atores, é, também, uma boa forma de compreensão e possível desenvolvimento desta Arte. Deixa-se, por isso, a título informativo, o livro de Viola Spolin, *Improvisations for the theatre* (2006) que é composto por centenas de exercícios de improvisação, seus objetivos e suas consequências na evolução do trabalho do ator, que podem possibilitar a evolução dentro deste campo.

### 3.3.2 Metodologias para o trabalho de bailarino

A parte teatral e a construção da personagem têm uma forte presença nesta obra. No entanto, a Dança contemporânea assume, similarmente, importância, afigurando-se por isso, necessário compreender, igualmente, a abordagem de um bailarino e realizar também, um trabalho corporal preparatório, antes da junção dos vários fatores à música.

O trabalho de um bailarino<sup>22</sup> aproxima-se no âmbito do Balé clássico ao de um ator, visto ser requerida a interpretação de uma personagem e a expressão das suas emoções. Todavia, sem recurso à utilização de palavras, o bailarino necessita da expressão de todas as partes do seu corpo para conseguir transmitir os sentimentos e as características da personagem. Como já abordado anteriormente, com o desenvolvimento da Dança contemporânea e, também, com a introdução generalizada nas Artes, dos conceitos do surrealismo, esta tendência passou a ser evitada sendo um dos pontos de rotura para o desenvolvimento deste género artístico. Assim sendo, passou a ser mais importante a expressão e liberdade corporal, individual e sem narrativas, que permite a transmissão de sentimentos individualizados das personagens, em detrimento da sua representação exclusiva e, necessariamente, incluída numa trama. Este fator, bem como a abertura a uma nova estética, que substituiu a construção coreográfica adquirida, de corpo de baile mais solistas do Balé clássico, por uma maior liberdade corporal, originaram a possibilidade de que um músico ou um ator conseguisse ganhar competências, expressar-se através do corpo e incorporar-se em obras de génese dançada ou introduzir gestos e movimentos de dança em cenas teatrais.

A perceção de conteúdos básicos da Dança contemporânea ajudará o músico-ator e, aqui também, bailarino, a conseguir movimentos corporais sem peso, orgânicos e permitirão uma aprendizagem da realização de uma deslocação organizada em palco. Desta forma, e segundo os objetivos a realizar, especificamente em HARLEKIN, realça-se que o intérprete pode trabalhar individualmente os seguintes pontos:

---

<sup>22</sup> A comparação é realizada neste ponto com o bailarino solista, visto que o corpo de baile apesar de também interpretar personagens, está confinado a um trabalho de grupo com movimentos codificados e posições comuns que tem como objetivo atingir a perfeição do conjunto e detrimento da individualidade de cada bailarino.

- a rotação sobre si mesmo e a construção da espiral do início e do fim da obra;
- deslocação em palco;
- trabalho rítmico dos pés - tradução exata do ritmo escrito por Stockhausen;
- suavidade nos saltos, resultantes desse ritmo;
- ligação corporal do gesto à melodia;
- carácter apaixonado pela dança, por dançar com o clarinete;

Ao referir o trabalho de construção de uma espiral é de realçar a importância que o compositor atribui a este gesto nesta composição, utilizando-o, tanto no início, como no fim da obra, o que confere, também, um carácter circular à mesma. Realçam-se, igualmente, indicações com o mesmo sentido, como, por exemplo: rodar sobre si mesmo; desenhar círculos no espaço com a campânula do clarinete ou com o pé no chão. A espiral é uma das formas geométricas mais ancestral, podendo ser encontrada em quase todas as culturas, tendo adquirido, ao longo dos tempos e, consoante as áreas, vários significados distintos. Desde a representação da galáxia, simbologia de deusas ou a representar-se de várias formas na Natureza é, por isso, associada, em oposição a tudo o que é mecânico, urbano, quadrado ou construído pelo Homem. Teve significado religioso, matemático, físico ou literário podendo ser tradutora de significados místicos ou racionais, como: balanço, equidistância, progresso, início/fim, desenvolvimento, força cósmica ou energia. Foi, amplamente, representada nas artes antigas, nas artes decorativas no Barroco e, também, durante o século XX, sobretudo, no campo das artes plásticas, na arquitetura e na arte paisagística<sup>23</sup>. Para Stockhausen esta forma geométrica tinha, também, um significado de infinito e de continuidade, tendo sido utilizada em HARLEKIN no âmbito referido e, por exemplo, em

---

<sup>23</sup> Como por exemplo em Museu *Solomon R. Guggenheim* (1939) criado por Frank Lloyd Wright (1867-1959) ou a *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (1938-1973).

*Spiral*<sup>24</sup>. Para o compositor, a espiral assume contornos importantes e, até, místicos, como prova Maconie, (2005, 292) na sua análise sobre a última peça referida:

the spiral emblem has many connotations: natural power, as a tornado or maelstrom; physical strength; (...) resistance, as in a screw or a spring; (...) transcendence, as in the spiral dance of the whirling dervish. A spiral shell is emblematic of continuous growth (...). As a musical statement, *Spiral* articulates the promise of a new dynamic, but one with the attendant risks, of disorientation or destruction. The same spiral path that leads to the summit of the sacrificial mound may also lead to the unfinished chaos of an abandoned Tower of Babel.

Uma das introduções mais inovadoras da composição que é alvo de estudo desta tese é a composição de uma linha ritmada dos pés simultânea à linha do clarinete e à dramatização da personagem. A precisão rítmica deste fator converge com técnicas de sapateado, que ajudarão, também, com questões de equilíbrio e coordenação motora. Este género é importante em HARLEKIN, porque é mais um indicador da importância do movimento corporal na construção de uma postura relaxada em palco, que influenciará também, a postura teatral da Dança contemporânea e a representação dos sentimentos da personagem. Uma melhor atitude corporal possibilitará mais controlo do ritmo e da respiração no quinto e sexto andamentos da obra.

A utilização de sapatos próprios vai evidenciar referida linha rítmica dos pés e, por sua vez, introduzir sons inerentes à deslocação do intérprete em palco. No âmbito do Balé clássico, depois de observados ensaios do corpo de baile<sup>25</sup>, verificou-se que estes sons, resultantes dos saltos e da movimentação dos bailarinos, foram sempre, trabalhados de forma a ser inaudíveis, pois podem ser considerados perturbadores e indesejados, sendo necessário um maior controlo físico e um aperfeiçoamento técnico de forma a diminuir o impacto que o salto tem sobre o chão. A Dança contemporânea não rejeita este facto e, em vez de pensar em ruídos perturbadores, integra esta produção sonora nas composições, de forma a ser construída uma camada de som extra, que passa a fazer parte das mesmas. Esta possibilidade permite que o músico-bailarino se integre neste conceito, sendo que Stockhausen resolveu introduzir assumidamente, o som dos pés, de forma a construir um contraponto à melodia, que lhe confere, também, continuidade, dinâmica e contorno. O sucesso desta construção musical vem de um trabalho físico detalhado, de forma a ser composta uma linha sonora

---

<sup>24</sup> Obra para solista e frequências de rádio de 1968, composta por sinais matemáticos de multiplicação, subtração ou igual, que permitem ao intérprete modificar à sua escolha os diversos parâmetros do som.

<sup>25</sup> Ensaios da Companhia Nacional de Bailado.



audível e compreensível, que se une à linha do clarinete, produzindo um efeito de como se fosse um único instrumento, uma única voz. Torna-se, pois, essencial, desenvolver, segundo o método *Dalcroze* para o sapateado Americano: “*Um relaxamento das articulações com a firmeza nas pontas dos pés; O desacelerar da energia para poder reconhecê-la, aprendendo a usá-la convenientemente; Utilização apenas da energia necessária evitando gastos extras para a aprendizagem de passos básicos*” (Navarro, 2016). Podem ser realizados exercícios de improvisação baseados na criação de padrões rítmicos simples, trabalhando uma espécie de solfejo corporal, onde podem ser, também, utilizadas palmas de forma a controlar o corpo, o balanço, o equilíbrio e a respiração. Posteriormente, pode ser integrado o ritmo escrito por Stockhausen e trabalhada a fundamental ligação musical dos dois parâmetros, com o objetivo de produzir uma única linha musical, onde a expressividade e o pensamento de continuidade são comuns às duas partes.

Todas as características acabadas de enumerar são possíveis pontos de partida, para o desenvolvimento do trabalho de interpretação, que assume, perante a abordagem de obras, com recurso a várias competências artísticas, características distintas e que não são, normalmente, trabalhadas durante uma formação enquanto instrumentista. Por conseguinte, ao longo deste estudo foi feito um trabalho, quer de pesquisa, quer de contato com profissionais especializados de cada área enumerada, tendo-se observado a possibilidade de desenvolvimento de cada uma destas especificidades, de forma a realizar uma interpretação artística mais sustentada de uma partitura, que é baseada na construção simultânea de referidos elementos.

Esta nova visão e revolução do papel do intérprete acarretou consequências que afetaram a música e, especificamente, a forma como o som é produzido e transformado por passar a ser composto por um parâmetro físico que se movimenta. Estes gestos vão originar uma espacialização sonora, que terá consequências musicais e auditivas e que é, diretamente, influenciada por todos os detalhes deixados por Stockhausen nas suas indicações e pela sua consequente interpretação.

## **Capítulo 4**

### **Consequências da introdução de práticas transversais relativas ao Teatro e à Dança em HARLEKIN: A escrita inovadora de K. Stockhausen**

HARLEKIN pode ser considerada uma partitura inovadora nos termos da sua composição, visto Stockhausen ultrapassar as fronteiras da escrita musical tradicional e propor três camadas simultâneas que vão originar uma forma de notação diferente composta por componentes tanto musicais, como teatrais e coreográficos, possíveis de ser realizados por um único intérprete. Devido a este fator, o presente capítulo vai realçar os pontos, onde o som e a sua espacialização se expandem ou transformam, pelo facto de estarem aliados e serem interpretados, simultaneamente, a gestos do corpo ou do movimento do clarinete. Esta introdução de competências artísticas provenientes do campo teatral e da dança têm influências e consequências na parte musical e vice-versa, sendo também, este ponto alvo, de reflexão ao longo deste capítulo.

#### **4.1 Escrita inovadora de K. Stockhausen: exemplos específicos em HARLEKIN**

Em HARLEKIN, Stockhausen inova no sentido de que a sua escrita ultrapassa o papel tradicional do compositor. A interligação existente nesta obra, de uma partitura musical, com indicações cénicas e, ainda, a introdução de uma linha rítmica para os pés, permite que o criador abranja e introduza mais componentes na sua composição do que se recorresse, unicamente, à escrita convencional. Com este objetivo, Stockhausen consegue,

desta maneira, alcançar um resultado interpretativo diferenciado, que inclui vários campos que se complementam. HARLEKIN é das primeiras composições onde se denota a procura da transformação e complexificação sonora, com contornos visuais, da escrita musical. Sem romper com as regras da composição convencional, esta obra é resultante da conjugação destas componentes, onde se observam, também, técnicas extensas (*vibrato*, *glissando*) que, já por si, influem na transformação do som, com a entrada de novos elementos provenientes de outras áreas - especificamente do Teatro e da Dança, que vão assim, destacar e complementar a expressividade, o carácter e o contorno da parte musical.

Este tipo de escrita de Stockhausen, em HARLEKIN, vai permitir que se observem momentos na partitura, onde a velocidade instrumental ou corporal de um movimento vai condicionar e transformar as características do som do clarinete, da mesma forma que se criam sons específicos pela adição de um gesto a um determinado som. Este, e todos os seus parâmetros, são um tema de grande abrangência e importância, não sendo por isso, tratados durante este estudo. No entanto, serão, seguidamente, reparados alguns pormenores onde, especificamente, em HARLEKIN, se observa a referida transformação do som, devido ao facto do movimento corporal e instrumental passar a ser considerado como um fator relevante na constituição sonora:

Depuis de 1951 on rencontre dans la composition une tendance à donner aux différentes propriétés des sons une égalité en droit : elles doivent toutes participer dans une mesure égale à l'élaboration de la forme afin que soient mises en oeuvre sous un même éclairage des structures toujours nouvelles" (Stockhausen, 1988, 85).

Especificamente, em HARLEKIN, esta valorização da estrutura da melodia é realçada no sentido de que os movimentos introduzidos, por exemplo, no primeiro, segundo, quarto e quinto andamentos<sup>26</sup>, onde o gesto corporal acompanha a linha do clarinete, têm, todavia como objetivo, o realce das constantes transformações da fórmula, tornando-as, visualmente, claras, permitindo, por isso, uma melhor compreensão de referidas alterações da estrutura e do conteúdo da escrita musical.

Outro fator geral proveniente da introdução dos gestos na partitura prende-se com o facto da necessidade de existência da temporalidade teatral, que vai influenciar, subtilmente,

---

<sup>26</sup> Especificamente Pág. 2-5 e 8-11 da partitura;

a duração sonora. A escrita de ritmos e a divisão em compassos convencionais de HARLEKIN pode ser, assim, condicionada pela introdução dos movimentos, no sentido de poder existir uma adaptação rítmica com o objetivo de realizar uma indicação de forma mais teatral ou de traduzir mais leitura a uma cena. A temporalidade teatral reflete-se no sentido de que as ações cénicas necessitam de tempo e amplitude gestual, para serem entendidas fora do palco, podendo como já referido, este fator, condicionar a realização exata das durações rítmicas da linha do clarinete. As alterações passíveis de ocorrer estão, intrinsecamente, ligadas à criação de uma fluidez de gestos em detrimento de uma realização mecanizada, rápida e pouco perceptível dos mesmos.

A título de exemplo, esta temporalidade pode ser observada de forma geral em todos os andamentos. Por conseguinte, um dos pontos onde se denota mais esta questão é no o início do segundo andamento<sup>27</sup>, que tem uma indicação metronómica rápida, à qual corresponde a didascália de introduzir movimentos que demonstrem as transformações da fórmula. Outro exemplo encontra-se na criação das cenas teatrais, no quarto e quinto andamentos<sup>28</sup>, onde a música é intercalada com expressões da personagem, de forma a ser dado a entender as suas emoções. Esta última referência está ligada, essencialmente, às pausas e aos silêncios teatrais, podendo, neste ponto, ser feita uma observação em relação às gravações que foram analisadas no segundo capítulo. Foi verificada uma tendência geral para aumentar a duração das pausas curtas nos andamentos mais rápidos, sendo, também, de realçar que foi, similarmente, identificado, que as suspensões não foram utilizadas pela maior parte dos intérpretes, visto ter sido observado que, no geral, os silêncios foram, predominantemente, mais curtos do que o que estava determinado na partitura. A constatação do aumento da duração das pausas, pode ser sustentada pelo facto de ser necessário, por um lado, repor a respiração e, por outro, a já referida necessidade de mais espaço para a realização de movimentos diferentes e sua consequente transmissão e leitura de público. A temporalidade da dramatização dos gestos é, também, um fator que pode contribuir para esta situação, sendo que a duração das suspensões está, por sua vez, ligada à coreografia e à visão individual da criação de cada cena. Verifica-se, assim, que o ritmo está relacionado com a interpretação e com os movimentos nela incluídos, podendo ter-se em conta que o tempo de silêncio escrito, ritmicamente, na partitura, pode não ser suficiente para determinado intérprete cumprir um movimento/indicação/cena estando, assim, este

---

<sup>27</sup> Pág. 3-5 da partitura.

<sup>28</sup> Pág. 10-11 da partitura.

fator, intrinsecamente, relacionado com as capacidades físicas/visão inerentes a cada intérprete. A escrita de HARLEKIN é, desta forma, baseada no contraste entre momentos onde, como já referido é influenciada, pela adição de passos de dança ou gestos corporais e instrumentais, com momentos onde a inexistência de didascálias permite a audição exata do correspondente à partitura<sup>29</sup>.

Na escrita de HARLEKIN, observam-se, conseqüentemente, momentos mais específicos, onde um determinado gesto ou uma cena influenciam o som. Além disso, a forma como este é projetado para uma determinada acústica, como consequência da difusão direcional do clarinete, vai afetar, diretamente, a construção do ambiente e do carácter da personagem. Serão, seguidamente, dados exemplos concretos da partitura, onde o facto de se imprimir velocidade num gesto ou tocar determinada nota em determinada posição, quer física, quer do espaço de palco, afeta a audição da mesma, provando a relevância que o movimento corporal ou instrumental tem na construção sonora da interpretação. São deste fator exemplo:

- O trilo inicial seguido da repetição de semicolcheias, aliado à indicação de construir uma espiral (Pág. 1 e 2 da partitura);

Este som específico, criado através da construção da espiral, vai proporcionar direccionalidade<sup>30</sup> acústica, pois implica a espacialização sonora com conseqüentes alterações de timbre e dinâmica para o recetor. Esta cena tem, como consequência artística, a criação de um momento enfeitado da personagem, provocando a ideia de: “*Coming from the heights, he unwinds out of a spiral*” (Stockhausen, 1978, V), sendo que a sonoridade criada através da agregação da rotação física ao trilo permite uma movimentação sonora, em detrimento de um tipo de sonoridade estática, que seria produzido, se não existisse uma constante mudança da direção do emissor sonoro.

- Desenho da melodia da fórmula no espaço, onde, com posições variadas, se destacam, espacialmente, as alterações da mesma (Pág. 3-6 e 8-11 da partitura);

---

<sup>29</sup> Exemplo: terceiro andamento Pág. 6-7 da partitura.

<sup>30</sup> Pode ser brevemente definida como estando dependente da forma como cada instrumento projeta e em quantas direções o som, estando por isso também dependente da orientação do emissor para o recetor.

A difusão de referidas células da fórmula podem, através desta indicação, ser direcionadas e produzidas em diferentes pontos do palco, sendo, também, auxiliadas pela movimentação horizontal e vertical do clarinete. Têm, como objetivo cénico e visual, aportar a esta secção criatividade, comédia, agilidade e o estado de espírito brincalhão e ativo da personagem. Ao nível do som, produzem a já referida compreensão estrutural da fórmula, realçando as suas principais transformações, podendo a sua difusão ser realizada em direções diferentes do resto da melodia.

- Posição de joelhos (Pág. 7 da partitura);

Com esta indicação, a prostração de Arlequim transforma-se num momento íntimo, profundo e calmo, originado por se tocar toda a passagem antecedente à audição da fórmula que, aqui aparece no seu formato mais longo e lento, fechado em si mesmo e sem movimentos. Com esta indicação a projeção e intensidade sonoras podem ser reduzidas e, também, aliadas a um afastamento do público, potenciando, desta forma, a transmissão do referido carácter nostálgico da personagem.

- Desenho no espaço da melodia da fórmula, que é quebrada através de indicações de tocar, ora à esquerda, ora à direita (Pág. 8 da partitura);

Impõe difusão sonora vertical e horizontal, ao mesmo tempo que é indicadora, através do seu rigor geométrico e em espelho, do carácter pedante e exigente em que o professor Arlequim se transformou. Neste ponto, a fórmula aparece fora da sua sequência original, sendo a orientação oposta entre o lado esquerdo e o direito, essenciais no destaque auditivo e visual deste fator.

- Mudança da dinâmica do mi grave aliado à indicação de o tocar contra o chão (Pág. 10 da partitura) - reflexão das ondas sonoras<sup>31</sup>;

Ponto onde, musicalmente, se realiza a finalização de uma série de tentativas de transposição da fórmula, servindo de momento de transição para uma cena teatral. O som específico criado através da aproximação e afastamento da nota mais grave do clarinete do chão vai produzir alterações no timbre e na intensidade do som, que vão transformar-se num

---

<sup>31</sup> Que acontece quando uma onda sonora é emitida contra um obstáculo maior que o seu comprimento, como por exemplo uma parede, e ao incidir sobre esta muda de sentido tornando-se numa onda refletida.

crescendo de energia, tendo, por sua vez, como consequência, a realização da cena teatral, onde o Arlequim se engana no movimento e reage com surpresa e um pouco de embaraço.

- Orientação do músico : de perfil, de costas, mais afastado ou mais perto do público (Pág. 11 da partitura, por exemplo);

Provoca a já referida direccionalidade, sendo que, como nos pontos seguintes, origina uma sensação de contato direcionado com o público, que pode ser tradutora dos sentimentos de Arlequim e que, no âmbito sonoro, permite criar ideias expressivas, emoções e planos distintos. A orientação de perfil, devido ao posicionamento que o clarinete apresenta em relação ao corpo do intérprete, permite, também, uma leitura clara do desenho da melodia no espaço, durante toda a obra (por exemplo: início do quinto andamento).

- Proximidade do intérprete - interpretação realizada à boca de cena (final do primeiro andamento; início do quarto, por exemplo) - induz uma relação de proximidade com o público, que pode ser também intensificada através do contato visual e da possibilidade de visualização detalhada da expressão do intérprete alterando a percepção das dinâmicas e traduzindo intimidade, calor ou contrariamente, dominação e agressividade;
- Afastamento do intérprete - interpretação realizada no fundo do palco (durante o terceiro andamento, por exemplo) – traduz, ao contrário do ponto anterior, uma relação de afastamento ou de longitude sonora, podendo induzir a sensação de nostalgia, do sonho, do irreal.

É de realçar que a construção da espiral utilizada durante o primeiro e último andamentos abrange os dois pontos acabados de referir, sendo que, a constante movimentação circular, que pode ocupar todo o espaço de palco, proporciona uma constante aproximação e afastamento do público, incitando desta forma, à criação destes dois níveis expressivos em paralelo.

- Ritmo nos pés - introdução de uma camada sonora produtora de sons, que se misturam com o som do clarinete;

Esta linha de importância relevante para a construção da obra é, também, tradutora dos diferentes estados de espírito de Arlequim, podendo variar sendo mais ou menos audível, consoante a evolução e o carácter dos mesmos. A execução de batidas com os pés no sentido de, por exemplo, afirmação, frustração ou ímpeto da personagem, serão mais sonoras do que as que pretendem refletir dança, segurança, astúcia ou vivacidade;

- Girar em espiral e virar, rapidamente, para o público a tocar o dó sobre agudo (Pág. 12 da partitura);

Velocidade do círculo/movimento provoca o efeito de Doppler<sup>32</sup> e demonstra a felicidade e o sentimento eufórico de Arlequim, por ter, finalmente, conseguido alcançar a nota mais aguda do clarinete, estabelecendo contato direto com o público, ao enfatizar o som e a dinâmica desse momento.

- Suspensões finais com dinâmica elevada e com efeitos de *glissando* e *vibrato* aliadas a um movimento circular e vertical descendente (Pág. 20 da partitura);

Esta indicação permite obter, a nível sonoro, uma alteração do timbre de cada nota e a difusão do som no espaço, de forma vertical e horizontal, produzida por se aliar a rotação descendente do corpo do intérprete ao movimento constante para cima e para baixo do clarinete. Musicalmente, estes “*gritos de pássaro*” funcionam como um exaltar máximo das notas da fórmula, tradutores de uma nostalgia e momento de reflexão da personagem, por se estar a precipitar para o final da sua história, por sentir que não fica nenhum sentimento por expressar, por se encontrar, emocionalmente, completo sendo, tanto o gesto, como a sonoridade específica criada, tradutores desta exaltação;

Nos exemplos acabados de enunciar, é demonstrado que Stockhausen introduziu movimentos específicos aliados a determinadas notas ou em momentos de realce cénico, provocando alterações na génese do som e na forma como este será difundido. A particularidade desta composição afirma-se, também, pelo facto desta consciência sonora e acústica e pela sua ligação intrínseca ao estado de espírito da personagem, que é

---

<sup>32</sup> Definido pela alteração da frequência de um som em virtude do movimento relativo de aproximação ou afastamento entre o recetor e sua fonte sonora. Realça-se que para este efeito ser perceptível é necessário que a fonte emissora do som atinja uma velocidade mínima que possibilite a movimentação das ondas sonoras.



transformado, ao longo da obra, através do desenvolvimento da fórmula e das cenas e gestos a ela adicionados.

Seguindo a mesma linha de reflexão é também passível de ser referida a produção de sons que serão inerentes à deslocação do intérprete, à introdução de passos de dança ou à realização de movimentos do corpo ou do instrumento e que poderão ser sentidos durante toda a interpretação. Poder-se-á assim destacar:

1 - As alterações necessárias na forma de tocar o clarinete - quando a realização de movimentos altera ou é contrária à forma tradicional de se tocar o clarinete, sendo exemplos deste fator: tocar dobrado; com o clarinete posicionado na vertical; executando saltos; desenho da melodia no espaço ou a introdução dos passos de dança;

A pureza da altura do som é passível de ser distorcida, quando são introduzidos movimentos instrumentais que, por terem de ser efetuados em posições não tradicionais, dificultam a execução pura dos mesmos. Desta forma são introduzidas alterações na constituição dos harmónicos, que podem provocar uma distorção do som ou os chamados “guinchos”. Este fator influencia, tanto o controlo da palheta, já que, sobretudo quando o clarinete se posiciona na vertical, pode existir uma alteração da embocadura e a saída contrária da saliva, como também, o controlo da embocadura, que pode ser afetado na realização de saltos, com a introdução dos passos de dança ou com a movimentação rápida do clarinete em várias direções. Desta forma, a conceção tradicional do som do instrumento pode ficar, por vezes, alterada podendo, no entanto, ser realizado um trabalho para diminuir estas condicionantes.

2 - Introdução de sons produzidos, inevitavelmente, pela movimentação do intérprete em palco - introduz a possibilidade de audição de várias camadas sonoras que não estão contempladas na partitura e que são inerentes e específicas de cada intérprete e das cenas que requerem uma maior movimentação do mesmo. Estes “ruídos” contribuem de certa forma, para a construção de um discurso musical e sonoro mais amplo e complexo, podendo não ser desprezados:

A. Sons de respiração - Os gestos corporais e os seus sons inerentes estão, intrinsecamente, ligados ao seu intérprete e, através deles, é possível sentir o estado interior e físico de cada um. O nervosismo, a calma ou a experiência podem ser

traduzidos através desta camada sonora, que terá uma repercussão sobre a sonoridade e expressão recebidos pelo espetador. Os sons provenientes da respiração e dos referidos fatores podem não ser dissimulados, também, pela razão de que serão indicadores de uma intensidade artística e do carácter da personagem. Ao longo da peça, estes são acelerados e ampliados, seguindo os momentos de maior intensidade física e expressiva da interpretação, podendo criar uma camada sonora suplementar de tensão e distensão, de precipitação ou até de pulsação. Stockhausen, ciente destas especificidades de respiração de um clarinetista, deixou indicações cénicas ou tempo musical, que tornam esta necessidade em algo integrado e orgânico dentro da obra, sobretudo, nas partes musicais onde é observada uma continuidade. Estas indicações são verificadas no primeiro e último andamentos, onde o carácter enfeitado da personagem e a sua linguagem corporal e musical é continua, necessitando da integração deste fator.

O estudo da partitura permite destacar momentos de:

- maior cansaço e conseqüente introdução de uma respiração ofegante;

São exemplos deste ponto: o final do primeiro trilo, as pausas durante o segundo andamento, os momentos onde se desenha a melodia no espaço e os andamentos finais, que recorrem à introdução da dança;

- indicações corporais muito rápidas, onde uma respiração alargada permite dar tempo ao intérprete para retomar um sopro de qualidade;

Exemplos na partitura: Durante o segundo, quinto e sexto andamentos.

- normalização da respiração;

Exemplos na partitura: Suspensão do final da primeira pauta, final do terceiro andamento, as pausas longas da Pág. 9, durante as cenas, puramente, teatrais, no início do último andamento;

- possível descanso para equilibrar o corpo e a respiração posterior a uma passagem fisicamente exigente;

Exemplos na partitura: final do terceiro andamento, cena teatral da Pág. 11, no final do sexto andamento;

- B. Sons dos pés - A deslocação de um intérprete em palco vai introduzir, também, sons inevitáveis realizados pelos pés, proporcionados por saltos, corridas, passos rápidos ou ilusão de queda, ponderando-se se estes sons deverão ser assumidos ou dissimulados durante a *performance* da obra. Em HARLEKIN, Stockhausen incluiu, similarmente, às respirações este fator na sua composição de forma marcada e prevista, sendo de realçar que esta introdução é feita, pontualmente no início do segundo andamento, retomada de forma semelhante, no quarto andamento e só desenvolvida no quinto e sexto andamentos. A nova atitude do intérprete, que tem de tornar-se bailarino e ator, adiciona à composição de Stockhausen a já referida, camada sonora extra, que aumenta o espectro desta partitura e consequentemente a complexidade no âmbito das frequências sonoras. Desta maneira, a escrita do compositor demonstra uma organização desse ruído dos pés, de forma a transformá-lo e intensificá-lo, progressivamente e durante toda a obra, numa camada sonora importante, organizada e com relevância no resultado final do carácter da interpretação e na tradução dos estados de espírito da personagem.

Neste sentido, a primeira aparição de ritmo escrito para os pés acontece na Pág. 3 e é indicadora de um momento de continuação da linha musical associada ao carácter humorístico de Arlequim. As inexistentes indicações do terceiro andamento podem ser resultantes da necessidade de não existir nenhum tipo de acréscimo sonoro, ao momento de maior introspeção e profundidade da obra. Quando volta a aparecer, na Pág. 9, o ímpeto da personagem é diferente e, por isso, o ritmo dos pés têm um carácter mais afirmativo e de força da personagem, utilizado para marcar os tempos fortes e demonstrando as vontades emocionais de Arlequim. A partir deste momento e também, devido à fórmula estar num ponto de constante transformação, transposição e agregação, o ritmo dos pés passa a ser mais constante, apesar de representado, somente, por uma ou duas batidas, sendo significativo do fim ou impulsionador do início do aparecimento das variadas secções da fórmula. O carácter efusivo da personagem intensifica-se e esta torna-se um bailarino, no sexto andamento, sendo que a escrita dos pés traduz de forma clara essa transformação. A linha ritmada

complexifica-se e a função percussiva de afirmação de sentimentos de Arlequim torna-se, neste ponto, o seu meio principal de deslocação e de demonstração dos seus sentimentos interiores e da sua paixão pela dança. As consequências artísticas da junção desta camada sonora são significativas, devido ao facto de se poder observar que existem momentos onde a introdução dos pés é sinónimo da afirmação de um tipo de carácter da personagem que, progressivamente, se mistura com a linha do clarinete convergindo frequências sonoras que vão originar um som compósito e distinto (exemplo Pág. 9 da partitura). O desenvolvimento de toda esta linha em o Dançarino Apaixonado tem, como já referido na análise anterior, um papel de contraponto musical sendo também o ponto de junção entre a Música, o Teatro e a Dança.

A junção de todos estes fatores mostra a inovação na escrita de Stockhausen, onde se origina uma construção interpretativa através da agregação e interligação de componentes e competências correspondentes ao Teatro e à Dança. O movimento do intérprete, estando ligado aos estados de espírito da personagem e à consequente transformação da fórmula, vai ser, também, traduzido através da construção de várias camadas sonoras, que aportam ao resultado final desta composição, diferenciação auditiva e visual e mais complexidade, se comparado com partituras que recorrem, puramente, à escrita musical tradicional. A movimentação do intérprete possibilita, também, uma difusão do som no espaço de palco, vertente onde Stockhausen foi um grande impulsionador através do desenvolvimento da música eletrónica. O subcapítulo seguinte possibilita refletir sobre o que se ganha com a introdução deste fator em HARLEKIN.

#### **4.1.1 A importância da espacialização sonora em HARLEKIN**

A espacialização sonora é um fator muito referenciado no âmbito musical com o desenvolvimento da música electrónica, no século XX. No entanto, é possível documentar a utilização do espaço e da acústica como ferramenta sonora desde o século XVI, em que, por exemplo, na Catedral de São Marcos em Veneza, o maestro Adrian Willaert, introduziu a utilização de dois coros posicionados, separadamente, de forma a ser atingido um efeito de

estereofonia. Ao longo da História da Música, existem outros exemplos de compositores que utilizaram o mesmo recurso nas suas composições. A título de exemplo Hector Berlioz (1803-1869), Gustav Mahler (1869-1911), Béla Bartók (1881-1945) ou Charles Ives (1875-1954) destacaram grupos de músicos que eram colocados fora do seu lugar habitual na orquestra ou do próprio palco, com a ideia de serem obtidos efeitos dramáticos, visuais, mas sobretudo sonoros<sup>33</sup>. As vantagens da espacialização sonora prendem-se com uma melhor compreensão auditiva da estrutura melódica, rítmica, da harmonia ou do material temático, criando distâncias sonoras com o objetivo de proporcionar perspetivas diferentes na audição. Similarmente, a separação espacial dos músicos desperta para o campo visual revelando, também, consequências positivas no âmbito da receção da produção sonora por parte dos mesmos: *“Our ability to segregate an audio scene into multiple streams strongly influences our perception of musical parameters such as melody and rhythm”* (Bates, 2009, 120 citando Bregman, 1990). Cage também evidenciou a importância da espacialização sonora afirmando,

Rehearsals have shown that this new music, whether for tape or for instruments, is more clearly heard when the several loudspeakers or performers are separated in space rather than grouped closely together. For this music is not concerned with harmoniousness as generally understood, where the quality of harmony results from a blending of several elements. Here we are concerned with the coexistence of dissimilars, and the central points where fusion occurs are many: the ears of the listeners wherever they are (2011, 12).

Este facto demonstra que o desenvolvimento da música eletrónica, no século XX, voltou a realçar a importância do fator acústico relacionado com a espacialização dos sons e influenciou as novas composições de forma a existir a necessidade de criar estruturas e sistemas de organização espacial onde:

Sounds could be entirely removed from their source and reproduced at will. The different aesthetics of electronic music which developed in the middle of the twentieth century would profoundly influence the use of space, not only in electronic music, but also in the way composers employed space in orchestral music (Bates, 2009, 125).

Na época destes avanços, Stockhausen estava numa fase da carreira onde o seu interesse se baseava no desenvolvimento da difusão sonora no espaço: *“In my “GESANG DER JÜNGLINGE”, I attempted to form the direction and movement of sounds in space, and to make them accessible as a new dimension for musical experience”*. (Stockhausen,

---

<sup>33</sup> Dos referidos compositores e dentro do âmbito da espacialização sonora podem ser respetivamente dadas como exemplo: a *Sinfonia fúnebre e triunfal para duas orquestras e coro*; *A Sinfonia nº 1*; a *Música para cordas, celesta e percussões*; a *Sinfonia nº 4* ou *The Unanswered Question*. Todas estas composições são compostas na sua totalidade ou constituídas por momentos onde os instrumentistas se apresentam fora do palco ou fora da sua posição convencional dentro da orquestra.

1961, 68). O compositor demonstra um controlo e conseqüente organização dos parâmetros sonoros com o objetivo de obter mais compreensão das estruturas, realçando, assim, para o espectador os pontos relevantes da composição. Desta forma, não impondo normas acústicas para a interpretação de uma determinada obra, nem demonstrando uma necessidade de controlo absoluto do som ou da fonte emissora, poderia obter uma combinação de resultados sonoros diferenciados: “*Spatial distribution could be used to structure and articulate different layers of material, thereby avoiding the homogenous pointillistic textures common to many twelve-tone compositions*” (Stockhausen, 1959).

A necessidade de proporcionar uma audição distinta através de uma composição que, privilegia a difusão dos sons na sala de concertos, não foi apenas utilizada por Stockhausen, através da música electrónica. Esta sua visão desenvolveu-se e transformou-se ao longo das suas criações, apresentando-se em formas distintas. A disposição de vários grupos instrumentais separados, acusticamente, foram também, ferramentas utilizadas por este compositor de forma a criar o efeito polifónico originado séculos antes e de forma a intensificar o pensamento de fazer girar um som.

His use of spatial movement in *Gruppen* was one of the first attempts to replicate stereophony using acoustic instruments and is particularly successful in this regard due to the relative restraint displayed by the composer. Spatial movements are implemented, often in isolation, as short, distinct gestures, and this helps to clarify the perceived movement (Bates, 2009,147).

Em palestras e textos, como *Musik im Raum* (Música no espaço), deixados por Stockhausen, este interroga-se sobre a importância da utilização e difusão da música no espaço acústico. O estilo de composição serialista adotado nas suas composições significa que todas as notas e todos os aspetos musicais deveriam ser tratados e ouvidos de forma similar. No entanto, a fluidez da composição e a contrária necessidade na percepção dos elementos, por parte dos ouvintes, origina que alguns aspetos fiquem subordinados a outros, perdendo desta forma, o conceito de igualdade entre todos os parâmetros. A defesa da música difundida no espaço adveio, então, da possibilidade de cada compositor poder criar linhas com texturas mais densas, pois todos os elementos serão, desta maneira, ouvidos de igual forma, mantendo: “*the spirit which gave birth to the idea of equal valuation for all sound-characteristics*” (Stockhausen, 1961).

Our perspective of musical space is utterly frozen and has led to a music in which the movement and direction of sound in space has no function. But the moment we have the means to move sound with any given speed in a given auditorium, or even in a given space outdoors, there is no longer any reason for a fixed spatial perspective of music.

[The] movement in space of music becomes as important as the composition of its melodic lines...and its rhythmic characteristics. Whether a sound moves clockwise or counterclockwise, is at the left back or at the front, or any other combination—these are all configurations in space which are as *meaningful* as intervals in melody or harmony. (Stockhausen, 1989)

Os avanços na composição da música electrónica com o consequente desenvolvimento dos parâmetros sonoros abriu, posteriormente, espaço para a introdução de diferentes maneiras para alcançar o mesmo objetivo. A posterior introdução de músicos, que se movimentam ao mesmo tempo que interpretam as partituras, foi realizada numa fase seguinte da composição de Stockhausen, defendendo a mesma visão, e na tentativa de criar, tanto a difusão no espaço, segundo as diversas variações dos parâmetros do som, como uma melhor compreensão do discurso musical, através dos movimentos dos intérpretes paralelos às mesmas. A consequência desta metamorfose foi a origem de uma nova vertente da composição, abordado por alguns compositores experimentais, com funções importantes ao nível auditivo, mas às quais lhes é acrescido um sentido visual inovador e convergente com a conceção do Teatro Musical. Esta ligação do sentido auditivo, que está espalhado no espaço acústico a uma visualização, muitas vezes concreta, do texto musical permite ao ouvinte uma experiência notável e enriquecedora:

Spatial gestures often serve a motivic function: a gesture may be developed and transformed, and the profusion of related gestures imparts spatial coherence to a work of music. Furthermore, the specific directionality and kinetic shape of a spatial gesture is rich in interpretive potential (Solomon, 2007, 10).

A referência anterior a compositores que, ao longo da História da Música, foram introduzindo o espaço como elemento potenciador de uma audição diferenciada do som e a posterior breve referência a Stockhausen, como um dos grandes impulsionadores do desenvolvimento da música eletroacústica, pretendem realçar a inovação criada pelo mesmo em HARLEKIN. Nos exemplos de obras que foram referidas, anteriormente, os compositores põem os músicos de forma individual ou em grupo, espalhados pelas salas de concerto ou, no caso da música electrónica são espalhadas colunas, que permitem proporcionar as já referidas consequências sonoras. HARLEKIN apresenta uma proposta inovadora, também, neste campo, devido ao facto da espacialização sonora ser realizada pelo intérprete, que se movimenta em palco/movimenta o corpo ou o instrumento, manipulando, desta forma, através da música, das indicações, dos ritmos de sapateado e do estado de espírito da personagem o som e a forma como este é direcionado e difundido para o público. Assim, o intérprete pode adequar os seus movimentos e preparar as cenas de forma a

contribuir para ampliar este fator no sentido de que esta relação entre a Música e o Teatro estejam condicionadas uma pela outra, proporcionando que a necessidade de fazer um gesto transforme o fraseado da música e que um tempo ou uma frase musical atribuam mais relevância e carácter a um gesto. A movimentação da fonte emissora vai aferir e contribuir para a propagação dos efeitos transformadores do som, que foram explicitados no início deste capítulo. O objetivo desta escrita em três camadas e a sua importância para este estudo prende-se com o facto destas serem interligadas e indissociáveis, o que vai permitir, em conjunto, uma modulação do som, que é difundido pelo espaço de palco e que, similarmente, demonstra a transformação da fórmula e as características emocionais da personagem. A importância aqui presente é de que estas linhas são influenciadas umas pelas outras e é o resultado desta confluência que origina uma produção sonora distinta da que seria observada através de uma partitura que recorre, unicamente, à escrita musical tradicional:

The use of space as a musical parameter is another novel aspect of this artistic movement. However, space is in many respects, fundamentally different from these other parameters. Timbre relates to the spectral and temporal relationship between the components of an individual sound object, while rhythm, melody and harmony involve temporal and spectral relationships between sound objects. Space as a musical parameter is, however, much broader and more difficult to define. It incorporates the dimensions of individual sound objects, the relationships between sound objects and even the relationship between the sound objects and the acoustic space in which they are heard (Bates, 2009, 1).

Desta forma, a movimentação cénica do intérprete passa a ser um parâmetro relevante, pois possibilita a junção integral das restantes componentes. Por exemplo<sup>34</sup>, uma corrida simultânea ao tocar um conjunto de notas poderá afetar a componente sonora e, também, a vertente intelectual da personagem, presente nesta partitura. A introdução de movimentos ligados e indissociáveis à melodia através da realização de cenas, gestos provenientes da dramatização das emoções da personagem ou da dança introduzem conceitos artísticos transversais, que possibilitam a incorporação de novas competências artísticas com a obtenção de resultados sonoros que, conseqüentemente, podem introduzir transformações no discurso interpretativo. Desta forma, são destacadas linhas melódicas, potenciadas estruturas rítmicas ou tímbricas, que permitem atingir uma visão completa do carácter de Arlequim, aferindo, assim, uma melhor compreensão e inteligibilidade ao discurso, para além do destaque e inovação do contexto visual.

---

<sup>34</sup> Na partitura os exemplos mais relevantes deste fator estão relacionados com a introdução da dança especificamente no sexto e sétimo andamentos (Pág. 13 até final).



## 4.2 Proposta para a interpretação de HARLEKIN

Toda a importância das partes de HARLEKIN relativas ao Teatro e à Dança foram, ao longo deste estudo, amplamente, demonstradas, assim como a sua relevância na transformação e produção sonora. A análise de referidas cenas e do produto artístico final desta partitura foi, também, observada com a comparação das interpretações utilizadas para o efeito. Porém, é pertinente deixar neste subcapítulo, depois da tomada de consciência das metodologias de um ator e de um bailarino, quais as intenções pessoais para a interpretação desta partitura. Desta forma, será explicitada a construção da mesma, sob o ponto de vista deste estudo, que tem como objetivo, demonstrar a relação entre as diversas componentes da escrita, a sua interação umas como as outras e suas inerentes consequências na interpretação final da partitura.

Toda a fase inicial desta *performance* tem, como ponto principal, o estado de espírito enfeitiçado de Arlequim, sendo os gestos, a expressão corporal e facial de carácter intenso e demonstrativo de um ambiente onírico, sensível e desprovido de qualquer intenção. A atenção na construção da espiral e na rotação sobre si mesmo tem uma importância relevante, pois, como está aliada ao progressivo aparecimento da fórmula, pode ser um símbolo deste momento etéreo e da criação de uma sensação hipnotizadora que, similarmente, poderá também, enfeitiçar e transportar o público para um patamar de irrealidade e de sonho. A presença de Arlequim, neste momento inicial, não sendo exuberante, poderá ser, pelo contrário, discreta, funcionando de forma a que as indicações deixadas por Stockhausen influenciem, positivamente, o desenvolvimento do carácter e emoção que se pretende criar. Aqui, Arlequim “*desce das alturas*”, torna-se num mensageiro de sonhos, tranquilo, passivo, mas cheio de ilusões e emoções. Os gestos correspondentes ao relevo rítmico da fórmula, da segunda secção deste andamento, podem ser realizados de forma clara. No entanto, a transição pode ser feita de forma orgânica, não transmitindo a sensação de corte ou de início, podendo a nova divisão rítmica da fórmula aparecer de forma progressiva. Por sua vez, o contraste entre este momento e a parte da fórmula, que ainda se mantém com as mesmas durações rítmicas, pode ser feito através de uma diferenciação gestual. No final

deste primeiro momento, a chegada ao centro do palco é importante, sendo significativo da chegada de Arlequim a um plano real, palpável e distante do seu mundo onírico.

A mudança de plano e do estado de espírito da personagem poderá ter sido alcançada com a progressiva introdução de gestos amplos e cómicos, à medida que a fórmula vai ganhando, cada vez mais ritmo (durante o andamento anterior). Assim, a chegada ao segundo andamento não aparece exagerada e com gestos que podem ficar fora do contexto pelo seu aparecimento direto. Ao longo do segundo andamento, os movimentos podem ser adequados e demonstrativos da tessitura, ritmos ou dinâmicas ocorrentes durante as doze entradas de transformação da fórmula. Este segundo andamento poderá expressar vários tipos de caracteres de Arlequim e o seu intenso trabalho em levar a fórmula para um âmbito instrumental mais grave, que poderá ser induzido pelos gestos, não desprezando uma certa continuidade entre os mesmos. A observação das interpretações, no segundo capítulo, permitiu verificar que a maioria dos intérpretes escolheu dois ou três gestos e repetiu-os ao longo de todo o andamento. A coerência que este facto trás à interpretação aporta, por outro lado, uma rotina de gestos, sendo neste momento, necessário manter a energia, o aspeto cómico e, também, a vivacidade da personagem. A fórmula, na sua constante transformação, oferece todas as pistas para referidas mudanças, devendo ser esse o ponto partida para a criação destes gestos. Por exemplo, pode existir uma relação concreta entre um intervalo rápido de duas oitavas e um gesto ágil, extremo e, similarmente, rápido ou quando o ritmo da fórmula fica mais longo, poderão ser utilizados gestos mais largos e abrangentes, que demonstrarão conformidade e interligação entre as duas componentes da composição. Da mesma forma, a introdução da diferenciação cénica pode, também, ser alcançada através da redução metronómica, obtendo, com este fator, um resultado emocional e compreensivo distinto, que irá preparar, progressivamente, a chegada ao terceiro andamento. A linha dos pés, que é introduzida, pela primeira vez, neste andamento, pode ser realçada com indicações concretas ao nível gestual, podendo, por isso, funcionar como continuidade da linha da melodia. Este momento pode ser realçado, pois contrapõe todos os restantes finais de aparecimento da fórmula deste andamento, onde são deixadas pausas ou as mesmas com o acrescento da indicação de imobilidade. A redução do tempo metronómico é, para este estudo, relevante, pois, como referido, proporciona uma preparação para o seguinte estado de espírito de Arlequim, mais orgânica e subtil. O tempo musical mais lento irá influenciar os gestos da construção da fórmula, que poderão continuar a conter um carácter cómico,

sendo porém, progressivamente, mais suaves e expressivos, de acordo, também com a figuração rítmica menos rápida.

Foram observadas várias opções de interpretação nas gravações utilizadas no segundo capítulo deste estudo em relação ao terceiro andamento, alguns intérpretes movimentaram-se, outros ficaram imóveis, de pé ou deitados. Sob o ponto de vista deste estudo, o principal objetivo poderá ser o de manter a ideia de ser o ponto da partitura onde se atingem os valores mais longos e os ritmos mais alargados de toda a obra, assim como, que a única indicação existente deixada por Stockhausen, remete-nos para uma prostração da personagem, introduzindo a possibilidade de se criar um ambiente mais espiritual ou meditativo. A procura de uma sonoridade diferente para este momento é um fator interessante, visto não existirem indicações do lugar físico do palco, onde se deve interpretar todo este andamento. A procura de uma proximidade do público pode ser considerada válida, pois pode traduzir intensidade. No entanto, a ideia de aliar o momento mais introspectivo da obra a uma sonoridade mais distante, mais longínqua, que incite a esse sentimento, à meditação ou a uma lembrança do plano onírico e enfeitado inicial é, para este estudo, a melhor possibilidade de construção desta cena. É de realçar que existe uma transição musical para o quarto andamento, a repetição da nota mi, podendo esta ser aproveitada para introduzir o carácter e a base cénica do mesmo andamento.

No quarto andamento, Arlequim torna-se um professor pedante, cheio de si, de certezas e de sabedoria, sendo por isso, relevante, a introdução da linha dos pés como fator de afirmação ou de reforço do seu discurso, podendo, aqui, a mesma, ser interpretada de forma a caracterizar este espírito. A transformação musical, aliada a uma extrema confiança de movimentos, leva Arlequim a cometer erros e a enganar-se no desenho da melodia no espaço, que tão bem vinha a desempenhar até este ponto. A transmissão dos diversos sentimentos requeridos nesta cena pode ser construída com o recurso da pantomima para um melhor entendimento e construção da narrativa da cena. A expressão facial e os movimentos concretos das mãos e do corpo podem ser trabalhados de forma a ser construída uma cena com ritmo, que não precisa de muitos artefactos para ser entendida. A justaposição entre a frustração de não conseguir voltar a acertar com o movimento e o esforço das consecutivas tentativas, pode ser equilibrado e demonstrativo de forma a que o atingir da dança em espiral, do final da Pág. 10, seja realçado e transmissor da felicidade da obtenção do objetivo. A persistência de Arlequim pode ser tomada como o fio condutor de toda esta cena e ser o fator

que irá desencadear o desenvolvimento e as sucessivas tentativas de transposição da fórmula que, com o atingir máximo do registo do clarinete, irão proporcionar uma nova cena constituída por uma narrativa curta que é, também, baseada no espírito audaz e não desistente da personagem. A linha dos pés pode ser concordante com este estado de espírito e, por isso, ser realizada com o ímpeto de quem não será vencido ou de quem não desistirá até ser bem-sucedido ou arranjar uma forma para resolver o seu problema. O sucesso desta cena proporciona uma alegria contagiante a Arlequim, que se transforma num Bobo e volta a demonstrar o entusiasmo pelo jogo e construção da fórmula, com vontade de a levar ao seu máximo desenvolvimento, tentando, por isso, construí-la até chegar ao extremo mais agudo do seu instrumento. A procura de atingir esta nota aliada à indicação de esticar o corpo e o clarinete o mais alto possível, oferece a esta cena um âmbito corporal e musical que possibilitam gestos cómicos que podem estabelecer uma ligação para a primeira entrada da linha ritmada dos pés. A cena teatral da Pág. 12 relembra que Arlequim é, agora, um clarinetista. Desta forma, são integrados movimentos e gestos característicos e conectados ao instrumento. Pode ser criado um momento que evita, apenas, a sucessão continuada das indicações, podendo introduzir algum aspeto cómico ligado à personagem e, que seja resultante da exuberância da dança acabada de realizar, contendo, também, uma possível ligação cómica ao salto da nota mais aguda do instrumento para a mais grave. A limpeza do clarinete, como é um gesto que o clarinetista utiliza, diariamente, pode ser realizada de forma mais mecanizada. Assim, podem trabalhar-se os gestos para que toda a seguinte ação seja no sentido de uma maior dramatização e com recorrência a mais tempo cénico, sem sair da personagem, ou seja, mantendo o carácter astuto e vivo de Arlequim, que utiliza este gesto de forma a regozijar-se do intenso trabalho que teve para alcançar a nota mais aguda do instrumento. Este movimento pode ser, por isso, delicado, elegante e sem ser apressado, de forma a conseguir introduzir organicamente o seguinte andamento.

O Dançarino Apaixonado, para além de ter a já descrita importância da parte rimada dos pés, é composto por várias indicações de detalhe e de carácter, que ajudam no entendimento do estado de espírito de Arlequim. Ao longo de todo o andamento, são oferecidas indicações subtis que, depois da verificação das mesmas, no segundo capítulo, se concluiu que, ou não foram realizadas, ou não lhes foi dada preponderância em detrimento dos passos de dança. A dança é importante e, por isso mesmo, Stockhausen deixou indicações expressas nesta linha, que ajudam a compreender o carácter e a forma de como a

melodia da fórmula, pode igualmente, ser interpretada. Dançar contra o vento, anacrusas largas com a perna, vibrato semelhante ao ritmo dos pés, atuar como se alguém o tivesse empurrado, sincronização do vibrato com o movimento do corpo, parar de repente posando para um filme ou fotografia, saltos de um pé para o outro ou virar de repente para o público, são exemplos de indicações que demonstram, em primeiro lugar, a correspondência direta entre o corpo, a melodia e a linha dos pés, sendo, desta forma, também, indicadores de uma certa narrativa e continuidade, que poderá ser mantida de forma a introduzir mais possibilidades de compreensão da dança e transformação da fórmula por parte do público.

Na Dança do Arlequim, as tercinas são um ritmo recorrente de toda a secção e este estudo defende que, mais do que uma execução perfeita do ritmo e da técnica do sapateado, este pode servir, sobretudo, no início do andamento como motor de facilidade de deslocação da personagem: *“The dance of this section should not be a copy of a definitive tradition from folk or artistic dance, but should be a newly discovered personal dance, which includes traditional elements from various sources* (Stockhausen, 1978, VII). A introdução dos detalhes que vão sendo deixados ao longo do andamento pelo compositor irão contribuir para uma interpretação mais própria de acordo com a citação referida, visto serem indicações que, apesar da sua especificidade vão contribuir para a introdução de gestos e expressões mais individualizadas. Arlequim está, neste momento, tão concentrado na sua dança que como afirmou Stockhausen, na partitura (1978, V): *“his melody become more and more full of holes”*. A desconstrução da melodia mais os “loops” largos a realizar com a ponta do pé nos ritmos longos, aliados às pequenas indicações de passos ou movimentos podem conduzir a uma chegada afirmada ao centro do palco. Tal como no final do terceiro, a ligação para o último andamento é feita a partir do silêncio, podendo neste ponto, existir uma clara transfiguração do carácter e da intenção musical da personagem.

O retomar do movimento em espiral poderá ser feito de forma lenta, sem ser precipitado, da mesma forma que se vão aumentando as notas dos arpejos da melodia. O carácter discreto e ligeiro *“de um gato”* pode ser transmitido até à introdução dos “gritos de pássaros” onde passará a existir um contraste entre estes gestos com uma rotação mais rápida aliada ao movimento do clarinete. Stockhausen adverte para que as pausas sejam, cada vez, mais longas e carregadas de dramatismo. Por isso, para encontrar concordância com esta indicação, as posições de imobilidade poderão ser cuidadas, orgânicas, não demonstrando fraquezas ou cansaço do intérprete. A indicação relativa à respiração é relevante, no sentido

de que ajuda a construir a intensidade do final da obra. O último andamento apresenta uma construção da fórmula através da alternância entre a figuração rápida e as notas longas, potenciando assim, uma enorme atividade da partitura musical que é, cenicamente, também aliada às rotações e à nova criação da espiral. Devido a este fator, a introdução do silêncio, criado pela indicação de parar, organicamente, o gesto e o som, ganham relevância pois fazem antever, de forma expressiva, a aproximação do final da história de Arlequim.

Como já referido no final da composição, Stockhausen deixa indicações no sentido da personagem ser mantida até ao final dos aplausos. Este estudo defende a realização de referidas indicações no sentido de manter a ligação teatral da composição e de se poder, desta forma, criar a sensação de final através do carácter de Arlequim. Com passos largos e olhares profundos para o público, com imobilidade expressiva e que não apresente tensão ou rigidez, com o sentimento de nostalgia de toda a viagem ter chegado ao fim, pode ser possível transmitir ao público a chegada ao final da composição, potenciando os aplausos espontâneos. A tristeza do final da obra pode ser, imediatamente, contrastada com a expectativa de Arlequim, à espera dos aplausos, e a inerente felicidade, por receber os mesmos. Visto ser uma personagem positiva, eufórica e exuberante, os momentos de prostração e profundidade de carácter não podem ser deixados de parte. Arlequim é exímio na arte de contrastar emoções e sentimentos, na facilidade de ultrapassar problemas e resolver situações, mesmo sem ter capacidades para as mesmas. Todavia, tem, também, um lado terno, nostálgico e suave, que poderá ser, sempre, considerado ao longo de toda a interpretação.

As relações desta composição ao Teatro são várias e foram já explicitadas ao longo deste estudo. Porém, é de realçar que, apesar desta partitura ser constituída por indicações concretas, tanto de gestos corporais, como de diferentes caracteres da personagem a desenvolver, Stockhausen não deixou uma linha de narrativa, uma história que tivesse continuidade, início, meio e fim ao longo de toda a partitura. São verificados alguns pontos pequenos de narrativa, nas cenas de carácter teatral das páginas 10, 11 e 12, mas que são isoladas e sem seguimento, como a restante obra. Este facto possibilita que o intérprete crie a sua própria linha de pensamento, segundo as indicações, a transformação da fórmula e a recorrente utilização rítmica da linha dos pés. É de realçar que este pensamento de acordo com uma narrativa pode ser construído, mas a sua existência coerente não é defendida por este estudo. Todavia, a criação de um sentido de forma pode auxiliar a preparação da

interpretação, no sentido de ajudar a planificar, construir, organizar os caracteres da personagem e, conseqüentemente, os seus gestos e as cenas. Desta forma, o trabalho poderá ser mais facilitado com a recorrência a imagens, atitudes, gestos ou histórias, podendo ser mais fácil, também, a questão da memorização.

A transversalidade da escrita de Stockhausen, referenciada durante este capítulo e passível de se observar em HARLEKIN, é relevante, quando é praticada uma interação entre as três partes constituintes desta partitura. Apesar de ter sido uma obra composta, no início da sua vertente, ligada à introdução de componentes de outras disciplinas artísticas e em pleno foco do desenvolvimento da técnica de composição baseada na fórmula, a sua visão em relação ao desenvolvimento da música no espaço e conseqüente tratamento de transformação dos parâmetros do som permitiram incluir, em HARLEKIN, aspetos considerados inovadores, cuja relação e inter-ligação permite a realização de momentos, onde a cena ou os movimentos corporais vão influenciar os parâmetros sonoros, enfatizando, acentuadamente, as transformações do discurso musical e as emoções da personagem. A consciência da existência de várias camadas sonoras e a sua difusão por todo o espaço de palco, a introdução de componentes variadas de outras Artes cénicas, a construção de uma personagem, o ritmo dos pés ou o destaque do contorno da melodia através do seu desenho no espaço, tornam HARLEKIN numa obra importante, inovadora e desafiante, sobretudo, por todos estes fatores terem de ser realizados por um único intérprete. Este deve ser consciente desta construção, de forma a orientar o seu trabalho no sentido artístico e orgânico das competências, onde poderá não ser sentida uma relação de sobre valorização de uma competência em detrimento de outra.

## Conclusão

Como contributo, o presente estudo de HARLEKIN de Karlheinz Stockhausen assinala o significado e a relevância de uma interpretação onde existe um cruzamento entre as artes de palco, nomeadamente, entre a Música, o Teatro e a Dança. Esta interligação é, na referida partitura, realizada em simultâneo e por um único intérprete, ganhando relevo quando se procede a um pensamento interpretativo que defende a inexistência de uma hierarquia artística que possa ser consequente da formação base específica do intérprete. A aquisição de competências teatrais ou referentes à Dança, por parte de um músico, torna-se fundamental, no sentido de que desta forma o intérprete pode dispor de diferentes conceitos e visões, potenciando um resultado interpretativo convergente, traduzido por um equilíbrio artístico. Assim, este estudo demonstra o que se ganha numa interpretação onde o intérprete aprende a ter consciência da sua postura/gestos em palco e realiza um trabalho de junção indissociável das várias componentes artísticas, de forma a poder interpretar uma personagem que toca um instrumento e dança, como especificamente, acontece em HARLEKIN. O resultado final de uma interpretação que se desenvolva dentro do âmbito da convergência indissociável das Artes pode ser tradutor de um maior entendimento das estruturas musicais, que são, nesta partitura, desenhadas no espaço pelo clarinete, podendo a visualização dos gestos, aliada ao som, auxiliar o entendimento de determinadas transformações que ocorrem durante o discurso musical. Todavia e, acima de tudo, esta ligação artística sem fatores de dependência destaca-se, também, pelo facto de existir uma consequente maior tradução das características intelectuais da personagem, presentes na partitura, ou seja, a dramatização de um gesto que foi pensado para ser realizado juntamente a um som específico do clarinete torna-se mais demonstrativa das características inerentes, dos tiques e consequentemente dos estados de espírito de Arlequim. O carácter e as mudanças súbitas de atitude e personalidade de Arlequim foram os motivos pelos quais Stockhausen escolheu esta personagem da Comédia Italiana e a melhor forma de os traduzir foi criando uma partitura, que parte do campo musical, mas onde foi incluído o lado teatral de Arlequim, através de indicações deixadas por extenso, de forma a poder ser criada uma interpretação onde são ouvidos e visualizados, simultaneamente, estes diferentes estados de alma. A incorporação nesta partitura da dramatização de uma personagem que toca clarinete e dança permite a convergência de competências artísticas que, sendo apresentadas através



de relações de complementaridade, traduzem a possibilidade de uma percepção completa da obra.

Desta forma HARLEKIN é uma partitura onde se pode observar a convergência de três componentes de escrita que se podem associar às já referidas áreas artísticas: (1) a linha do clarinete, (2) as indicações ou didascálias, que orientam a movimentação em palco, as cenas teatrais e os gestos a realizar com o clarinete e (3) a linha rítmica a ser realizada com os pés, que ganha relevância ao longo da obra e que está, intrinsecamente, ligada às duas anteriores, tanto ao nível da sua estrutura formal, como funcionando, também, como refletora do estado de espírito eufórico da personagem.

O título desta partitura e toda a sua estrutura teatral remetem para a personagem Arlequim, originária na *Commedia dell'Arte* e, devido à sua importância cénica e também, por a obra ter detalhes e ser composta sobre os diferentes estados de espírito desta personagem, foi apresentado, no primeiro capítulo, um enquadramento deste género teatral e realizado um estudo sobre as características da personagem, assim como a sua ligação com as restantes integrantes do referido género teatral. O conhecimento do meio, das tramas e das improvisações que continham Arlequim como interveniente é pertinente para o desenvolvimento do trabalho do intérprete no âmbito da atitude corporal, cénica e teatral em palco e para ajudar a uma procura de gestos que sejam adequados às características e à forma que referida personagem tinha para solucionar os seus problemas. Esta consciência aporta credibilidade às cenas e possibilita manter uma coerência de movimentos ao longo da interpretação e adequá-los consoante os diferentes estados de espíritos específicos da personagem.

Posteriormente, no mesmo capítulo, foi também realizado um enquadramento com uma explicação da partitura e efetuada uma análise específica das transformações da fórmula. Esta análise foi realizada de forma conjunta e paralela, tanto da linha do clarinete, como das indicações cénicas associadas a cada célula e, também, tendo em conta a linha rítmica dos pés, prendendo-se com esta decisão o facto deste estudo defender a já referida interpretação indissociável das mesmas. O objetivo de criar um resultado final equilibrado entre as três Artes permitiu observar que as referidas transformações da fórmula estão associadas a gestos, movimentos ou cenas específicas, que aportam à mesma mais contorno, intenção e expressão. No seu conjunto são igualmente tradutoras de um melhor

entendimento da evolução e modificação da personagem ao longo da obra. Deste modo através do discurso musical, que é aliado às indicações, também, pensadas pelo compositor para a cena é possível estabelecer ligações, entre o carácter de ambos e distribuir os diferentes estados de espírito da personagem pelos andamentos e situações cénicas existentes. Por exemplo, a cena de construção da espiral inicial aliada ao som do trilo em piano são fatores que, possibilitam criar uma atmosfera íntima e onírica essencial para o entendimento do carácter enfeitado da personagem. Da mesma forma, as transformações ocorrentes nas células da fórmula vão coincidir com indicações a realizar com o corpo ou com o clarinete e têm influência direta na transmissão da personalidade da personagem dando origem a um entendimento de se Arlequim está enfeitado, introvertido, vivo, enérgico, brincalhão, cómico, pensativo, calmo, introspetivo, eufórico, confiante, extrovertido, em êxtase, frustrado, malicioso, ágil, astuto, feliz, radiante, ativo, apaixonado, relaxado, saudoso ou expectante. Todas as atitudes acabadas de enunciar aparecem, sucessiva e respetivamente, durante toda a obra e tal e qual como a personagem da tradição da *Commedia dell'Arte* ou alternam-se de forma súbita ou transformam-se, através das situações a que a personagem se submete. A ligação entre as três escritas é desta forma essencial para a compreensão global da partitura tornando-se, assim, um dos pontos de pertinência fundamental para este estudo.

Depois de ter em conta o conjunto das componentes acabadas de referir e esta importante associação que interliga ambas foi realizada, no segundo capítulo, uma tradução para português e uma organização por cenas das indicações constantes na partitura. No estudo de HARLEKIN a compreensão precisa das didascálias e a rápida associação, que um intérprete desenvolve entre o texto musical e o escrito, tornam pertinente esta tradução. O próprio Stockhausen deixou na partitura referidas indicações em alemão, inglês e francês e, com este estudo os intérpretes de língua portuguesa, podem, assim, relacionar direta e facilmente, todas as indicações à partitura musical, facto que se constata indispensável para o estudo desta partitura. Todavia, o ponto principal deste capítulo foi a realização de um levantamento das interpretações disponíveis em vídeo, através da Internet e junto da *Stockhausen Foundation for Music*. O objetivo desta pesquisa prende-se com o facto de se poder posicionar este estudo em relação a outras opções interpretativas. Observou-se, durante esta análise que, de uma maneira geral, os intérpretes realizam as indicações deixadas pelo compositor, mas que variadas vezes a composição e a visão das interpretações

próprias originam que estas não sejam realizadas, exatamente, no ponto específico assinalado na partitura. Esta questão pode prender-se com condicionantes físicas do intérprete no sentido de que a velocidade rítmica da partitura musical pode não possibilitar o encaixe físico de determinados movimentos propostos, dando origem a uma temporalidade cénica, que permite que o intérprete molde a estrutura da partitura às suas capacidades. Todavia e, acima de tudo, a visualização das interpretações permitiu observar que o facto acima referido se prende, na maioria dos casos, com as opções e visões interpretativas próprias de cada intérprete e que estão relacionadas com as indicações do compositor que possam ter um conteúdo menos especificado ou objetivo. Indicações de carácter da personagem são, por muitos dos intérpretes, realizadas de forma súbita, existindo, no entanto, também, algumas interpretações que optam por uma transformação dos gestos e do carácter da melodia ao longo dos andamentos. Realça-se, por sua vez, que a inexistência de didascálias em andamentos que o compositor optou por deixar, apenas, indicações sobre o estado de espírito da personagem, deram espaço para que, em algumas das interpretações, fossem tomadas opções criativas que, por não estarem especificadas na partitura, permitem que exista espaço para o intérprete construir, a nível cénico, a sua visão para o determinado estado de espírito. Desta forma e, apesar de HARLEKIN ser uma partitura acabada, ou seja, cheia de indicações cénicas que correspondem especificamente, a partes do discurso musical, existe a possibilidade de o intérprete criar gestos próprios que lhe sejam, fisicamente, confortáveis e, através deles construir, os diferentes estados de espírito de Arlequim, ganhando, assim, a interpretação, intensidade, entendimento e coerência cénica. Os gestos e as cenas, em conjunto com os sons específicos do clarinete, permitem a visualização e a transmissão das atitudes e estados de espírito de Arlequim, sendo possível entender através da expressão facial/corporal/musical a transformação que a personagem faz ao longo da obra. O resultado desta interpretação conjunta proporciona, deste modo, uma proximidade ao público que pode, facilmente, entender, sentir e conhecer a personalidade da personagem. Esta pesquisa e observação de diferentes opções interpretativas permitiu reforçar a conclusão do capítulo anterior, onde se defende a ligação intrínseca e indissociável das três componentes de HARLEKIN. O resultado expressivo e o entendimento da parte emocional desta partitura, que pode ser transmitido através da constante transformação do carácter da personagem é mais significativo se os gestos e a dramatização da personagem, estiverem associados às constantes transformações da fórmula.

A temática do Teatro Musical foi também abordada através de HARLEKIN, todavia, o ponto fundamental da parte seguinte desta pesquisa centra-se no intérprete, na necessária modificação da sua visão e metodologia de estudo e na aquisição de novas competências, que lhe possibilitam a interpretação interligada e equilibrada de todas as vertentes de referida partitura. Devido a estas transformações e de forma a ser entendida a possibilidade de convergência e aprendizagem das diversas competências extramusicais necessárias foi realizado um enquadramento de uma linha de transformação do Teatro e da Dança. Esta reflexão prende-se com a introdução de novas temáticas como forma de contestação, que apareceram em oposição ao a ilusório e fantasioso e com o conseqüente assumir da individualidade, quer do intérprete, quer do coreógrafo/encenador que foram, ao longo do século XX, indicadores da verificável e acentuada modificação da postura corporal em palco, assim como da visão e conceito de espetáculo. Progressivamente estes fatores foram assim tradutores de uma rejeição da técnica do Balé clássico relacionada com uma postura corporal mais rígida, que foi transformada numa utilização livre, orgânica e flexível do corpo. Desta forma, pode ser possível, que um músico sem formação na área da dança e, sem experiência no âmbito da postura corporal móvel, possa desenvolver esta competência e ir mais longe aliando este facto ao tocar um instrumento. Assim, foram propostos exercícios e metodologias de trabalho de um ator e de um bailarino, com o objetivo de demonstrar a necessidade de o intérprete ganhar uma postura corporal adequada à interpretação da personagem Arlequim ou de possibilitar uma dança mais orgânica e menos mecanizada. Os exercícios apresentados ao longo deste estudo foram pensados a partir das necessidades sentidas na construção da personagem em causa nesta partitura. A seleção destes exercícios veio do trabalho com atores/coreógrafos/encenadores e da observação da preparação dos mesmos para a interpretação da referida personagem e acentuou a importância do conhecimento da forma de se movimentar em palco, da pantomima e de como enfatizar e tornar todos os gestos a realizar pertinentes e com leitura de público, afastando, deste ponto, a mecanização, velocidade ou incoerência dos mesmos. A linha rítmica deixada por Stockhausen remete para a dança, mas existem, também, na partitura outros pontos que se adequam a um trabalho de bailarino. Todos os saltos, construção de espirais, rotação sobre si mesmo, impulsos ou posição dos pés podem necessitar de um trabalho específico, de forma a que se ganhem detalhes nos movimentos e se controle a respiração e as tonturas. Visto ser, também uma partitura que necessita de uma constante movimentação em palco e da dramatização de uma personagem para além da já referida importância da consciência

corporal e facial em palco é, também relevante, que todos os movimentos realizados ganhem leitura do ponto de vista do público, que se faça um trabalho de posicionamento na luz, de pés, assim como, o necessário para realizar todos os movimentos especificados na partitura em simultâneo a se tocar o clarinete. A opção de realizar este tipo de trabalho faz com que a interpretação ganhe coerência e elegância nos movimentos, pois estes ficam mais relaxados e orgânicos através de uma menor rigidez corporal, o que vai permitir uma fluidez da passagem de um estado de espírito para outro e uma melhor resolução e definição do conteúdo das cenas puramente teatrais. O comportamento e transformação dramática da personagem, que é um dos pontos relevantes desta pesquisa, é, claramente, mais enfatizado e realçado, se a postura corporal/facial for adequada e se transformar consoante cada um deles. O espanto, a frustração ou a felicidade são exemplos de sentimentos da personagem que necessitam de uma postura corporal específica e afirmada. Caso contrário, não será entendida a realização dos pequenos gestos que constituem uma cena. Por exemplo, o gesto de bater na cabeça duas vezes, porque Arlequim se enganou no desenho da melodia, não atinge o seu completo entendimento se não for acompanhado de uma expressão corporal e facial que demonstre a surpresa de ter errado e a frustração de não estar a conseguir voltar a acertar o gesto com a melodia. A importância deste fator prende-se com o facto de ser relevante a dramatização, juntamente, com postura corporal e facial adequada à sensação ou emoção que se quer transmitir, pois um gesto sozinho, sem ser munido de intenção ou de conteúdo emocional, pode tornar-se descontextualizado e não transmitir o real motivo da cena. A aprendizagem dos principais elementos de trabalho de personagem, de aquisição de gestos característicos e sua visibilidade, assim como a realização de uma espiral ou os impulsos necessários para a realização de um ritmo com os pés são um desafio na construção de HARLEKIN. O músico, habituado a expressar-se através do seu instrumento e da via sonora vê-se, com esta partitura, confrontado a realizar um trabalho inicial de se expressar sem som, utilizando, apenas, o movimento do seu corpo e da sua cara. Todavia, esta descoberta de novos campos e a aprendizagem de novas competências podem introduzir detalhes cénicos, que ajudam a conseguir uma interpretação mais credível da partitura em questão.

A transversalidade artística que é alvo de reflexão nesta pesquisa prende-se indissociavelmente ao facto da escrita de Stockhausen ser, em HARLEKIN, composta por três componentes que funcionam de forma paralela e complementar. Esta forma indissociada

de se interpretar uma partitura, que interliga competências de Música com Teatro e Dança, apresenta consequências na produção sonora do instrumento. São evidenciados assim, exemplos específicos da partitura onde pode ser audível uma transformação do som, devido ao facto, de uma nota ou conjunto de notas, estarem aliados a um determinado gesto ou movimento - do corpo ou do instrumento, que provocam, desta maneira, reações acústicas diferentes nas frequências sonoras, sobretudo, se comparados com a postura tradicional de se tocar o clarinete. Verifica-se, também, que o resultado sonoro desta partitura é amplificado no sentido de que às três componentes da escrita de Stockhausen vão ser adicionadas, de forma inerente, outros sons, que são provenientes, por exemplo, da respiração ofegante ou dos passos que intensificam a sonoridade global da interpretação, tendo, por sua vez, consequências dramaturgicas nas sensações que passam para o público. A conclusão que se pode tirar deste ponto realça que a junção de movimentos a sons específicos do clarinete e toda a camada de sons inerentes a estes gestos possibilitam uma transformação do som e essa mesma transformação torna-se mais um dos fatores de construção e identificação dos estados de espírito de Arlequim. A espacialização sonora foi, também, um ponto realçado neste estudo, sendo relevante a forma como o compositor incita a esse tratamento do som. HARLEKIN é uma obra realizada por um único intérprete, que se movimenta, segundo as indicações cénicas ou através dos ritmos de sapateado e, com isto, o resultado final da interpretação é enriquecido. Ao mover-se, por exemplo, de forma lenta, parando ou em rotação, no fundo do palco são criados momentos sonoros distintos, onde o público, pode receber diferentes sonoridades da obra. Ganham-se, assim, momentos de proximidade ou afastamento sonoro, que mexem com a intenção das dinâmicas ou com as frequências do som, incentivando, também, a transmissão do carácter. Da mesma forma, os gestos exuberantes e rápidos do clarinete à boca de cena proporcionam proximidade, som, intensidade e podem criar, desta maneira, uma sensação do estado de espírito vivo ou eufórico de Arlequim. A possibilidade deixada em aberto por Stockhausen de se poder escolher, na maior parte das vezes, o ponto do palco onde se interpreta determinado fragmento ajuda, também, a propiciar uma difusão sonora de acordo com a visão expressiva que o intérprete tem para cada cena. A proposta individual deixada no final deste estudo resume a possibilidade de um caminho interpretativo, tendo em conta o objetivo principal deste estudo, que é baseado numa proposta final onde se denote uma relação equilibrada, coerente e indissociável entre todas as Artes de palco, presentes em HARLEKIN, com vista a se conseguir alcançar a transmissão dos estados de espírito da personagem.

O enquadramento histórico realizado, tanto do âmbito teatral, como da transformação das Artes, a análise conjunta das três partes da partitura, o posicionamento em relação a outras interpretações, assim como, a proposta de exercícios para uma nova abordagem do trabalho interpretativo do intérprete, justificam-se de forma a existir uma consciência que una todas as componentes da partitura. O objetivo trata de se conseguir uma mistura nos papéis do intérprete até ao ponto onde pode não ser identificável a sua génese de formação principal. A proposta deste estudo não se baseia no facto de ser um clarinetista que dança e representa cenas teatrais mas, sim, a de um intérprete que assume as características e os estados de espírito da personagem como seus e os desenvolve ao longo de uma trama que, apesar de não ter uma narrativa lógica ou uma coerência sequencial, consegue demonstrá-las e torná-las credíveis para quem as vê.

Em suma, a inclusão da Dança e do Teatro assumem uma importante dimensão na construção da interpretação de HARLEKIN pois, ao serem aliadas à linha melódica do clarinete, permitem que o intérprete desenvolva competências, sobretudo ao nível da expressão corporal, facial - através da pantomima, da movimentação orgânica em palco e da junção de ambas as competências, de forma a que consiga dramatizar uma cena ou um gesto, tornando-o claro e visível para o público. O resultado deste trabalho e a ligação entre as componentes da partitura podem trazer e acrescentar à interpretação uma proximidade artística ao público, implicando uma mistura dos campos sensoriais visual e auditivo, assim como detalhes com significado visual, estrutural, mas, também, sonoro, que diferenciam este tipo de partituras das que não são construídas através de um pensamento que se baseia na transversalidade artística. As consequências diretas desta convergência artística prendem-se com a possibilidade de construção de uma interpretação que ganha ao nível visual, mas que, acima de tudo, permite, através da escrita de Stockhausen e, apesar desta partitura não ser construída com base numa narrativa sequencial e lógica, o entendimento das emoções e dos estados de espírito da personagem Arlequim. Esta transmissão é resultado da aliança da música ao movimento do corpo e do instrumento que, funcionando de forma equilibrada permitem a transformação do som, do discurso musical e do corpo, assim como uma construção de referidas sensações.

## Bibliografia

Abad, S. M. (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* (Tese de Doutoramento). Universidad de Málaga, Málaga.

Albèra, P. (1988). *Karlheinz Stockhausen*. Paris: L'Age d'Homme.

Albèra, P. (1997). Entretien avec Georges Aperghis. Em Albèra, P. *Musique en Création: Textes et entretiens* (pp. 17-24). Genebra: Contrechamps.

Auretta, C. (Entrevistador) & Stockhausen, K. (Entrevistado). (1990). *Breaking through the routine of time*. [Documento Pdf].

Bakhtin, B. (1984). *Rabelais and his World*. (H. Iswolsky, Trad.). Bloomington: Indiana University Press.

Barbier, C. (2004). *Analyse du mouvement: Atelier Passeurs d'eau*. [Guião da residência artística dos ensembles Mora Vocis, Yaki Kandru e Zellig]. Fontevraud.

Barbosa, V. (2009). A dança no século XX. Retirado de [www.webartigos.com](http://www.webartigos.com)

Bates, E. (2009). *The Composition and Performance of Spatial Music* (Tese de Doutoramento). Trinity College, Dublin.

Bayer, F. (1987). *De Schönberg à Cage: Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck.

Beauchamp, J.W. (2007). *Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds: The Sound of Music*. Urbana: Springer.

Belo, S. (2011). A voz na criação cénica - Reflexões sobre a vocalidade do actor. Em *European Review of Artistic Studies*, Vol. 2, nº 1, (pp. 17-44). ISSN 1647-3558. Retirado de <http://www.eras.utad.pt>



Bergonci, L. (2003). *A Commedia dell'Arte Revisitada: A construção da personagem a partir da investigação dos princípios da Commedia (Relatório de Bacharelato)*. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS.

Bonfido, M. (2011). *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva.

Bornoff, J. (1968). *Music Theatre in a Changing Society*. Paris: Unesco.

Bosseur, J.Y & Bosseur, D. (1999). *Révolutions musicales - La Musique contemporaine depuis 1945*. Paris: Minerve.

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

Boulez, P. (1971). *Boulez on Music Today*. (S. Bradshaw & R. Bennett, Trad.). Cambridge: Harvard University Press.

Breault, M. H. (2013). *Du rôle de l'interprète-chercheur en création et re-création musicale: théories, modèles et réalisations d'après les cas de Kathinka Gesang (1983-1984) de Karlheinz Stockhausen et de La Machi (2007-2011) d'Analia Llugdar* (Tese de Doutoramento). Université de Montréal, Montréal.

Brech, M. & Paland, R. (2015). *Compositions for audible space: The early electroacoustic music and its contexts*. Berlim: Transcript.

Brown, E. (1986). The Notation and Performance of New Music Source. Em *The Musical Quarterly*, Vol. 72, nº 2. Reino Unido: Oxford University Press.

Cabral, J. (2011). *O Teatro da crueldade de Antonin Artaud: A dimensão política na vida*. [Documento Pdf]. Retirado de XXVII Simpósio Nacional de História, Natal, RN.

Cage, J. (2011). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press. ISBN for the 50<sup>th</sup> Anniversary Edition: 978-0-8195-7176-2.

- Ceuster, D. (2016). *The Phenomenological Space of Timbre* (Tese de Mestrado). Utrecht University, Utrecht.
- Chaib, F. (2012). *O gesto na performance em percussão: uma abordagem sensorial e performativa* (Tese de Doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Chang, E. (2014). Stockhausen sounds in space: Analysis, explanation and personal impressions of the works of the avant-garde composer Karlheinz Stockhausen [Blog]. Retirado de <http://stockhausenspace.blogspot.com>
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel.
- Coleman, A. (Entrevistador) & Kagel, M. (Entrevistado). (2003). *Mauricio Kagel by Anthony Coleman*. Retirado de <http://bombmagazine.org/article/2667/mauricio-kagel>
- Conen, H. (1991). *Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausen Musik der siebziger Jahre*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Coupric, P. (2001). *Le vocabulaire de l'objet sonore. Du sonore au musical*. Paris: L'Harmattan. Retirado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00807080>
- Deliege, I. & Sloboda, J. A. (1997). *Perception and cognition of Music*. East Sussex: Psychology Press, Ltd.
- Draus, A. (2008). *The Cycle 'Licht' of Karlheinz Stockhausen: Musical Theatre of the World* (Tese de Doutorado). Akademia Muzyczna, Cracóvia.
- Droste, G. (2005). Theatre Pedagogy as Theatre Arts – Theatre Arts as Theatre Pedagogy. [Documento Pdf]. Em *IXYPSILONZETT Magazine for Children's and Young People's Theatre*, nº 2. Retirado de <https://www.jugendtheater.net>
- Durney, D. (1987). Théâtre et musique: France - années 80. Em *Musique et théâtre, n° 4-5 des cahiers du CREM*. Mont Saint-Aignan : Cahiers du CIREM.

Durney D. (1996). *Les compositions scénique de Georges Aperghis : une écriture dramatique de la musique* (Tese de Doutoramento). Ecole des Hautes Etudes de Science Sociale, Paris.

Elias, F. (2014). *A Mímica do Rosto na Arte: A sua importância na representação e interpretação artística* (Tese de Mestrado). Universidade de Belas Artes, Lisboa.

Encyclopaedia Britannica. Retirado de <https://www.britannica.com>

François, J. (2009). *Mauricio Kagel and the instrumental theatre*. Retirado de <http://www.cdmc.asso.fr/en/actualites/saison-cdmc/mauricio-kagel-and-instrumental-theatre>

Freitas, N. (2008). A Commedia dell'Arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico de Arlequim. Em *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, vol. 5, nº 1 (pp. 65-74), Rio de Janeiro.

Galland, J.V. (2010). *Le Théâtre Musical à travers "Atem für einen Bläser" de Mauricio Kagel* (Relatório de Bacharelato). Conservatoire de Lausanne - Haute Ecole de Musique, Lausanne.

Galenson, W. (2009). *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. Chicago: Cambridge University Press.

Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água.

Gindt, A. (1992). Sur les chemins d'Aperghis et Kagel : introduction à l'analyse du théâtre musical. Em *L'analyse musicale* nº 27, Paris.

Gindt, A. (1992). *Georges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud.

González, M. (2010). HARLEKIN, una nueva noción de intérprete musical. Em *Sul Ponticello*, II época, nº 8, Madrid. Retirado de <http://www.sulponticello.com>

Griffiths, P. (2011). *Modern Music and after*. Oxford: Oxford University Press.

- Harley, M. A. (1994). *Space and spatialization in Contemporary Music: History and analysis, ideas and implementations* (Tese de Doutorado). McGill University, Montreal.
- Heath, K. (2005). *The Synthesis of Music and Dance: Performance Strategies for Selected Choreographic Music Works by Karlheinz Stockhausen* (Tese de Mestrado). Monash University, Victoria.
- Heile, B. (2013). Toward a Theory of Experimental Music Theater: “Showing- Doing,” “Non-Matrixed Performance,” and “Metaxis”. Em Y. Kaduri, *The Oxford handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Henke, R. (2002). *Performance and Literature in the Commedia dell’Arte*. Cambridge: University Press.
- Henrique, L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hersey, G. (2001). *Architecture and Geometry in the Age of the Baroque*. Chicago: University of Chicago Press.
- Janson, H. W. (1998). *História da Arte*. (J. A. Almeida & M. R. Santos, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jenselius, A. R., & Wanderley, M. (2009). Musical gestures: Concepts and methods in research. Em R. I. Godoy & M. Leman, *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (Part I: 2). Nova Iorque: Routledge.
- Krumhansi, C. (1989). Why is musical timbre so hard to understand? Em O. S. Nielzen, *Structure and perception of electroacoustic sound and music*. Amesterdão: Elsevier.
- Lamaison, E. (2013). *L'interprétation des partitions graphiques non-procédurales* (Tese de Doutorado). Universidade de Évora, Évora.
- Lenz, J. & Goethe, J. W. (2006). *Notas sobre o teatro. Regras para actores*. (F. Saadi, Trad.). Rio de Janeiro: 7 Letras.

López, C. (2009). *El canto en el Teatro Musical*. (Tese de Bacharelato). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Maconie, R. (1997). *The Concept of Music*. Oxford: Clarendon Press.

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

Madeira, M. & Rizzolo, R. (2012). Expressões Faciais. Em *Anatomia da Face*. São Paulo: Sarvier.

Marczak, K. (2009). *Theatrical Elements and their Relationship with Music in Karlheinz Stockhausen's HARLEKIN for clarinet* (Tese de Doutorado). The University of British Columbia, Vancouver.

Marinkovic, S. (2011). Cochlea and other spiral forms in nature and art. Em *American journal of otolaryngology*. Belgrado: Elsevier.

Miller, P. (2009). *Stockhausen and the Serial Shaping of Space* (Tese de Doutorado). University of Rochester, Rochester, NY.

Montpoël-Delcambre, M. (1985). *Le théâtre musical contemporain: domaine européen. - problématiques et tendances*. Université de Paris IV, Paris.

Moraes, R. (2014). *Práticas de ensino de Teatro para atores e para não-atores: Estudo do caso João Mota e as oficinas de Teatro*. (Relatório de estágio de Mestrado). Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa.

Naranjo, M. (2010). Contemporary-Dance [Blog]. Retirado de <https://www.contemporary-dance.org>

Navarro, J. (2016). Programa do curso de Sapateado [Documento Pdf]. Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa, Lisboa.

Neto, J. (2008). *Espirais* (Tese de Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Pasveer, K. & Stephens, S. (2013). Karlheinz Stockhausen. [Site oficial]. Retirado de <http://www.karlheinzstockhausen.org>

Renard, C. (1982). *Le geste musical*. Paris: Van de Velde.

Reibel, G. (2000). *L'homme musicien: Musique fondamentale et création musicale*. Aix-en-Provence: Édisud.

Richards, K. & Richards, L. (1990). *The commedia dell'arte*. Oxford: Shakespeare Head Press.

Rothstein, E. (2003). Le théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire. Em *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*. Paris: Publications de la Sorbone.

Rudlin, J. (1994). *Comedia dell'arte: An actor's handbook*. Londres: Taylor and Francis, Ltd.

Rudlin, J. & Olly, C. (2001). *Commedia dell'arte a handbook for troupes*. Londres: Routledge.

Salzman, E. & Desi, T. (2008). *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Schaathun, A. (1983-84). *Formula-composition modernism in music made audible*. [DocumentoPdf].

Retirado de <http://www.musica.ufmg.br/gilberto/stock/formulacomposition>

Schroeder, F. (2013). The Musical Body: Devising a choreo-musical interpretation for the work Tierkreis (1974-75) by Karlheinz Stockhausen. Em Reeve, S., *Nine Ways of seeing a body* (pp. 99). Belfast: Triarchy Press.

Schwartz, E. & Childs, B. (1998). *Five revolutions since 1950. Contemporary composers on contemporary music*. Boston: Da Capo Press.

Serrão, M. J. (1997). *Constança Capdeville, entre o teatro e a música*. (Tese de Doutoramento). Université de Paris VIII, Paris.

Serrão, M. J. (2007). *Metodologia de Análise de Obras de Teatro Musical*. Biblioteca da Escola Superior de Teatro, Amadora.

Service, T. (Entrevistador) & Stockhausen, K. (Entrevistado). (2013). *A guide to Karlheinz Stockhausen's music*. Retirado de The Guardian: International Edition.

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

Silveira, J. (2009). Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. Em *Cena em Movimento*, 1. Retirado de <http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21603>.

Slotover, R. (Produtor). (1972). *Four Criteria of Electronic Music*. [Filme]. Reino Unido: Allied Artists.

Slotover, R. (Produtor). (1972). *Intuitive Music*. [Filme]. Reino Unido: Allied Artists.

Slotover, R. (Produtor). (1972). *Musical Forming*. [Filme]. Reino Unido: Allied Artists.

Solomon, J. W. (2007). *Spacialization in Music: The analysis and interpretation of spacial gestures* (Tese de Doutoramento). University of Georgia, Athens.

Spolin V. (2006). *Improvisations for the theatre*. (E. Almeida Trad.). Northwestern University Press, Illinois.

Stockhausen, K. (1959). Musik im Raum. Em *Die Reihe 5*. (R. Koenig Trad.). Disponível em Stockhausen's Text CD-7, Music im Raum/Music in Space (1958).

Stockhausen, K. (1974). *Musique universelle*. Em *Musique en jeu*. Paris: Forum de musique contemporaine.

Stockhausen, K. (1978). *HARLEKIN für Klarinette*. Kürten: Stockhausen-Verlag.

Stockhausen, K. (1980). *The Art, to Listen - A Musical Analysis of the composition In Friendship*. Kürten: Stockhausen Verlag.

Stockhausen, K. & Maconie, R. (1989). *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. Londres: Marion Boyars Publishers, Ltd.

Stockhausen, K. (1990). *Introduction by the composer and performance*. [DVD nº 3/1]. Kürten: Stockhausen Verlag.

Sullivan, M. (1984). *The performance of gesture: musical gesture, then, and now* (Tese de Doutorado). University of Illinois, Urbana-Champaign.

Tannenbaum, M. (1987). *Conversations with Stockhausen*. (D. Butchart Trad.). Oxford: Edition Clarendon Press.

Torres, R. (2015). *Texto-Som (Processos Vocais, Poesia Sonora)*. Arquivo digital PO.EX. Retirado de <http://www.po-ex.net>

Vargas, V. (2015). *A voz e o corpo do ator: Uma proposta metodológica*. Em *Repertório: Teatro e Dança*, nº 25, Salvador da Baía.

Vendramini, J. E. (2001). *A Commedia dell'Arte e a sua reoperalização*. Em *Trans/Form/Ação*, vol. 24, nº 1. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Retirado de <http://www2.marilia.unesp.br/revistas>

Vickery, L. (2000). *An Analysis of Karlheinz Stockhausen's Traum-Formel* (Tese de Mestrado). University of Western Australia, Perth.

Wörner, K. H. (1973). *Stockhausen; Life and Work*. University of California Press, Berkeley.



## **Anexos**

### **Universidade de Évora**

**Ana Maria Santos**  
**8 de Julho de 2015**

#### **Programa:**

Karlheinz Stockhausen *In Freundschaft*

Mauricio Kagel *Atem*

Sylvain Kassap *Didascalies*

Jacques Rebotier *Soif d'aujourd'hui*



UNIVERSIDADE  
DE ÉVORA



UNIVERSIDADE  
DE ÉVORA

**Ana Maria Santos**

**21 de Julho de 2017**

**15h**

**Auditório do Colégio Mateus de Aranda**

## Programa

*Domaines* de Pierre Boulez (1925-2016) para clarinete solo

*Dos à dos* de Vinko Globokar (1934) versão para flauta e clarinete\*

*280 mesures pour clarinette* de Georges Aperghis (1945) para clarinete solo

*Manoa* de Thierry Pécou (1965) para flauta baixo, clarinete baixo e violoncelo\*\*

\* Participação especial de **Rui Borges Maia**

\*\* Participação especial de **Rui Borges Maia e Carlos Tony Gomes**

## Notas ao programa

*Domaines*, obra composta entre 1961 e 1968 por Pierre Boulez, original para clarinete solista e ensemble sendo que na maioria das vezes é apresentada na sua versão para clarinete solo. Constituída por seis andamentos, a que Boulez chamou de *Cahier* (cadernos), que por sua vez, de acordo com a ideologia serialista do compositor, são compostos por seis fragmentos diferentes. As indicações quer da ordem dos cadernos e seus respetivos fragmentos, assim como, as dinâmicas, efeitos ou articulações a interpretar, podem ser escolhidas pelo intérprete de uma seleção previamente deixada pelo compositor, aportando a esta obra, um conteúdo único de liberdade interpretativa.

*Dos à dos*, (1988) de Vinko Globokar, pode ser interpretada por qualquer combinação de dois instrumentos móveis e tem como objectivo a introdução de movimentos aliados à música e a sua consequente distribuição no espaço. A introdução de palavras promove da mesma forma, a necessidade do desenvolvimento de competências artísticas distintas, que um músico deve adquirir na interpretação de obras que são construídas com elementos extra-musicais.

*280 mesures pour clarinette*, (1979) foi composta por um dos grandes impulsionadores do desenvolvimento do Teatro Musical enquanto estilo e dedicada ao clarinetista Michel Portal. Consiste numa transformação constante da sonoridade do clarinete, devido ao facto de toda a obra ser construída com base na introdução de efeitos musicais ou vocais, que permitem a constante alternância entre os sons puros do instrumento e os sons complexos resultantes desta adição.

*Manoa*, (2004) nome que remete para uma povoação situada na Amazónia, sendo que a obra é construída sobre um motivo de um canto da tribo *Goahibo*. A frase musical que passa pelos três instrumentos pretende demonstrar o esplendor desta terra e do seu Rei, sendo que os movimentos indicados a serem realizados pelo clarinetista e pelo flautista são associados aos rituais tribais da cultura indígena.



**UNIVERSIDADE  
DE ÉVORA**

**HARLEKIN DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN:  
UMA PROPOSTA INOVADORA DE  
TRANSVERSALIDADE NAS ARTES**

**Ana Maria Santos**

**10 de Abril de 2019  
14h30**

**Auditório do Colégio Mateus d' Aranda**

## Programa

*Harlekin* de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) para clarinete solo.

## Notas ao programa

*“The traditional figure of HARLEQUIN is reborn in a new form: a clarinet player.”*  
(Stockhausen, 1975).

A partitura composta por Karlheinz Stockhausen, em 1975, pretende desafiar o intérprete a descobrir e aprender novas competências ao ponto de conseguir interpretar uma personagem da *Commedia dell'Arte* - Arlequim, que dança e toca clarinete.

Esta forma de compor, que agrega à partitura musical, ritmos de sapateado e didascálias permite a construção de um espetáculo completo onde um único intérprete traduz os estados de espírito da personagem através da transversalidade artística presente na composição.

No início o Arlequim é um Mensageiro dos Sonhos que aparece enfeitiçado pelo seu próprio mundo, sendo que, rapidamente, se transforma num Construtor Brincalhão que joga com as notas musicais até se transformar num Poeta Apaixonado que tenta encantar toda a gente com a sua melodia. Ao despertar-se deste sonho, torna-se num Professor Pedante, voltando a brincar com a sua melodia desenhando-a, desta vez, no espaço para que todos a possam entender. Ao tornar-se um Bobo Malandro engana-se, zanga-se, ri-se, tenta alcançar a nota mais aguda do clarinete e até ensina o pé a contar as notas da melodia. Este estado de êxtase transforma Arlequim num Dançarino Apaixonado que dança com tanto entusiasmo que se esquece, progressivamente, de tocar o seu clarinete. Para finalizar a sua história Arlequim, foge misterioso como um gato e alcança a Exaltação do Espírito do Pião rodando, interminavelmente, sobre si próprio.