

## CAPÍTULO 5. RECUPERANDO ELEMENTOS DA TEORIA COMPOSICIONAL E AVALIANDO SUA IMPORTÂNCIA PEDAGÓGICA

A questão que qualquer teoria da música precisa ser capaz de responder pode ser colocada monossilabicamente: o que queremos saber sobre música é *o que ela faz e como faz isso*. Keller (1994, p. 122).

### 5.1 Prelúdio

A lógica que sustenta este capítulo é a mesma que nos conduziu a conceber a pedagogia de Widmer como um interregno tríplice entre o domínio do discurso sobre a composição, o da interação com os alunos e o da concepção e elaboração de idéias e estruturas composicionais, e não como um conjunto de meras estratégias de ensino, algo que, diga-se de passagem, empobreceria de imediato a própria noção de ensino. Neste sentido, acreditamos que as próprias soluções composicionais imaginadas por Widmer sejam poderosas estratégias de ensino, e que seus alunos estiveram bastante sensíveis a elas.

Não há, portanto, como alimentar essa concepção abrangente de pedagogia sem realizar uma inspeção cuidadosa da escrita musical widmeriana — ‘escrita’, neste caso, nada tendo a ver com grafia, e sim com a representação de idéias musicais, algo que a expressão ‘discurso musical’ em geral distorce (Cf. 2.1) — construindo dessa maneira uma via de acesso à capacidade de experimentação e de aprendizagem do próprio Widmer, sabendo que esses são fatores essenciais para um entendimento de sua atuação docente.

Para pisar com alguma segurança no terreno da recuperação de uma teoria composicional elaborada por Widmer é preciso antes de mais nada, dizer com um pouco mais de clareza a que pretende referir a própria expressão ‘teoria composicional’, no contexto desta investigação. Convém relembrar as referências

realizadas anteriormente (Cf. 2.2) a Ornitoparchus — apud Ferand (1949, p. 1423) —, Rousseau (1768), Schönberg (1994) e Laske (1991), para entender essa expressão como algo que aponta na direção da identificação de princípios norteadores da *praxis* composicional, objetivo que inúmeras vezes conduziu teóricos da música a modelos analíticos onde se pode encontrar uma distinção entre fenômenos diretamente acessíveis à observação e fenômenos que comportam um certo olhar decifrador, um enxergar além das aparências. Dito de outra forma, a busca de princípios norteadores conduziu à distinção entre estrutura e superfície da música.

Estamos, evidentemente, em terreno propício para uma série de questões polêmicas, uma vez que cada corrente analítica define de forma distinta aquilo que poderia ser classificado como superfície ou como estrutura, havendo, além disso, toda uma gama de questões de natureza filosófica sobre os próprios métodos analíticos. Com relação aos enfoques mais recentes, discute-se, por exemplo, a constatação da morte ou sobrevivência do estruturalismo, a validade ou não de enfoques reducionistas, e a possibilidade de uma abordagem mais direta da própria vivência musical.

Embora não seja nosso objetivo o aprofundamento dessas questões, a escolha de ferramentas conceituais tais como ‘idéia básica’ e ‘conjunto’ (Cf. 1.3) para abordar a música de Widmer, traz para nossa investigação as vantagens e desvantagens inerentes aos sistemas analíticos que representam, o tematicismo de Schönberg e Reti e a teoria pós-tonal de Forte, respectivamente.

Retornando ao caminho traçado por nossa investigação, lembramos que um dos primeiros passos foi a coleta de um número expressivo de obras de Widmer (cerca de 90), e a apreciação das mesmas em ordem cronológica. Quais as regularidades apresentadas por esse vasto universo? Como abordar a permanência e ao mesmo tempo a transformação contínua, a adaptação dessas

regularidades aos contextos específicos que geraram as composições? Que outros vetores temáticos surgem dessa inspeção?

Embora não tenhamos cultivado um interesse direto pela perspectiva histórica da produção composicional de Widmer, foi justamente através dela que conseguimos visualizar a plasmação de processos recorrentes — regularidade e diversificação aparecendo em negociação permanente a cada opus. Não custa observar, que a tendência predominante em estudos analíticos é justamente oposta, fugir da ameaça de superficialidade apresentada por um conjunto tão numeroso de obras, e investir de forma concentrada em algumas delas, preferencialmente as da fase madura do compositor.

No nosso caso, a ameaça de superficialidade foi enfrentada a partir da coerência das regularidades/diversificações identificadas, tudo isso remetendo a um universo de organização composicional que transcenderia a mera observação (ou superfície), gerando dessa forma subsídios para o enfrentamento de nossa questão central, qual seja, o papel da teoria composicional como um dos espaços de aprendizagem associados à pedagogia widmeriana.

A inspeção dessa coleção de obras reforçou a pressuposição elaborada anteriormente com relação à importância dos procedimentos composicionais derivativos em Widmer e especialmente o papel fundamental desempenhado pelas idéias temáticas, concebidas em geral como ferramentas de ignição do processo composicional.

Desenvolvemos ao longo da inspeção das composições a hipótese de que as idéias temáticas apresentavam um certo número de características comuns e recorreremos à teoria pós-tonal para evidenciar a utilização sistemática de determinados conjuntos — principalmente [014] e [025] — nessas estruturas temáticas.

Essa inspeção analítica permite até mesmo pensar nessas duas possibilidades de estruturação — [014] e [025] — como se fossem dois modos idiossincráticos desenvolvidos por Widmer, em substituição aos modos maior e menor. A comparação dos vetores intervalares dos dois conjuntos, ou seja, do leque de possibilidades intervalares exibidos por cada um, confirma a relação de complementaridade entre [014, vetor 101100] e [025, vetor 011010]. Enquanto o [014] apresenta ocorrências de segunda menor, terça menor e terça maior, o [025] apresenta ocorrências de segunda maior, terça menor e quarta. O único intervalo comum entre os dois conjuntos é a terça menor. Vale a pena observar que vários movimentos mais rápidos e eufóricos tendem a priorizar o [025]. A analogia com os modos, contudo, não pode ser superestimada, pois, em muitos casos, presenciemos estratégias de combinação das duas unidades estruturais.

Elegendo como foco de atenção a utilização sistemática desses conjuntos para a construção de estruturas temáticas e de elaborações a partir delas, estaremos permitindo a contextualização de uma série de questões levantadas nos capítulos precedentes, confrontando-as com maior especificidade. Como já dissemos, a questão, na verdade, não é simplesmente a busca de uma demonstração da preferência de Widmer com relação a esses conjuntos, embora esse feito já seja significativo para um melhor entendimento dos caminhos composicionais widmerianos.

Essa identificação permitirá uma abordagem do tratamento diferencial dado às derivações dos mesmos em cada contexto, ou seja, permitirá um *insight* sobre as construções realizadas a partir das células motivicas representativas dos conjuntos, e um acesso ao leque de possibilidades de criação musical (e pedagógica) articuladas por Widmer.

Apenas como exemplo, poderíamos mencionar a questão mais específica da interação entre os processos de sistematização musical trazidos por Widmer de sua formação europeia, e os processos de sistematização visualizados, por ele mesmo, em materiais musicais das culturas locais. Como acontece essa interação? Existe um diálogo entre as categorias dos dois conjuntos ou não?

De forma mais ampla, é necessário perguntar: o que significa 'organicidade' e 'inclusividade' em termos musicais? Para onde aponta o discurso de Widmer? Quais as categorias que ocupam o cenário da composição musical widmeriana?

Todas essas questões, e algumas outras, acompanharão o percurso analítico que ora iniciamos. Começaremos pela busca de uma visão global do trabalho analítico realizado, apresentando uma série de esboços que procuram marcar em cada peça o ponto de contato com a nossa investigação, coincidindo em geral com um aspecto da idéia básica utilizada.

#### Ex.1 (Quadro sinóptico de análises)

Antes mesmo de apresentarmos as análises, parece-nos oportuno descrever de forma sucinta as idéias norteadoras da teoria pós-tonal, visando o entendimento dos resultados produzidos por nossa inspeção do universo composicional de Widmer.

## 5.2 Teoria Pós-Tonal

Teoria pós-tonal é a denominação genérica de um conjunto de procedimentos analíticos desenvolvidos na segunda metade do século XX a partir do trabalho pioneiro de Milton Babbitt e de Allen Forte. Com a proliferação de obras desviantes ou explicitamente avessas aos mecanismos da tonalidade foi necessário desenvolver outras formas de acompanhamento da coerência produzida com relação à organização do domínio das alturas.

Sendo assim, a unidade mínima de significação deixa de ser a tríade maior ou menor; qualquer formação de alturas é legítima o suficiente para ser engajada nesses procedimentos analíticos. Enquanto que a teoria tonal buscava identificar as tríades maiores e menores subjacentes à superfície da música, procurando conectá-las em progressões e cadências, a teoria pós-tonal busca identificar os conjuntos utilizados e desenvolver mecanismos de estabelecer relações entre eles.

Ora, o universo de conjuntos possíveis é vastíssimo; os procedimentos pós-tonais apresentam maneiras de relacionar essa variedade incrível de possibilidades a um número bem menor de formatos primários — denominados de *prime forms* — utilizando duas operações básicas: a transposição e a inversão. Dito de outra forma, a teoria pós-tonal baseia-se na identificação dos formatos primários que através de transposição ou inversão dão origem a todos os conjuntos possíveis. Uma outra frente de trabalho encarregou-se de estudar as relações possíveis entre esses formatos primários.

Certos pressupostos e convenções são essenciais para a teoria pós-tonal:

1. A equivalência de oitavas e o conceito de classe de notas – a teoria se interessa prioritariamente por classes de alturas e não por alturas específicas. Uma *prime form* de três elementos (tricorde), [014] por exemplo, registra uma

relação entre três classes de notas e não apenas entre três alturas determinadas.

2. Notação realizada através de números inteiros – as alturas são substituídas por números de 0 a 11. A atribuição de sustenidos, bemóis, bequadros etc. deixa de fazer sentido com relação a uma estrutura tonal abrangente; favorece-se, portanto, a equivalência enarmônica. Dessa forma, o número inteiro 0 pode referir-se a dó, si sustenido, ré duplo bemol etc.
3. Organização modular das alturas [módulo 12] – no mundo da teoria pós-tonal  $3 + 12 = 15 = 3$ , ou seja, todas as distâncias são entendidas em função do módulo de 12.
4. Equivalência entre intervalos e números inteiros: uníssono 0, segunda menor 1, segunda maior 2, terça menor 3, etc.
5. Classe intervalar – o intervalo de segunda menor 1, é equivalente aos intervalos 11 (por inversão), 13 (por transposição), 23, 25 etc. Da mesma forma, o intervalo de segunda maior é equivalente aos intervalos 2, 10, 14 etc. Há, portanto, seis classes intervalares, que por inversão e transposição dão conta de todos os intervalos possíveis no espaço temperado das alturas.
6. Conteúdo intervalar – a sonoridade de um conjunto específico é avaliada em termos das classes de intervalo que contém; o conjunto [014] apresenta o seguinte vetor intervalar [101100], ou seja, possui um intervalo da classe 1 (segunda menor/sétima maior etc.), nenhum intervalo da classe 2 (segunda maior/sétima menor etc.), um intervalo da classe 3, um intervalo da classe 4, nenhum intervalo da classe 5 e nenhum intervalo da classe 6.

A tabela seguinte apresenta as doze *prime forms* capazes de reproduzir todos os conjuntos de três classes de notas, ou tricordes; as três primeiras colunas apresentam a composição do conjunto, o nome do conjunto e o seu vetor intervalar; as três últimas colunas apresentam essas mesmas informações só que em ordem inversa (vetor, nome e composição), relativas aos conjuntos complementares de nove elementos (nonacordes):

[012]	3-1	210000	876663	9-1	[012345678]
[013]	3-2	111000	777663	9-2	[012345679]
[014]	3-3	101100	767763	9-3	[012345689]
[015]	3-4	100110	766773	9-4	[012345789]
[016]	3-5	100011	766674	9-5	[012346789]
[024]	3-6	020100	686763	9-6	[01234568T]
[025]	3-7	011010	677673	9-7	[01234578T]
[026]	3-8	010101	676764	9-8	[01234678T]
[027]	3-9	010020	676683	9-9	[01235678T]
[036]	3-10	002001	668664	9-10	[01234679T]
[037]	3-11	001110	667773	9-11	[01235679T]
[048]	3-12	000300	666963	9-12	[01245689T]

### 5.3 *Suíte para piano op. 6* [1952]

Síntese:

1. Idéia básica e trabalho motivico como fonte de energia composicional.
2. Expansão do motivo inicial (ampliação e adensamento do conjunto base).
3. Jogo de preenchimento do espaço melódico; motivo derivado de 5-1.
4. Intensificação (quase ostinato) e clímax entre seção inicial e seção central.
5. Relações subjacentes entre seção central e inicial; sutileza, inclusividade.
6. Possibilidade de leitura retroativa tonal do plano geral do movimento (láb-mib-láb).

Temos nesta Suíte em cinco movimentos o início da série de peças para piano (tomando a lista de obras organizada pelo próprio Widmer como referência), que se estende até o *Neuesklavierheft* de 1989, e uma demonstração de maturidade técnica na escrita para teclado já nesta fase inicial. Foi estreada em 1953 em Zurique por Theo Lerch.

O primeiro movimento é claramente construído em torno da utilização de um motivo como elemento unificador, e da construção de processos composicionais a partir da montagem de uma seqüência de pequenas transformações do motivo, a atenção sendo deslocada para os detalhes, que vão mudando continuamente, e para nuances da interação com o acompanhamento. Em princípio, o motivo apresentado no c. 1 é composto de um ornamento-prefixo, uma duração longa, e uma resolução-sufixo com duração de uma colcheia. O núcleo do motivo seria portanto o semitom láb-sol [ou a bordadura láb-sol-láb, caso se queira estendê-lo até o c. 2] e seu âmbito (dentro de uma oitava) o de uma terça maior (4) [si-láb-sol, 014].

O acompanhamento de algumas das alterações motivicas nos mostra o seguinte: 1. t1 (transformação-1) do prefixo (c. 2); 2. eliminação do prefixo (c. 4) ; 3. t2 do prefixo (c. 5); 4. t3 do prefixo (c. 6) e da nota longa; 5. preenchimento do espaço cromático; o ornamento agora na segunda nota (c. 7); 6. inversão da direção; nota longa aparece em seguida (c. 9).

Basta esse inventário sucinto (sem levar em conta ligaduras, acentos, staccatos, posição métrica, ou transformações mais remotas) para nos dar uma idéia do processo em curso, que pela insistência na repetição se aproxima do ambiente criado por um ostinato. Remete também a uma busca na direção do desenvolvimento motivico como fonte de energia composicional, possivelmente uma direção que surge a partir da ausência de uma estrutura triádica estável de apoio, o que não quer dizer que não ocorram tríades e implicações de tríades em vários momentos da peça.

Já no segundo compasso temos uma expansão do conjunto inicial, de [014] para [0145], que pode ser descrita como uma montagem simétrica de duas células motivicas básicas: sol-láb-si / dó-si-láb [total c. 2: dó-si-láb-sol]

## Ex.2 *Apassionato*

O terceiro compasso introduz o réb (no acompanhamento, [026] - sol-dób-réb), ampliando o conjunto total mais uma vez, para [01256], e estabelecendo um âmbito de trítono que muito influencia a sonoridade desse início, que poderia ser entendido como uma duplicação da terça menor característica do [014], ou mesmo como um arranjo entre formatos de [014] e [025]. Enfocando o conjunto total das notas de cada compasso, percebemos que o problema composicional da relação entre melodia e acompanhamento é resolvido criando um contraste em termos distribuição no espaço (espaço dilatado do acompanhamento versus espaço comprimido da melodia), mas ao mesmo tempo fazendo com que ambos compartilhem o mesmo âmbito (sol-réb).

A célula motivica básica dá origem a um processo de expansão e adensamento, um jogo de preenchimento de espaços melódicos que faz reverberar principalmente as características do conjunto [014]; é o que acontece com o espaço de trítono compartilhado por melodia e acompanhamento entre

c. 1-8: si-láb-sol (c.1); dó-si-láb (c.2); dób-sib-sol (c. 6); réb-sib-lá (c. 8). O c. 9 introduz mais duas possibilidades: mi-sol-láb; ré-dób-sib. Atinge-se neste ponto, em consequência do processo de inclusão de notas ao contexto inicial, um conjunto de dez elementos:[mi-fá-sol-láb-lá-sib-si-dó-réb-ré].

Predomina uma formação motivica de cinco notas [dób-sib-láb-lá-sol] e de contorno característico [-1, -2, +1, -2], que também pode ser entendida como uma montagem a partir do conjunto [014]: dób-láb-sol; dó-sib-sol; com o 'lá' como eixo de simetria ausente. Ou ainda, de maneira mais sintética, trata-se do conjunto 5-1, [01234].

Toda a seção inicial c. 1-26 gira em torno desse mesmo processo de quase obstinado rítmico-harmônico, construindo uma intensificação que vai desembocar numa seção central c. 26-43, de gestos dramáticos, descrita por Gandelman (1997, p. 309) como

“relativamente curta e diferenciada da anterior: ausência do *ostinati*, linha melódica diatônica caracterizada por notas repetidas grupadas em tercinas e arpejos triádicos ornamentais”

Essa seção central é um desafio para as idéias que estamos defendendo. Como é possível caracterizar Widmer como um compositor interessado em “economia de meios”, em processos derivativos, se, de um ambiente com referências triádicas, apenas implícitas surge esse verdadeiro “escândalo” no c. 30, combinando as tríades de mi b menor (mão direita) e dó menor (mão esquerda)? O compositor parece estar jogando fora tudo que vinha construindo com um gesto impulsivo e pouco justificável.

Um primeiro sinal de alerta surge quando percebemos que as alturas não utilizadas na primeira seção são justamente mib e solb, notas proeminentes no c. 30. Talvez a relação entre a primeira seção e a seção central seja mais planejada

do que parece. Algo pode estar errado ao aceitarmos classificá-la simplesmente como “diferenciada”, sem investigar a possibilidade de que seja uma manifestação transformada do mesmo material.

Ex.3 *Apassionato, seção central*

Ex.4 *Gráfico - c. 30-31 como derivados de [014] e [025]*

O gráfico mostra os acordes utilizados como construções que priorizam os conjuntos [014]. Outros gestos dessa seção central confirmam a presença contínua do material da célula básica:

Ex.5 *Apassionato, c. 41-43*

Ao que tudo indica, Widmer está, já neste momento inicial, brincando de ‘inclusividade’, certamente ainda sem o amplo espectro de sutilezas que vai acumulando com a maturidade. O atonal e o tonal se entrecruzam de maneira inesperada e aparentemente incoerente. Considerando o final do movimento, claramente centrado em láb, não é difícil favorecer uma leitura retroativa do início da peça a partir dessa ênfase em láb, sendo neste caso a seção central um previsível contraste centrado em mib. De tudo isso emerge um fio de humor e de ironia que são marcas características do futuro mestre.

Há ainda duas outras estratégias relacionadas à nossa busca que merecem menção nesta peça, porque reaparecem em contextos distintos no percurso composicional de Widmer: 1. a utilização do conjunto [013] e sua expansão para [0137] — uma tríade com uma quarta nota acrescentada — como idéia inicial do II. *Presto*; e o conjunto [025] como um dos elementos organizadores do último movimento, V. *Vivace*.

Ex.6 *Presto*, segundo movimento

Ex.7 *Vivace*, último movimento

#### 5.4 *Quintett für Bläser op.12 - flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote [1954]*

Síntese:

1. Modelo de gesto inicial que se tornará freqüente, partindo da sonoridade de uma única nota para a apresentação de conjuntos complexos.
2. Relação precoce entre escala octatônica e conjuntos [014] e [025]
3. Formação escalar derivada da octatônica, enfatizando apenas [014]; consciência do processo de ênfase sobre esses conjuntos.

O trecho inicial da *Introduzione* do quinteto c. 1-7 é basicamente uma elaboração, feita por clarineta, fagote e trompa, em torno da díade [si-lá], que nos dois últimos compassos se transforma no tricorde [lá-sol#-fá, 014]. A rigor, essa díade é formada por uma bordadura do [si]; temos aí uma semente do gesto inicial que se tornará tão comum em Widmer, partindo da exploração sonora de uma única classe de nota e abrindo o leque para a diversidade de conjuntos maiores. Tomando esse primeiro segmento como referência, o conjunto inicial é a téttrade [si-lá-sol#-fá, 0236].

Os dois compassos seguintes c. 8-9 são o início de uma frase em *tutti*, que se estende até o c. 14, e que impressiona pela movimentação que apresenta, com arpejos na flauta e na clarineta. As tríades de Lá bemol maior (flauta) e Ré Maior (clarineta) aparecem justapostas, antecipando uma preferência pela distância de trítone entre centros harmônicos.

No entanto, o que merece maior atenção é que esses dois compassos veiculam um octacorde que mantém as quatro notas iniciais [si-lá-sol#-fá, 0236], acrescentando outro conjunto do mesmo tipo [dó-ré-mib-fá#, 0236], fazendo, com isso, surgir uma formação escalar octatônica: dó - ré - mib - fá - fá# - sol# - lá - si - dó [2,1,2,1,2,1,2,1].

Essa relação precoce entre escala octatônica e conjuntos do tipo [014] e [025] é algo que, a partir do final da década de 70, será o motor estrutural de

muitas peças importantes no percurso de Widmer. Na verdade, quando analisamos os subconjuntos de quatro elementos adjacentes formados pela escala octatônica, não podemos deixar de considerar a possibilidade de que o próprio manuseio da escala tenha originado a preferência por esses tipos de conjuntos. Na escala octatônica, há uma alternância regular entre tétrades que enfatizam o [014] e tétrades que enfatizam o [025]:

Subconjuntos (tétrades adjacentes) - dó-si-lá-sol#, ênfase sobre [014], si-lá-sol#-fá#, ênfase sobre [025] e assim por diante (Cf. 5.21).

Ex. 8. *Introduzione, moderato*

Ex. 9. *Elegia, mesto e calmo*

Mais adiante na peça, na *Elegia*, podemos acompanhar a montagem de uma formação escalar que prioriza o conjunto [014] como elemento estrutural, estabelecendo, dessa forma, um contraste com o que aconteceu anteriormente:

formação escalar: dó - si - lá# - sol# - sol - fá# - mi - ré# - dó# - dó

subconjuntos [tétrades] adjacentes:

dó-si-lá#-sol#, 0124	si-lá#-sol#-sol, 0134	lá#-sol#-sol-fá#, 0134
sol#-sol-fá#-mi, 0124	sol-fá#-mi-ré#, 0134	fá#-mi-ré#-dó#, 0235
mi-ré#-dó#-dó, 0134	ré#-dó#-dó-si, 0234	dó#-dó-si-lá#, 0123

Esta análise mostra como praticamente todas as tétrades são definidas por um conjunto do tipo [014], mostrando que, longe de ser mera preferência localizada, o trabalho com esses conjuntos assume feições de uma modelagem estrutural na música de Widmer, já nesta fase inicial. Se neste movimento Widmer constrói uma escala que prioriza o [014] como elemento estrutural, então é porque está consciente das implicações criadas pela escala octatônica, pela alternância entre [014] e [025], que agora pretende contrastar.

**5.5 Bahia Concerto op. 17 - para piano, 5 instrumentos de sopro e cordas (tímpano ad libitum) [1958]**, movimentos: Hymms, mínima=66 / Tanz, colcheia=288.

Dedicado ao pianista Pierre Klose.

Síntese:

1. Idéia básica como célula de um conjunto complexo com características equivalentes.
2. Estratégia de segmentação serial.
3. Contraste e diálogo entre duas direções distintas de derivação da célula básica como processo gerador de forma; relação com o ensino da forma concerto em 1987
4. Operações seriais [transposição e retrógrado]

Trata-se de uma peça deveras importante para o percurso de Widmer, não apenas pela riqueza de pensamento que oferece, mas também porque inicia a série de concertos, antecipando o que fará em obras como *Coco* [1961] e *Prismas* [1970] também para piano e conjunto ou orquestra.

O desafio analítico da peça ultrapassa os objetivos desse trabalho. Faremos, portanto, apenas uma indicação de escolhas e processos composicionais relacionados ao rastreamento da utilização dos conjuntos [014] e [025], priorizando o primeiro movimento, *Hymns*, e assinalando a rica oportunidade que a peça representa para uma investigação analítica posterior:

1. o conjunto [014] (originalmente sib-lá-fá#) é um elemento estrutural do primeiro movimento; já o segundo movimento apoia-se prioritariamente no conjunto [025]
2. há um processo de formação de conjuntos mais complexos a partir da célula básica [séries, portanto]; num primeiro momento, a inclusão da nota si ao conjunto [014] dá origem a um conjunto [0125] que pode ser entendido como uma junção dos conjuntos que ora observamos [sib-lá-fá#, 014 e si-lá-fá#, 025]. Desenvolve-se todo um tratamento cercado essa dupla possibilidade de associação ao lá [sib ou si].
3. há um diálogo construído entre solista e *tutti* a partir de um tratamento diferenciado do mesmo material básico, gerando dessa forma duas direções de derivação (que às vezes se interpenetram):

a primeira, que é mais característica das seções de tutti, aponta na direção de procedimentos seriais, onde conjuntos complexos são formados a partir da proliferação de células básicas, havendo ainda o predomínio de contraponto e diversificação de texturas;

a segunda, predominante nas seções de piano-solo, inicia (e conclui o movimento) com uma ênfase sobre centricidade (em lá) e põe em marcha um processo de desenvolvimento motivico-melódico bem mais próximo da tradição tonal.

4. a obra ilustra o princípio da inclusividade na medida em que justapõe serialismo, tematicismo e centricidade.

Ex. 10. *Bahia Concerto, trechos do Hymns*

A primeira intervenção do *tutti*, c. 1-11, se encarrega de apresentar a célula básica [sib-lá-fá#] em sonoridades longas confiadas à trompa, ao trompete e violoncelo, enfatizando a segunda menor como permanência e o fá# como uma espécie de resolução. Podemos acompanhar adiante, em diversos pontos deste primeiro movimento a presença da célula básica, já envolvida em processos de diversificação motivica. O solo de violoncelo por exemplo – c. 35-39 – ilustra o processo melódico de combinação de duas células básicas [lá-sib-fá# e sol-mi-mib].

Um resumo das notas utilizadas no trecho inicial nos mostra o seguinte (por ordem de aparecimento): sib - lá - fa# - si - ré - fá - láb - réb - sol. Trata-se do conjunto [012345689, 9-3], complementar do 3-3 ou [014], o que significa que as três notas não utilizadas [dó - mi - mib] também formam um conjunto [014]. Como sabemos, a relação de complementaridade implica em acentuada semelhança de distribuição intervalar. O conjunto poderia ser subdividido em três manifestações distintas da célula básica: [sib - lá - fá#], [fá - ré - réb], [si - láb - sol].

Esse é um esquema bastante elegante, confirma a preferência pelo conjunto [014] e aponta na direção de um plano pré-composicional utilizado por Widmer. Além dessa formação, deve-se observar que há outras possibilidades de ênfase sobre o conjunto [014], ou a variante [013], a partir das notas adjacentes no esquema, ou mesmo a partir das simultaneidades que ocorrem de fato na música: [lá - fá# - fá] [fá# - fá - ré] [réb - sib - lá] [ré - réb -si] [sib - lá - sol].

Em outras palavras, os subconjuntos do conjunto total são bastante uniformes. Embora pareça bem clara a relação do conjunto 9-3 com a célula básica 3-3, ainda assim seria possível arrumar as notas do c. 1-11 de outra forma, tomando o conjunto [sib-lá-fá#-si, 0125] como matriz: [sib - lá -fá# -si], [fá# - fá - ré - sol], [(dó) - si - láb - réb].

A maior vantagem dessa arrumação é o fato de que 'sib' e 'si' aparecem numa mesma unidade, competindo como vizinhanças de 'lá'. A importância dessa ambigüidade fica bastante clara logo na primeira manifestação do instrumento solista, c. 11-24, comparando-se a linha melódica superior com a inferior. A inclusão do 'dó' no terceiro subconjunto parece estranha até nos darmos conta de que ele surge de fato no c. 11. Outras situações da peça confirmam a inclusão dessa décima nota.

Mas a pergunta que se impõe, neste ponto, é a seguinte: há realmente a formação de conjuntos maiores estáveis, ou a lógica predominante é sempre a do motivo temático, devendo as agregações maiores ser entendidas justamente como agregações e não como entidades autônomas? Há utilização de procedimentos típicos do serialismo?

Podemos responder que há formação de conjuntos maiores relativamente estáveis, e que tais conjuntos (ou séries) dão origem a alguns procedimentos

típicos do serialismo. Poderíamos inclusive apresentar o tópico em questão com outro fraseado: a peça utiliza uma série construída a partir de subconjuntos homogêneos [014 ou 0125]. Parece-nos mais indicado, no entanto, pensar nos conjuntos mais complexos como tendo sido gerados pelas células básicas, porque a composição leva a ouvir dessa forma, e porque Widmer investe de maneira especial nessa relação entre organicismo e serialismo.

Podemos registrar a presença de formas transpostas do conjunto 9-3 (ou da forma ampliada com a inclusão de uma décima nota) nos seguintes trechos:

- c. 24-30: t9 [sol - fá# - ré# - sol# - ré - si - fá - sib - mi]
- c. 31-39: t5 [mib - ré - si - mi - sib - sol - (réb) - solb - (dó) - fá]
- c. 41-49: motivo construído a partir do retrógrado de t5 (cello e contra-baixo)

No trecho c. 68-75, encontramos uma manifestação bastante clara de t1 dominando a linha melódica principal, enquanto que t3 aparece no acompanhamento ou na linha do baixo c. 70:

- c. 68-75: t1 [si - lá# - sol - dó - fá# - ré# - (lá) - ré - sol# - do#...]
- c. 68-75: t3 [dó# - dó - lá - ré - sol# - fá - si - mi - sib ...]

Essas transposições sugerem uma lógica interna, tomando a terça menor ou maior como intervalo de conexão entre os diferentes formatos: [t0 sib - t9 sol - t5 mib - t1 si ...].

Ex. 11. *Gráficos analíticos*

Há uma passagem muito interessante no texto escrito por Heiny Schuhmacher (1987, p. 9), incluído no *Festschrift zum 60. Geburtstag von Ernst Widmer*, que talvez justifique a preferência de Widmer, nesse período, por conjuntos de 9 notas:

Não havíamos estabelecido um plano definido de ensino... Depois ele ditou pra mim uma regra simples (de seu professor Willy Burkhard) para a construção de melodias entre 7 e 9 notas. Mas essa regra tinha 9 limitações...

A primeira intervenção do piano [c. 11 - solista] mostra a célula básica tratada de forma horizontal, ganhando bordaduras inferiores e superiores, dentro de um idioma pianístico de acordes construídos com terças e décimas, o fá# da célula aparecendo depois de quatro compassos de floreio em torno do lá. Esse tratamento 'horizontal' faz surgir uma harmonização da célula básica cujo princípio organizador é o próprio conjunto [014]:

- c. 11 - [lá-dó]
- c. 12 - [ sol-sib; sol-si, 014]
- c. 13 - [ sol-si ; sib-réb, 0146]
- c. 14 - [ sib-ré; sol-si, 0147]
- c. 15 - [ mi-sol ; fá#-lá, (0235), cuja junção dá origem a uma segunda menor, fá#-sol]
- c. 16 - [sol-sib; sol-si, 014]

O soprano desse trecho [sempre muito bem coordenado com o baixo], inclui as notas - lá, sol, sib, fá#, si, fá - todas presentes na seção inicial do *tutti*. As notas ré e réb, que também faziam parte do conjunto inicial podem ser encontradas como parte da harmonização no trecho para piano solo. Se pensamos o dó como pertencente a ambos, temos a discrepância de apenas uma nota [lab, presente no c. 1-11 e ausente depois disso; e mi, presente apenas no segundo trecho]. Há, portanto, um alto grau de proximidade entre os conjuntos utilizados nas duas seções.

O tratamento do material que cada uma delas realiza é, todavia, bastante distinto. A utilização de uma relação de oposição (diálogo) ou de consenso (monólogo), ou ainda a tensão entre essas duas possibilidades, tomadas como pontos de partida para a concepção de um concerto é um dos temas recorrentes em sala de aula no ano de 1987, segundo nos relatam Pedro Carneiro e Celso Aguiar. Temos, aí, em 1958, uma evidência de como a preocupação é antiga em Widmer.

A seção de solo, c. 11-24, não apenas cria uma nova ambiência para a célula básica, como abre também a possibilidade de derivações motivico-melódicas a partir desse tratamento.

O segundo movimento [*Tanz*], privilegia o conjunto [025] como célula básica, desencadeando um vigoroso processo rítmico que mantém a colcheia como unidade de tempo em diferentes contextos métricos.

Ex. 12. *Idéia principal do segundo movimento, derivada de [025]*

## 5.6 *Partita I op. 19 - para oboé solo [1960]*

Síntese:

1. Estratégia serial alternativa (alturas fixas e variação de durações, articulações, timbres e intensidades)
2. Forma de arco aparece como decisão composicional estruturante
3. Interação entre forma de arco, preenchimento melódico e fechamento formal
4. O compositor escolhe uma determinada lógica e aplica-a consistentemente.

Embora o original traga a data de 1960, o catálogo de obras organizado pelo próprio Widmer registra a composição e estréia da peça em 1959, tendo esta última ocorrido em Madri. Foi dedicada ao oboísta alemão Georg Meerwein, então professor dos Seminários Livres de Música da UFBA.

Nem sempre, numa composição, é possível distinguir com facilidade a idéia geradora de suas conseqüências, ou seja, a música em si. O compositor acaba ficando um tanto escondido entre a idéia que o moveu e as aplicações dessa idéia. Na verdade, a coisa é ainda mais complicada, já que não há propriamente uma idéia geradora e sim uma série delas, num processo contínuo de revisão do ponto de partida, onde cada versão corrige a anterior e encomenda aplicações adequadas a cada caso.

Encontramos, no primeiro movimento dessa *Partita [Pastorale u.t.= ca 40]*, uma boa oportunidade de tocar nessas questões, além de uma confirmação de várias características já identificadas anteriormente na análise da *Suite op. 6 [1952]*. Há uma idéia geradora nessa *Pastorale* que organiza o domínio das alturas, uma seqüência de notas que é seguida durante quase todo o movimento. Para o bem (ou para o mal) o compositor se arrisca a ter idéias e a executá-las: fá# - sol# - si - ré - mib - fá - mi - dó# - dó - lá [sol# - fá# - si] - sib – sol.

Já desde a primeira apresentação dessa espécie de “série” (que inclui os doze sons e ainda repete três deles) podemos atribuir determinadas funções a

cada uma das notas: o apoio sobre fá# por exemplo, a função cadencial da terça menor sib-sol.

A peça desenvolve uma relação ambígua e bem humorada com o serialismo, pois, se por um lado se aproxima dele ao trabalhar com um conjunto ordenado de notas, por outro se afasta, ao levar ao extremo essa ordem nunca alterada (as alturas fixadas na maioria das vezes na posição em que ocorrem inicialmente no espaço), destruindo a fonte de mobilidade que poderia ser proporcionada pelas costumeiras transposições, inversões e retrógrados. As notas aparecem na mesma ordem, embora cada vez com durações, articulações, timbres e intensidades distintos, sendo esses parâmetros plasmados por outros impulsos. A peça se alimenta de outros processos, portanto, para obter mobilidade.

Ex. 13. *Partita I, Pastorale*.

É importante falar sobre esses outros impulsos, porque a existência de uma idéia geradora às vezes cria a ficção de um determinismo absoluto, onde tudo estaria previamente decidido; é uma ficção perigosa. O que acontece na peça em termos de elaboração motívica? Podemos falar em elaboração motívica, mas não sem um certo senso de ironia, já que as alturas estão todas pré-determinadas e os ritmos não; costumeiramente, os motivos são figuras melódico-rítmicas, que se afirmam por repetições mais ou menos literais. Ao fixar rigidamente a ordem das notas, impede-se, até certo ponto, a formação de motivos, pois as durações variam continuamente.

Esse problema é contornado com a utilização dos formatos de arco como estruturas que condicionam o trabalho melódico. Uma análise do primeiro arco utilizado na peça revela que ele é construído a partir dos conjuntos [025] e [014]:

fá#	-	sol#	-	si	[025]
si	-	ré	-	mib	[014]
fá	-	mi	-	dó#	[014]
dó#	-	dó	-	lá	[014]
sol#	-	fá#	-	si	[025]
si	-	sib	-	sol	[014]

Se tomarmos as notas [si - ré - mib - fá - mi ...] como referência, veremos que dão origem a gestos bastante distintos durante esse movimento, mas que todos eles acontecem no âmbito de formatos de arco. Vale a pena, portanto, observar a relação neste movimento entre escolha de alturas e desenho espacial. A forma de arco é uma decisão tão modeladora quanto a ordem estabelecida para as alturas, condicionando as formas motivicas que vão aparecendo. Há uma série de tipos de arco operando na peça, e funcionando como desenvolvimento da idéia inicial, tal como acontece no quinto sistema, onde vários pequenos formatos constroem um gesto oscilante e não simetricamente ascendente-descendente, como a maioria dos que foram apresentados até então.

Uma análise do conteúdo da ‘série’ demonstra um cuidado com a predominância de determinadas sonoridades. O levantamento de todas as possibilidades de tríades adjacentes nos dá o seguinte perfil: 012 / 013 / 014 (8 ocorrências) / 015 / 025 (2 ocorrências) / 036. Das 14 ocorrências, 8 são de conjuntos do tipo [014]. Widmer trabalha basicamente com um jogo entre terças e semitons. Esse cuidado na escolha do material de alturas aparece muitas vezes em sala de aula como um exercício para construir o que Widmer passa a chamar de uma “constelação sonora”, um nome bem mais evocativo.

Deve-se ressaltar ainda que essa escolha intervalar é muito importante para permitir o tipo de elaboração melódica que a peça realiza; enquanto a subida é claramente baseada no conjunto [025], a parte central concentra-se no [014], e a descida mistura os dois, levando a um tipo de preenchimento melódico já

comentado anteriormente, que é o preenchimento cromático de espaços como uma forma de atingir um certo fechamento formal.

O arco inicial começa com intervalos mais amplos [2 (fá#-sol#), 3 (sol#-si), 3 (si-ré)]. A partir do ré4 (primeiro pentagrama), podemos observar o jogo de preenchimento, dando origem a dois subconjuntos da 'série', ou hexacordes se quiserem: [ré-mib-fá-mi-dó#-dó] e [lá-sol#-si-sib-sol...fá#].

Mas para que serve uma regra senão para avaliar o significado das exceções? Widmer constrói esse movimento com escolhas coerentes e coordenadas entre si. Guarda o gesto final como um momento de humor e de aparente quebra de tudo que foi traçado anteriormente. Esse último gesto insinua ser uma repetição do motivo fá# -sol# -si, responsável por quase todos os inícios de segmentos da peça, só que o si é inesperadamente substituído por lá#. O resultado sonoro parece ser apenas uma afirmação desajeitada de Fá#, mas a última nota da peça (sol) corrige retroativamente esse lá# para sib, fundindo o motivo característico de conclusões (terça descendente) com a expectativa do motivo inicial (fá#-sol#-si).

O que acontece em termos de escolha de durações, timbres, intensidades? Como vemos, a identificação de uma idéia geradora não é ainda o paraíso dos analistas, há muito o que explicar. Vemos, nesse quinto sistema uma situação onde as escolhas de alturas, desenho espacial, durações (*accelerando* escrito) e timbre (ver o trinado que conclui o gesto já no sexto sistema) interagem significativamente na construção de um mesmo sentido.

O mesmo raciocínio poderia ser aplicado em diversas outras situações. Qual a razão por exemplo, de iniciar a peça com uma nota longa modulada em termos de intensidade? O *sforzato/piano* tornou-se uma espécie de idéia fixa no meio

baiano. Seria essa uma estréia do gesto? Seria esse jogo com intensidade uma analogia ao formato de arco, em termos de dinâmica?

O que parece mais importante ao revisarmos essa peça é registrar a postura de Widmer como compositor que escolhe uma determinada lógica e aplica-a consistentemente, mas que está disposto também a brincar com suas próprias regras. Essa será uma dimensão fundamental no âmbito do ensino de composição. É fácil demonstrar conseqüências dessa atitude na produção dos alunos de Widmer [um exemplo que me ocorre de imediato é a peça *Monódica* de Lindembergue Cardoso], até porque essa é uma atitude fundamental para o próprio ato de compor.

A idéia geradora fica então caracterizada como o reduto dessa lógica, seja ela um motivo básico, um padrão de procedimento, ou ambos. Mais importante ainda do que ensinar o artesanato dos motivos e dos acordes é ensinar o artesanato das idéias e o desafio de levá-las às suas próprias conseqüências.

## 5.7 Gráfico de la Petenera op. 21 para voz e violão [1955-60] - texto de Lorca

Síntese:

1. Formação de conjunto complexo (nonacorde) a partir do tricírculo [013]; relação entre [013], [014] e [025].
2. Três leituras distintas do processo de formação do conjunto complexo; preenchimento melódico.
3. A leitura tonal aponta para características da música hispânica (Lorca).
4. Um olhar reducionista sobre a peça demonstra que as implicações tonais são consistentes e se relacionam com a preferência por [025].

### I. Campana

Assim como na *Partita I*, no primeiro movimento dessa peça, temos uma estratégia de combinação dos conjuntos [014] e [025]. Embora em vários momentos anteriores o conjunto [013] tenha desempenhado papel relevante, na *Campana* deparamos com uma oportunidade especial de entendermos a interação que estabelece com o [014] e [025].

Na verdade, o conjunto [013] é bastante próximo tanto do [014] quanto do [025]. Ele mantém boa parte do conteúdo intervalar de cada um deles; no caso do [014], permanecem a terça menor e o semitom, desaparecendo a possibilidade da terça maior (4), enquanto no caso do [025] permanecem a segunda maior e a terça menor, desaparecendo a possibilidade da quarta ou quinta (5). Essas relações mantêm, portanto, o [013] a meio caminho dos dois conjuntos.

A introdução, c. 1-6, apresenta um nonacorde cuja construção revela o amadurecimento dessa linguagem widmeriana de manuseio de fórmulas motivicas derivadas dos conjuntos prediletos. Assim como na *Partita I*, o formato de arco é utilizado como uma forma de combinar direção ascendente e descendente levando a um processo de preenchimento do espaço melódico.

O espaço cromático entre mi e do é preenchido nesses seis compassos pelo conjunto 9-1. A riqueza desse conjunto complexo é importante para a sonoridade que Widmer está buscando, mas não devem passar despercebidos os mecanismos de construção dessa complexidade, estando aí a conexão com os procedimentos derivativos em foco. Os motivos recortam a sonoridade total, apresentando facetas distintas.

#### Ex. 14. *Campana*

O conjunto [013] ocupa o trecho c. 1-4, deixando ao c. 5 a tarefa de construir o resto do nonacorde. A sutileza do método de construção é que nos interessa particularmente, pois ele estimula pelo menos três leituras distintas:

1. Trata-se de uma construção que prioriza os conjuntos do tipo [025], ressignificando o [013] inicial nessa direção: [mi# - sol# - lá#] [si - lá - fá#] [dó - lá - sol ] e [lá - fá# - mi].

2. Trata-se de uma construção que prioriza os conjuntos do tipo [014], ressignificando o [013] inicial nessa direção: [mi - mi# - sol#] [sol# - dó - si] [lá# - sol - fá#] e [lá - fá# - mi#]. Esse último conjunto que parece pouco provável nesse contexto inicial é confirmado, posteriormente, pela melodia.

3. Trata-se de uma construção que elabora e distorce uma relação tonal, entre mi e fá, ecoando um encadeamento característico da música espanhola, leitura que o rompante final do movimento, um acorde de Dó, e também outras situações de implicação tonal autorizam, ressignificando o [013] inicial.

Olhando adiante, percebemos que a relação mi - fá é de natureza local, uma espécie de bordadura, porque no nível hierarquicamente superior há uma resolução (também elaborada e distorcida) para Fá# como uma espécie de

Dominante [c. 11]. Neste caso, percebe-se retroativamente que o mi seria algo como uma subdominante, e que a nota fá# que soa desde o primeiro compasso é mais que uma mera intrusa na terça mi-sol. A expectativa de centricidade em si, que este pedal e o Fá# Dominante criam, é um fator estrutural para a peça, e será discutido em maior detalhe adiante.

A partir da entrada da voz, c. 7-11 temos os seguintes conjuntos atuando na melodia: [mi# - fá# - lá, 014] [lá - sol# - fá#, 013] [sol - mi - ré, 025] [si - dó# - mi, 025]. A continuação nos revela o seguinte: c. 12-14 [lá - fá# - fá, 014] [fá - ré - dó#, 014].

O trecho c. 15-22 apresenta uma série de elaborações interessantes, a partir da interação entre conjuntos [014] e [025]:

c. 15-16 : [fá - sol - ré - dó#, 0146, composto de (fá – sol – ré, 025) e (fá - ré -dó#, 014)]; [ré - dó# - sib, 014] e [mi - dó# - dó, 014].

c. 17-18 : [ré - fá - sol, 025] [sol# - si - dó# - ré# , 0257], [dó - mi - mib, 014].

O gesto arpejado do violão não deve enganar, trata-se do mesmo tipo de microprocedimento que continua operando durante todo o movimento.

De maior interesse nesse contexto é a imbricação dessa estratégia com as implicações tonais, algo que a terceira possibilidade de leitura do trecho inicial suscitava. Na verdade, é possível descobrir uma trama que dá continuidade àquela interpretação. A partir do c. 22, percebemos que a expectativa despertada pelo Fá# é finalmente realizada, a nota si substituindo o fá# da seção inicial, cercada por uma bordadura dupla [lá, dó]. Já no c. 30 temos sinais da transformação do si, ele próprio, numa Dominante. A partir desse ponto, trabalha-se com a expectativa de uma resolução para mi. O final da peça realiza essa expectativa de forma desviante, inserindo esse mi numa tríade de Dó. A lógica do final vem dessa trama cuidadosamente traçada ao longo do movimento.

Temos, portanto, uma seqüência de três notas que ocupam posição estrutural na peça: fá# (início até c. 21), si (a partir do c. 22), mi (a partir do c. 40). O que nos parece mais importante é a percepção da imbricação do trabalho dos conjuntos com a lógica tonal. Não deve passar despercebido que essas três notas formam elas mesmas um conjunto (027), uma variante próxima do (025).

### **5.8 Interlúdio 1: Origem do interesse pelos conjuntos [014] e [025]**

Dedicaremos esses interlúdios analíticos a questões e comentários que implicam um olhar dirigido ao conjunto da obra de Widmer, ou pelo menos a certas fases de sua produção, extrapolando dessa forma os limites de uma determinada composição. Na medida do possível, buscaremos ampliar o contato com níveis distintos de procedimentos composicionais envolvidos com o universo de organização das alturas, que aparecem de forma não sistemática nas análises individuais, e que poderiam inspirar estudos subseqüentes.

Não se trata, de forma alguma, da tentativa de incluir um estudo dentro de outro, mas apenas registrar certas conexões, alinhar umas perguntas para o futuro e insinuar caminhos que poderiam ter sido tomados e não o foram, seja pelo esforço adicional que implicariam, ou mesmo pela diminuição de clareza que trariam para a espinha dorsal da investigação analítica assumida pela nossa pesquisa.

A escolha de um foco específico não nos impede portanto de registrar que uma breve recapitulação desses níveis de procedimentos incluiria as formações motivicas e seriais (certamente bastante comentadas ao longo do capítulo), mas também as formações escalares, a construção de melodias, a dimensão harmônica num sentido amplo (formação de acordes ou conjuntos mais complexos, encadeamentos, cadências, condução de vozes etc.), a dimensão polifônica, as estratégias de interação entre esses parâmetros gerando diversas gradações entre tonalidade, atonalidade ou indeterminação, os mecanismos inerentes à tendência referencialista e estratégias narrativas as mais diversas. O pensamento derivativo e variacional, ou seja, a possibilidade de fazer um evento desabrochar em outros, perpassa todos esses níveis composicionais como algo tipicamente widmeriano. Esses procedimentos (e outros tantos), povoam esse interregno secular entre estrutura e superfície do objeto música.

Uma forma interessante de iniciar esse processo é dar asas à curiosidade sobre as possíveis origens dos procedimentos de valorização dos conjuntos [014] e [025]. De onde vieram? A evidência coletada sobre a presença desses conjuntos preferenciais — a seqüência de análises confirmará isso — é tão significativa que somos levados a buscar as justificativas para tal procedimento. Uma linha de argumentação a ser considerada é a vinculação das primeiras obras de Widmer ao universo da tradição tonal. O início do *Audiocomplemento para Antígona de Sófocles* op. 4 [1951], escrito para um conjunto orquestral misto, e os procedimentos que daí são derivados, ilustram essa idéia:

Ex. 15 (acorde inicial de Antígona)

O acorde inicial da peça apresenta uma justaposição de duas tríades — [fá# e lá, esta última com a sétima maior acrescentada sol#]. Colocando-se o conjunto no âmbito de uma oitava — [fá# - sol# - la - do - dó# - mi] — percebe-se facilmente a predominância de conjuntos do tipo [014], mostrando que as formações harmônicas identificadas na seção central da *Suíte* op. 6, eram já naquela altura um procedimento comum em Widmer. Essa situação permite pensar a origem da preferência pelos conjuntos [014] e [025] como sendo o resultado de uma estratégia de transformação de material tonal.

O conjunto resultante mostra a ambigüidade criada em torno das terças das tríades (sol# - lá; dó - dó#), ambigüidade essa que aponta para uma conjunção de características do modo maior e menor, impedindo que se façam claramente presentes, mas ao mesmo tempo colocando em jogo sonoridades que os evocam, e que podemos referir no âmbito do estudo da transição entre tonalidade e atonalidade às relações cromáticas entre mediantes, *tertian harmonies* (Cf. Kostka 1990, p. 15). Aceitando-se tal interpretação, aceita-se Widmer como um compositor interessado em construir seu ninho composicional dentro do sistema que pretendia transformar.

Um exemplo que reforça o argumento vem da obra *Dos Muchachas* op. 12 [1955], um interessante par de canções sobre poemas de Federico Garcia Lorca, que antecipa estratégias do *Grafico de la Petenera* op. 21. As duas canções são caracterizações musicais de duas personagens femininas (Lola e Amparo), e pretendem de saída centrar a dramaticidade em torno de uma atmosfera espanhola.

#### Ex. 16 (Dos Muchachas)

O procedimento utilizado reforça a análise que fizemos do op. 21, pois trata-se da recriação de um encadeamento harmônico tipicamente espanhol, envolvendo duas tríades separadas por distância de semitom, no caso, Solb e Fá. Com relação à questão da origem do favorecimento de [014] e [025], vemos mais uma vez em funcionamento o mecanismo de estabelecer vizinhanças entre tríades que se opõem, gerando neste caso uma profusão de conjuntos [014].

Procedimento semelhante pode ser identificado na cadência final do *Côco* op. 22, onde se percebe a justaposição de terças que representam tríades: [Fá - Mi], [Lab - mi], insinuando claramente um [014], tudo isso como preparação para o acorde final de Sib, que introduz, no conjunto anterior das fundamentais, a possibilidade de um [025]. O gesto final é engastado em torno do fragmento melódico que inicia o tema da peça (Cf. 5. 10).

#### Ex. 17 (final do Côco)

A derivação do [025] deve ser imaginada em outro contexto que não o da conjunção de tríades separadas por terça. É fácil conceber o [025] como resultado de transformações simples da tríade maior, por exemplo, tal como vai acontecer na peça *Gira Estrela* op.124, cuja idéia básica é a tétrede [0247], uma tríade de Lá com uma segunda acrescentada. O [025] aparece no retrógrado

dessa téttrade, em forma invertida [035]. Uma outra possibilidade é a manutenção da quinta da tríade, e o bloqueio da terça pela inserção de segunda e quarta acrescentadas, [0257].

Duas inferências podem ser feitas neste ponto: a primeira é uma decorrência da utilização de conjuntos (tríades) adjacentes. Isto significa uma aproximação de conjuntos mais complexos, que geralmente ocupam uma região parcial do agregado, semelhantes a clusters completos ou incompletos. A expressão *clusterificação* aparece em situação didática relatada por Wellington Gomes (Cf. cap. 4). O complemento dessa inferência é o movimento composicional na direção da completude do agregado, algo que se manifesta claramente nas peças seriais e que avaliaremos em maior detalhe adiante.

A segunda inferência relaciona-se com uma situação didática, relatada por Fernando Cerqueira, sobre a composição-arranjo de uma de suas primeiras peças para o Madrigal da UFBA – *Quando o vento dava* (Cf. 4131), qual seja o interesse por bitonalidade e a boa acolhida de Widmer com relação a esse caminho, pedindo inclusive permissão para utilizá-lo no *Ludus Brasiliensis*. A peça trabalha com a ambigüidade entre as notas [fá# - fá] e [dó# - dó], apontando na mesma direção da *clusterificação* de segmentos escalares tradicionais.

### **5.9 Partita II op. 23 para flauta e cembalo [1961, revista em 1965] *Praeludium e Louré.***

Síntese:

1. O conjunto 5-1 [01234] usado como motivo *clusterificado* na idéia básica da peça.
2. Projeção deste conjunto em âmbitos dilatados de sétimas, nonas e décimas.
3. Bordão em re# cercado por deslocamento de registros e imprevisibilidade rítmica.
4. Utilização de todos os 24 formatos possíveis de [014] no trecho c. 1-14.
5. Formação serial a partir do conjunto 5-1, c. 62.
6. Estratégia serial do *Louré*.

Não é preciso arriscar muito para afirmar que alguma coisa muda no percurso de Widmer com essa *Partita*. É um momento diferenciado; há aí um salto de maturidade, uma sensação maior de coerência e complexidade, e uma aproximação inegável das estratégias seriais.

A peça desenvolve uma estratégia de combinação de conjuntos do tipo [014] e [013]. O primeiro compasso ilustra o procedimento:

conjunto total: ré# - mi - dó# - fá - ré

segmentações plausíveis: [mi - dó# - ré#, 013] e [fá - ré - ré#, 013] ou [fá - ré - dó#, 014] e [fá - mi - dó#, 014]

Observando o conjunto total, vemos que se trata, mais uma vez, do 5-1 [01234], ao qual já fizemos referência na *Suíte op. 6*, como motivo característico de Widmer: [-1, -2, +1, -2]. O jogo de terças, tons e semitons acaba definindo o preenchimento cromático de espaços como estratégia musical predominante, fazendo soar verdadeiros *clusters* com âmbitos de terça, quarta e quinta [c. 1, c. 4, c. 5, c. 11, etc]. Esse tipo de estratégia dá origem ainda a gestos de âmbito dilatado, onde as vizinhanças são transformadas em sétimas, nonas e décimas.

Os processos assim constituídos, sempre valorizando a combinação de [014] e [013], podem ser seguidos através da seção inicial, c. 1-14, sendo emoldurados

pela vitalidade dos deslocamentos de registro e pela imprevisibilidade da aceleração rítmica.

Ex. 18. Páginas 1 e 2 e gráfico analítico (c. 1-14) da Partita

O gráfico resume a atuação da flauta no trecho c. 1-14, eliminando as diferenças de registro; ele demonstra a grande diversidade de conjuntos do tipo [014] formados por notas adjacentes ou próximas, embora evite repetir em demasia aqueles formatos já identificados. Do total de 24 formatos possíveis (doze derivados de 3+1 e doze de 1+3), dezenove podem ser identificados nesse trecho. Os outros cinco aparecem no acompanhamento.

Formatos de [014]

a0	Fá# - ré# - ré	b0	fá# - fá - ré
a1	Sol - mi - ré#	b1	sol - fa# - re#
a2	Sol# - fá - mi	b2	sol# - sol - mi
a3*	Lá - fá# - fá	b3	lá - sol# - fá
a4	Sib - sol - fá#	b4*	sib - lá - fá#
a5	Si - sol# - sol	b5	si - lá# - sol
a6	Dó - lá - sol#	b6	dó - si - sol#
a7*	Dó# - sib - lá	b7*	dó# - dó - lá
a8	Ré - si - sib	b8*	ré - dó# - sib
a9	Ré# - dó - si	b9	ré# - ré - si
a10	Mi - dó# - dó	b10	mi - ré# - dó
a11	Fá - ré - dó#	b11	fá - mi - dó#

\* não aparecem de forma inequívoca no solo

Há, como vemos, uma apresentação de todas as possibilidades de combinação das doze notas em conjuntos [014]. Da mesma forma, utilizando o procedimento que descrevemos com relação ao c. 1, podemos identificar uma profusão de formatos derivados do [013]. Contrastando, porém com a diversidade de registros, valores rítmicos e gestos, vemos que toda a seção se apoia em

retornos sucessivos ao ré# (na flauta), que funciona como uma espécie de ponto de repouso para onde tudo reflui.

A utilização constante de combinações distintas de conjuntos [014] e [013] persiste durante todo o primeiro movimento e é em grande parte responsável pelo tipo de sonoridade da peça. A partir do c. 15, temos uma mudança significativa de métrica e de textura, mantendo todavia a utilização das terças adjacentes.

Embora não seja nosso objetivo produzir uma análise abrangente da peça, merece registro o que acontece a partir do c. 62, quando o conjunto 5-1, que dá origem ao motivo inicial, é utilizado como fragmento de uma série dodecafônica a qual ocupa, com variantes rítmicas e, depois, com texturas polifônicas, a maior parte da atenção até o final da peça: si - dó - mib - ré - dó# - fá# - mi - fá - sib - láb - lá - sol

Ex. 19. *Partita II*, (página 4)

Por outro lado, as experiências seriais posteriores de Widmer nos autorizam a pensar nessa série como segmentada em três subconjuntos [si - dó - mib - ré, 0134], [dó# - fá# - mi - fá, 0125], [sib - láb - lá - sol, 0123], sendo a influência do [014] bastante clara nos dois primeiros, a do [025] no segundo e a do [013] marcante no terceiro.

A inclinação serial da peça aparece com toda clareza no terceiro movimento, *Louré*. É possível observar a seguinte série dodecafônica, que aparece no solo e reverbera no acompanhamento: [sib - lá - dó - si, 0123] [sol - fá# - mib - ré, 0145] [mi - fá - réb - láb, 0347].

As três tétrades são simétricas, sendo que as duas últimas enfatizam o [014]. O conjunto 0347 tem toda a ambigüidade da sonoridade maior-menor, amplificando, dessa forma uma característica do próprio [014]. A repetição variada ritmicamente da série no c. 3-8 é intercalada com a série já comentada no primeiro movimento.

Ex. 20 *Partita II - Louré*

### **5.10 *Divertimento III - Côco, op. 22 para flauta, clarineta, trompa, piano e bateria* [1961]**

Síntese:

1. Primeira abordagem consistente e bem sucedida de um material brasileiro.
2. Negociação entre estratégias composicionais widmerianas e implicações estruturais do material brasileiro, entendido como derivado de [025].
3. Acorde inicial da peça utilizado como ponto de partida da negociação, continuidade dos procedimentos anteriores de construção de ambigüidade tonal.
4. Variações aplicadas à melodia nordestina.

Dentro do percurso de Widmer, essa peça representa o primeiro passo significativo na direção da utilização sistemática de material das culturas locais, dando origem a uma obra extremamente alegre, vibrante de ritmos e pulsações. A escolha de ambientes iterativos e ritmicamente complexos, não é novidade em Widmer, mas essa peça soa diferente de tudo o que aconteceu antes, pela referencialização que propicia, um antídoto eficaz contra a aura indesejável de pseudo-Bartok ou pseudo-Strawinsky.

É bastante curioso que tal aproximação tenha acontecido só depois de cinco anos de permanência na Bahia. Como explicar essa lentidão numa direção que seria tão valorizada posteriormente? Sabemos que o Widmer de 1956 não é ainda o compositor experiente que nos acostumamos a evocar; de acordo com seu catálogo (que deixa de lado várias composições mais incidentais do primeiro período), ele chega com cerca de quinze obras na bagagem. O ritmo da produção continua aproximadamente o mesmo até o final da década de 50. Cerca de dezoito obras são registradas nessa década. Daí em diante, vai acontecer um processo intenso de aceleração da produção composicional, como podemos acompanhar pela tabela abaixo (valores aproximados):

Década de 50	18 obras
Década de 60	42 obras
Década de 70	60 obras
Década de 80	52 obras

Essa pequena digressão, além do valor de curiosidade, nos sinaliza que talvez o jovem compositor sentisse ainda a necessidade de um certo amadurecimento composicional nos moldes de sua formação européia. Por outro lado, é pouco provável que houvesse um estímulo significativo nessa direção por parte do ambiente dos Seminários Internacionais de Música [e o ideal de um conservatório alemão na Bahia]. É curioso também que Koellreutter — fundador da Escola — tenha permanecido relativamente distante da tradição afro-baiana, já que posteriormente, mudando-se para o Oriente, desenvolveu um interesse fortíssimo pelas músicas de lá.

Essa constatação nos obriga a perceber que a iniciativa de aproximação das culturas locais colocava Widmer numa direção um tanto divergente quanto aos ideais vanguardistas de seu meio, principalmente levando-se em conta a área de atrito anterior entre Koellreutter e os nacionalistas brasileiros. Não espanta que o movimento na direção desse tipo de material tenha sido lento e cauteloso, e que estratégias específicas de aproximação tenham sido desenvolvidas, conectando os ideais e práticas composicionais anteriores de Widmer com o novo universo. Assim como na vida real, a dimensão da escrita musical levou Widmer a um processo de “tornar-se baiano”, o que significa um avanço gradual da ótica de estrangeiro até a plena incorporação da perspectiva cultural que o tesouro étnico oferecia.

O *Divertimento III* é evidentemente o início do processo. Vale a pena observar que Widmer toma como ponto de partida o que seria uma segunda estrofe [pensando o refrão como primeira] da canção ‘Côco peneruê’ — “Se a moça é feia e aparece à luz do dia/ esconde o rosto com a peneira,/ eu não sei porque será/ Mas se é bonita e se olha no espelho,/ passa o pente nos cabelos/ e deixa os cachos balançar...” — justamente um trecho que apresenta uma seqüência de dois conjuntos do tipo [025]: [sol - fá - ré, 025] [fá - dó - mib, 025].

Ex. 21 *Côco, redução para piano*

A quantidade de evidências já apresentadas sobre a importância desse tipo de escolha composicional para o percurso de Widmer afasta a possibilidade de mera casualidade. Esse é um detalhe importante; a peça inicia a série de investidas na direção da construção de estruturas composicionais tecidas em torno de referências a materiais culturais brasileiros que culmina na “pororoca pacífica” entre Orquestra Sinfônica e Filhos de Gandhi. O que significa para Widmer acolher esse fragmento nordestino em seu universo composicional? Como se posiciona perante a produção nacionalista? Como se posiciona perante as expectativas da vanguarda?

Embora essas perguntas sejam de longo alcance, permanecendo ativas durante todo o percurso, são também de importância específica para a peça em questão. Afinal, é preciso escolher processos e eventos a serem construídos no Coco. Qual a solução adotada?

Não sendo brasileiro, e compartilhando uma série de aspirações com a vanguarda européia, Widmer está relativamente protegido do perigo de empobrecimento de horizontes que advém da superexaltação nacionalista. A atitude com o Coco é mais aquela de se deixar experimentar a ótica que o próprio material oferece, flexionando-o de acordo com o repertório de possibilidades já desenvolvido anteriormente. Um “encontro condigno”, para usar a expressão do próprio compositor, entre seus interesses composicionais e o horizonte simbólico que o material fornece. A experiência deixa marcas permanentes em Widmer.

Mas quais são as possibilidades do repertório composicional acionadas para a ocasião? Não há como negar que a ênfase recai sobre os procedimentos derivativos a partir do trabalho com unidades motivicas, afetando toda a construção musical. A peça se estabelece como uma série de ambientes variacionais derivados do material da canção folclórica:

c. 1-34 35-61 tema e expansão (já dando origem a um primeiro ambiente)  
c. 62-75 [solo de trompa]; c. 76-90; c. 91-130; c. 131-153; c. 154-183; c. 164-192; c. 193-468 [Côco oco]; c. 469-485; c. 486-526; c. 527-final.

A busca de uma atmosfera apropriada para o “encontro condigno” das óticas do material e do compositor, leva Widmer a valorizar a organicidade como premissa composicional. Assim como em *Ondina*, mas ainda sem a sutileza que demonstra naquela ocasião, o material novo vai se infiltrando pouco a pouco no próprio tema (como acompanhamento, no caso), permitindo que aquilo que surge logo após o final da melodia folclórica seja aceito sem maiores problemas.

Antes disso, houve apenas uma oportunidade para manusear as expectativas do ouvinte sem atrapalhar a apresentação do tema; foi justamente o acorde inicial, a moldura do que deve acontecer na peça. Como entendê-lo? Esse primeiro problema composicional traz em si uma série de escolhas que afetam a peça como um todo. A negociação que Widmer estabelece com o material começa por ele. O que fazer, por exemplo, para permitir uma abertura para desenvolvimentos harmônicos ao longo da peça, fugindo da mera intercalação de Tônica e Dominante e, ao mesmo tempo, cultivando a sensação de organicidade?

O acorde inicial inclui um acorde de Sib com a quinta no baixo, e três outras notas [mi - sol - láb]. Em mais de uma versão da melodia folclórica, vemos que a tal segunda estrofe [Se a moça é feia...] começa justamente com um arpejo desse acorde, algo que desaparece na forma utilizada por Widmer, sendo substituído por uma repetição da nota aguda, o fá5. Essa seria uma primeira função desempenhada pelo acorde, a de evocar a tonalidade de Sib de forma indiscutível, preparando o clima para a melodia que, sem a assinatura explícita do arpejo, torna-se mais maleável para futuros manuseios.

Uma vez garantida essa fonte de coerência, era preciso criar o oposto, a possibilidade de distanciamento da simplicidade harmônica embutida no tema folclórico. A solução de Widmer é curiosa, porque os meios utilizados para isso são ‘naturais’. Vale a pena observar que o acorde pode ser apresentado como um fragmento escalar (ou interpretado como Sib com sétima, décima primeira e terceira): [sib - ré - mi - fá - sol - láb]

A confirmação da validade dessa interpretação horizontal do acorde vem de uma transformação apresentada posteriormente na peça, c. 154-157:

Ex. 22. c. 154-157

Outro aspecto desse acorde inicial, que se projeta já na apresentação da melodia, é uma ênfase sobre a quinta sib-fa; o segmento escalar utilizado pode ser entendido como uma quinta preenchida pelos graus intermediários e acentuada pela sétima, a qual contribui ainda para uma coloração mixolídica da sonoridade inicial. As notas que poderiam evocar a Dominante real são evitadas [lá - dó - mib], o próprio Sib é apresentado com características de Dominante.

Essa estratégia de preenchimento da quinta (muitas vezes uma tendência à ‘clusterização’ de tríades) é bastante utilizada por Widmer como uma forma de construir sonoridades mais complexas e, ainda assim, tão vibrantes quanto as consonâncias que as emolduram. É o que já vimos acontecer desde a *Suíte op. 6* e, de forma simplificada, a estratégia de construção do tema de *Gira Estrela op. 124*. É através dessa operação de distorção da quinta sib-fa que o tema se abre para os desenvolvimentos que Widmer oferece, c. 18 em diante.

Deveríamos estar atentos ao fato de que um conjunto do tipo [014, láb - sol - mi] se insinua na formação harmônica. O que acontece logo após a exposição da melodia, c. 34-35, mostra a relevância dessa observação. A inclusão do dó#

amplia o segmento escalar, acrescentando um toque de menor/maior: [sib - do# - ré - mi - fá - sol - sol#]

#### Ex. 23 c. 34-35

Esse material, utilizado em todo o trecho que antecede o solo da trompa, c. 34-61, aparece ainda em outras 'roupagens' durante o *Divertimento* e também como elemento principal do final da peça. O acorde utilizado no c. 35 (primeiro tempo) é muito semelhante ao acorde inicial, mas aí podemos visualizá-lo claramente como uma montagem de conjuntos [014] e [025]: [sol# - fá - mi, 014] [fá - mi - dó#, 014] [ré - dó# - sib, 014] [sib - sol - fá, 025].

A transformação do acorde na preparação do segundo tempo não altera as coisas: [mi - dó# - dó, 014] [fá - ré - dó#, 014] [fá - ré - dó, 025] [sol - mi - ré, 025] [sol - fá - ré, 025].

Nem no final do segundo tempo: [sol# - sol - mi, 014] [fá - ré - dó#, 014] [sol - fá - ré, 025].

O solo de trompa ocupa o segundo segmento da peça, c. 62-75, e tem um papel muito importante na dinâmica que está sendo construída. Antes de mais nada, ele representa uma desaceleração rítmica depois da agitação do final do primeiro segmento. Essa desaceleração abre espaço para a singularidade do momento — o timbre especial do instrumento com todas as evocações que permite (inclusive no universo nordestino), as articulações rítmicas que emolduram uma re-leitura da melodia original e, sutilmente, a manipulação de um conjunto mais complexo que o do tema (com dez notas, apenas fá# e dó# ausentes) num contexto aparentemente inocente e cristalino.

#### Ex. 24. Solo de trompa

Há aí uma flexão bem pronunciada na direção de 'sol' como centro. Na verdade uma simples reinterpretação do acorde inicial permite isso:

acorde inicial	[sib - ré - fá - láb - (dó)* - mi - sol]
início do solo	[sol - sib - ré - fá - láb - dó - mi]

\* o dó está ausente no acorde, mas presente na melodia

O solo de trompa evoca tanto o acorde inicial quanto a melodia folclórica. Em termos de conjuntos observa-se:

c. 62-65: [fá - sol - ré, 025] [sib - fá - sol, 025] [fá - mi - dó, 015] [mi - láb - fá, 014]

A partir do c. 68 (*anacrusi*), é a melodia do refrão que aparece como objeto de variação, de uma forma que acompanhará Widmer em várias outras obras.

O mesmo pode ser dito com relação ao próximo ambiente variacional c. 76-90, que inicia com um gesto que passa a ser uma espécie de assinatura widmeriana, e que remete ao trítone presente na melodia folclórica [mib - lá]:

Ex. 25 c. 76-78

No trecho seguinte, que inicia no c. 91, é o motivo melódico utilizado como terminação do refrão [(pe) - *neruê*] que vai dar início ao trabalho variacional:

Ex. 26 c. 91-95

### **5.11 A-v-e M-a-r-i-a op. 34 para coro a capella [1962]**

**Síntese:**

- 1. Elaboração composicional através de síntese e despojamento**
- 2. Imobilidade aparente e diversificação ativa da combinação de pequenos fragmentos, que mantém a lógica dos conjuntos preferenciais; o tratamento do texto reverbera essa característica.**
- 3. Utilização de nonacorde com diversas implicações escalares: maior, menor, lídio, lídio-mixolídio, maior-menor.**

É possível encontrar três referências distintas sobre a data de composição dessa peça (1962, 1964 e 1965). Adotamos a data de 1962, pois corresponde à primeira versão, igual à final em, praticamente, todos os aspectos, só que notada em valores duplos, em 4/4. Interessa-nos mais o aparecimento da idéia composicional, que é original por várias razões, do que o final do processo, a adoção de uma notação mais elegante e eficaz.

A idéia composicional é de grande significado para o percurso de Widmer pelo investimento em simplicidade. Se a *Partita II* representou um avanço considerável em termos de densidade e de mobilidade, temos aí o avesso do processo, a elaboração pela síntese e despojamento.

Embora disponha de nove notas ao longo da peça, Widmer a constrói em torno da recorrência de uma tríade de Ré com a terça no baixo (ou de partes dessa tríade). Paradoxalmente, a própria sensação de tonalidade fica minada, já que não há, de fato, progressão e retorno; o ouvido é levado a concentrar atenção nas nuances de cada voz, nos fragmentos em que essa sonoridade recorrente vai sendo decomposta. Por sua vez, esses fragmentos contribuem para ressaltar aspectos de timbre, intensidade e de ritmo que passam a ocupar uma posição especial na composição. O tratamento do texto se insere nesse ambiente, ressaltando a importância da fragmentação ou, se quiserem, das novas articulações assim produzidas.

Há, portanto uma dimensão vertical da combinação de alturas, que pode ser enfocada a partir das sonoridades recorrentes, e uma dimensão horizontal, o conjunto das pequenas tramas que cada voz vai traçando. A apresentação do material horizontal da peça já nos diz muito sobre sua concepção:

contralto: ré-dó-lá, 025	... no final	ré-dó-lá-fá, 0259 [ou 0358]
soprano: dó#-si-mi, 025	... no final	mi-dó#-si-fá 0256 [ou seja 025 + 014]
tenor: fá#-sol#-lá, 013	... no final	fa#-sol#-lá-fá 0134 [013 + 014]
baixo: fá#-lá	... no final	fá#-lá-fá [014]

Conjuntos do tipo [0358] apresentam uma simetria marcante e podem ser pensados como derivados diretamente do [025]. O conjunto total utilizado na peça ( que também pode ser pensado como uma formação escalar ) é o seguinte: ré - mi - fá - fá# - sol# - lá - si - dó - dó# - (ré).

Trata-se de uma escala de re com o quarto grau alterado (lídio), com duas possibilidades de terceiro grau (maior/menor) e duas possibilidades de sensível (tonal / modal). Várias formações escalares distintas podem ser evocadas com esse conjunto.

Ex. 27 *Ave Maria* ( duas versões )

Não é difícil recompor as conexões que cada uma das vozes promove, até porque as notas tendem a permanecer no mesmo lugar; o ré, por exemplo, só acontece no contralto. Sendo assim, temos o seguinte levantamento de conjuntos produzidos:

c. 1-6 (contralto apenas): [ré-dó-lá, 025]

c. 1-4 (C,T,B): [ré-dó-lá-fá#, 0258] o modo mixolídio é evocado; 025 presente.

- c. 5-6 (C,T,B): [dó-lá-sol#, 014] [fá#-sol#-lá, 013] [lá-sol#-ré, 016]
- c. 12-18 (soprano): [dó#-si-mi, 025]
- c. 18-31: [S,C - ré-dó#-mi, 013] [T,B - fá#-sol#-lá, 013] gerando conjuntos mais complexos e no c. 30-31[S,T,B - mi-fa#-lá, 025]
- c. 32-37: nenhuma novidade
- c. 38: C,T,B [dó-lá-sol#, 014]
- c. 39-40: *tutti* [dó#-dó-lá-sol#, 0145]
- c. 41: *tutti* [dó-si-lá-sol#, 0123]
- c. 42: *tutti* [ré-dó#-lá-sol#, 0156]
- c. 48-53 (soprano): [dó#-mi-si-fá, 0256; ou seja 025 mais 014]
- c. 54-58: [fá-ré-dó, 025]

Esses exemplos demonstram que por trás do que aparenta ser mera imobilidade — a recorrência da tríade de Ré — temos todo um trabalho de diversificação de pequenos conjuntos, mantendo de forma estrita a lógica composicional que já demonstramos nas peças anteriores. Esse é, talvez, o aspecto mais importante do nosso comentário, a possibilidade de diversificação radical inaugurada nessa peça, utilizando paradoxalmente as mesmas estratégias. Organicidade e inclusividade alcançam uma nova etapa de interação.

### **5.12 Ceremony after a fire raid op. 28 para coro misto [1962],**

texto de Dylan Thomas - Prêmio do 'Congress for Cultural Freedom', Roma - 1963.

Síntese:

1. Esquema serial dodecafônico
2. Segmentação da série em três sub-conjuntos de quatro elementos: [0123], [0347], [0145], todos relacionados aos conjuntos preferenciais
3. Utilização de inversão e de retrógrado, algumas vezes aplicados aos próprios subconjuntos.

#### *Primeira Parte, Semínima = 72*

Embora bastante distintas em termos de resultado sonoro, a *Ave Maria* e a *Ceremony after a fire raid* partem de concepções composicionais semelhantes, na medida em que se desenvolvem a partir de fragmentos horizontais. A grande diferença é que o somatório desses fragmentos remete a uma formação escalar centrada em 're' no caso da primeira, e a uma série dodecafônica no da segunda. É o que torna esse momento composicional obrigatório para nossa investigação. A peça remete ainda a uma série de considerações apresentadas pelos ex-alunos, quando perguntados sobre a atitude de Widmer diante do serialismo.

O que mais nos interessa demonstrar com o enfoque dessa peça é a interface entre os procedimentos derivativos, a partir de pequenos motivos melódicos construídos por terça e semitom [014, 013], e o universo serial, estratégia já antecipada na *Partita II* [1961] para flauta e piano. No caso de Widmer, é o organicismo dos pequenos motivos que é o fenômeno abrangente, e a série decaafônica o fenômeno particular.

As experiências anteriores realizadas com esses motivos levaram, sem dúvida, ao namoro com a possibilidade de mapeamento do universo das classes-de-notas a partir desses pequenos conjuntos. A série utilizada nesta peça expõe três segmentos de quatro notas, todos eles fiéis ao princípio norteador da imbricação de terças e semitons, gerando vários conjuntos de tipo [013] e [014].

[si-dó#-ré-dó]      [sol-mi-solb-sib]      [fá-mi-sol#-lá]

No primeiro fragmento, [0123], a terça menor si-ré é 'ornamentada' com o dó#, ou com o dó. No segundo, [0347], temos um desenho simétrico: sib-sol-solb (3+1) e sol-solb-mib (1+3), e implicações tonais óbvias na direção de mib menor/maior. No terceiro, [0145], o intervalo sol#-fá é ampliado nas duas extremidades pelos semitons la e mi. Dessa forma, o mesmo procedimento gera homogeneidade e diversidade.

A organização do material numa série de doze sons não produz, no entanto, como poderia se esperar, um investimento na direção das operações dodecafônicas. Não há transposições, por exemplo, e só na segunda parte da peça aparece a inversão da série como material básico.

A peça se mantém relativamente fiel aos subconjuntos delineados pela série, aparecendo, ocasionalmente, sonoridades geradas pelas áreas de interseção entre subconjuntos. Percorre-se, várias vezes, a série em sentido original e retrógrado, mas, nesse caso, essa terminologia faz mais sentido com relação à ordem dos subconjuntos do que propriamente das notas.

- c. 1-2: sc1 [sub-conjunto1], [si-do#-ré-dó, 0123]
- c. 3-4: interseção entre sc1 e sc2 [ré-dó-sol, 025]
- c. 4-5: sc2 [sol-mib-solb-sib, 0347] o fá do c. 6 já anuncia o sc3
- c. 7-15: sc3 [fá-mi-sol#-lá, 0145]
- c. '16-17: sc2
- c. '17-20: sc1

O trecho seguinte vai se tornando cada vez mais típico de Widmer. É uma espécie de 'encasquetação' motivica que deverá acompanhá-lo (e às vezes persegui-lo) em diversas ocasiões. Aliás, vale à pena registrar que, assim como

fez com a coleta de cadências e falsas relações, Widmer chegou a dizer que estava pensando num próximo trabalho teórico onde enfocaria justamente esses momentos composicionais onde a música parece estancar, ‘realejos’ segundo ele próprio.

Ex. 28 *Trecho inicial da peça*

Ex. 29 c. 43-49

Os dois movimentos seguintes utilizam séries semelhantes:

[lá - sol - fá# - sol#] [dó# - fá - ré - sib] [mib - mi - dó - si]

[si - dó# - ré - dó] [sib - mib - mi - lá] [fá# - fá - láb - sol]

### 5.13 Bloco I op. 27 para conjunto misto [1962]

Dedicada a H. J. Koellreutter

Síntese:

1. Reflexão sobre uma análise feita pelo próprio Widmer
2. Posicionamento eclético (inclusividade) precoce, anterior ao GCB.
3. Busca de um novo pathos que não a dramaticidade do conflito
4. Soluções seriais, pentatônicas e de desenvolvimento livre integradas pela lógica motívica
5. Perfil diferenciado de tétrades, tendo semitom como intervalo comum
6. Investimento em diversidade de recursos tímbricos e texturais

Blocos. Além de canções e trabalhos para coro, minhas peças se agrupam principalmente em concertos, divertimentos e partitas. Os 'Blocos' — até o momento dois estão prontos e três outros a caminho — pretendem dizer algo novo de uma forma lapidar. Todos têm apenas um movimento.

Como num bloco de granito,  
quartzo, feldspato e mica aparecem fundidos  
ou como num 'bloco de carnaval',  
onde pessoas e máscaras as mais distintas dançam entre si,

imagina-se, então, aqui,  
acontecimentos musicais diferenciados que acontecem em paralelo e que se interpenetram.

Um desenvolvimento real já não existe: as coisas são fixas.

Acontece-lhes, no entanto, serem iluminadas a partir de ângulos distintos, vivificando-se umas às outras.

Aparecem assim 'camadas musicais' [estruturas], nas quais (de maneira lapidar) já não se busca a solução para o conflito, e sim a contigüidade e interpenetração de contrários que se transformam em elementos definidores da forma.

Sobre o 'Bloco 1 para 14 instrumentos'

4 elementos

A lírico...	flauta e madeiras...	serial
B rítmico...	pp - <i>Tutti</i> ... isorrítmico...	pentatônico
C mecânico...	<i>Tutti</i> ... estrito, cânone a 12 vozes	serial
D rapsódico...	Vibrafone e cordas...	desenvolvimento livre

Forma - ABCBADABCBA, coda B. Um rondó com múltiplas aplicações de inversões, retrógrados e sobretudo mudanças de tempo. EW 1962.

Este texto, encontrado com uma cópia antiga da partitura nos dá a oportunidade de aplicar um dos recursos pedagógicos de Widmer a ele próprio, qual seja, a possibilidade de tecer alguns comentários analíticos sobre a própria análise. O interesse pelo texto é imediato até por causa da escassez considerável de depoimentos de Widmer anteriores à criação do GCB, em 1966.

O primeiro aspecto a merecer comentário talvez seja uma definição precoce de ecletismo, ou inclusividade. Tendo a peça sido finalizada no início de 1962, vemos que a questão não era recente na cabeça de Widmer e, portanto, havia nascido com uma certa independência do que aconteceria posteriormente no trabalho compartilhado com os alunos. Na verdade, a peça dá conta de uma série de obras feitas a partir de uma mesma posição composicional.

O bloco de granito e o bloco de carnaval (uma escolha nada casual) são as referências analógicas escolhidas para esse esforço criativo que pretende dispensar a busca de uma “solução para o conflito”, abrindo mão, assim, da possibilidade tradicional de desenvolvimento, em favor de uma interpenetração de contigüidades distintas e até mesmo opostas, que se vivificam umas às outras. Guardadas as devidas proporções, essas são as mesmas intenções que levam à *Possível Resposta op. 169*, ou seja, à justaposição do afoxé com a orquestra sinfônica em 1988, já no final do percurso.

Saindo do plano mais genérico das premissas composicionais, temos nesse texto um registro de próprio punho da utilização de recursos seriais (a peça é dedicada a Koellreutter), englobados, é bem verdade, por uma visão que se pretende mais abrangente.

Ao inspecionarmos a seção A do rondó (bloco 1 a 46), o que mais nos chama a atenção é a prioridade que vai sendo concedida à questão da sonoridade, materializando uma das prioridades do homenageado (Koellreutter). Tanto Jmary Oliveira quanto Fernando Cerqueira, alunos de Widmer nesse primeiro momento, destacam essa valorização da sonoridade em si como algo muito importante para Widmer, possivelmente herdada de Koellreutter.

Olhando para esta peça retrospectivamente a partir do que Widmer compôs na virada da década de sessenta e no início da de setenta, em peças que se dedicam intensamente à pesquisa tímbrica-textural, tais como *Quasars op. 69*, *Sinopse op. 64*, *Prismas op. 70*, *Eclosão op. 83* e *Morfose II op. 92*, vemos que uma das raízes inegáveis é o *Bloco I* com sua admissão de longas sonoridades, que acabam levando a acordes e encadeamentos.

Widmer reconhece as seções A e C como seriais. Embora seja possível identificar as séries utilizadas nas duas seções, verifica-se que não há um investimento sólido em construir a peça a partir de desenvolvimento estritamente dodecafônico. No caso do primeiro trecho, a série é mais um apoio para a priorização das sonoridades longas do que o centro de atenção composicional. Podemos identificar dois formatos desta série: t0 que é apresentado pelas madeiras numa textura mais horizontal e contrapontística, e t8, que aparece de forma incompleta como base para as harmonias que pontuam as sonoridades, nos blocos 11 e 17. Tanto o procedimento serial utilizado por Widmer em outras situações, quanto as escolhas definidas nesta peça nos permitem conceber o material a partir de sub-conjuntos de quatro elementos. Esse é um aspecto deveras importante, pois aí, na articulação entre conjuntos, é que aparece a riqueza composicional da peça.

t0: [sol-lá-dó-si, 0135]      [sib-fá-mi-mib, 0127]      [réb-solb-láb-ré, 0157]

t8: [mib-fá-láb-sol]      [fá#-(dó#)-dó-si]      [lá-ré-mi-(sib)]

\* as classes-de-notas entre parêntesis não estão presentes no trecho.

Mais adiante, entre os blocos 71 e 97, temos a confirmação da utilização dessa série, que aparece nesta oportunidade construída a partir de inversões de cada sub-conjunto: [dó#-si-sol#-lá, 0135] [sib-mib-mi-fá, 0127] [sol-ré-dó-fá#, 0157].

Já na seção C [c. 97-120], uma miniatura dentro da peça estruturada como cânone serial a doze vezes, concretiza-se a filosofia composicional do *Bloco I*. Uma lógica dodecafônica tradicional dificilmente aceitaria uma seção com propósitos tão densos no meio de perspectivas tão diferenciadas.

A série utilizada:

fá#-dó#-dó-sol [0156]      fá-mib-ré-mi [0123]      sol#-lá#-si-lá [0123]

Uma análise mais abrangente da peça vai mostrando como por trás da diversidade aparentemente excessiva há um trabalho sistemático de coerência motívica.

Ex. 30 *Gráfico analítico*

As tétrades utilizadas apresentam características comuns, que reverberam na peça através das repetições características da forma Rondó, assim como pela utilização de uma série de repetições internas nas diversas seções. Das dezessete possibilidades de *prime-forms* de tétrades que iniciam com o formato 01..., onze foram identificadas como desempenhando papel relevante na peça:

0123; 0125; 0126; 0127  
0135

0145; 0147  
0156; 0157  
0167

Verifica-se nessa coleção de tétrades uma ênfase considerável sobre o formato de terça maior unida a semitom [045 ou 043], subconjuntos ativos na maioria das tétrades utilizadas:

0125; 0126; 0135; 0145; 0147; 0156; 0157.

Levando-se em conta que a combinação de terças com semitons ou com segundas maiores é na verdade o processo que permite dar origem aos conjuntos do tipo [014] e [025], então podemos perceber a existência de uma relação estreita entre a estratégia composicional do *Bloco I* e os procedimentos identificados nas demais peças.

Ex. 31 *Trechos da peça utilizados como base para as análises*

## 5.14 Concerto da Camera op. 33 para violino e orquestra de cordas [1964]

### Síntese:

1. Utilização do conjunto 5-1 como idéia básica da peça
2. Processos melódicos de interação entre [014] e [025]

Deparamos de saída neste Adagio com duas utilizações do motivo característico (-1,-2,+1,-2), ou seja, conjunto 5-1 [01234], preenchendo o espaço de uma Quinta descendente, fá-sib. O comentário da *Partita II* já mostrou como esse conjunto pode ser entendido enquanto montagem de dois conjuntos [014]: [fá-mi-réb] [réb-ré-fá], deixando o mib como eixo de simetria; [ré-dó#-sib] [sib-si-ré], deixando o dó como eixo. O conjunto total apresentado é, portanto, o de uma quinta justa preenchida cromaticamente.

O terceiro compasso começa a diferenciação do tecido melódico, apoiando-se na energia de um salto ascendente de oitava. O conjunto utilizado no c. 3 faz reverberar vários conjuntos distintos. A segmentação dos conjuntos adjacentes mostra diversas possibilidades de combinação a partir de um semitom:

lá-sol#-mi [015]  
sol#-mi-ré# [015]  
ré#-mi-sol [014]  
mi-sol-fá# [013]  
sol-fá#-dó# [016]

Outros conjuntos não-adjacentes ganham relevo próprio todavia:

lá-sol-mi [025]  
fá#-mi-dó# [025]

Os compassos quatro e cinco ilustram como os conjuntos do tipo [025] vão se infiltrando mais e mais no desenho do motivo original [01234]:

c. 4:

ré#-mi#-dó	[025]
dó-si-lá-sib-láb	[01234]
sol-lá-sol#-fá#	[0123]

c. 5:

dó-mi-fá#	[025]
si-dó#-fá#	[027]
fá#-mi#-sol#	[013]
fá#-sol#-si	[025]
sol#-si-sib	[023]
sib-réb-mib	[025]

O cromatismo característico do motivo original vai sendo entremeado pelas terças menores características do [025].

*Ex. 32 Início da peça, c. 1-5*

O início do segundo movimento traz outra sutileza, ilustrando o mesmo conjunto — [ré#-ré-dó-ré-dó#, 01234] — atuando agora a partir de um ambiente rítmico completamente distinto. Da mesma forma, observamos a intromissão gradativa de conjuntos do tipo [025]. O motivo que ‘escapa’ da nota repetida (ré) é um conjunto do tipo [025], (dó-mib-fá). Da mesma forma, no c. 24, vemos dois desses motivos formarem o gesto ascendente, (dó-mib-fá / láb-sib-réb); e mais adiante, no trecho c. 28-31, três deles, (dó-mib-fá / láb-sib-réb / mib- fá-láb). Desde a Suíte op. 6 já registramos a tendência de associar movimentos rápidos com a utilização de conjuntos do tipo [025].

Ex. 33 *Vivace* c. 20

O início do *Andante* volta a privilegiar o [014] como ponto de partida:

Ex. 34 *Andante*, c. 215-217

### **5.15 Ludus Brasiliensis op. 37 para piano solo - Concatenação n.162 [1966]**

Síntese:

1. Fragmento escalar explorado como fonte de conjuntos [025]
2. Variação e ambiente rítmico-melódico brasileiro

Ex. 35 *Início da peça, c. c. 1-6*

Depois de apresentado duas vezes, c. 1-2 / c. 3-4, o fragmento melódico temático aparece isolado no baixo, c. 5-6. Trata-se do hexacorde 6-32 (dó-ré-mib-fá-sol-sib), cujo vetor intervalar 143250 nos atesta a inexistência de trítono, a presença de apenas um semitom, e a fatura de 4 segundas maiores e 5 quartas (ou suas respectivas inversões). Comparando com o [025], 011010, vemos que há uma equivalência acentuada na distribuição intervalar.

Poderíamos portanto, apresentar o mesmo motivo melódico como sendo constituído por quatro conjuntos [025]: (sol-fá-ré) (sol-sib-dó) (dó-mib-fá) (fá-ré-dó). Dois outros conjuntos possíveis no hexacorde (fá-sol-sib e mib-dó-sib) não aparecem de forma explícita no fragmento melódico. Além dessas possibilidades presentes na melodia, o acompanhamento do trecho c. 1-4 utiliza ainda o conjunto (mib-dó-sib, contralto) e (dó-mib-fá ou dó-ré-fá, no tenor). Dos vinte subconjuntos possíveis, seis são do tipo [025].

O segundo ambiente variacional confirma a ênfase sobre os conjuntos [025]:

Ex. 36 *Agitado c. 48*

As conseqüências desse tipo de escolha se espalham pela peça, nos diversos ambientes variacionais.

## **5.16 Prismas op. 70 para piano e orquestra [1970/71]**

### *I. Ictus*

Síntese:

1. Reutilização de esquema serial de organização das alturas em ambiente composicional diferenciado
2. Ênfase em valorização da sonoridade, binômio som-silêncio, recursos timbrísticos, texturais e de intensidade

O primeiro movimento — *Ictus* — é bastante representativo do estilo desenvolvido na Bahia a partir do final da década de sessenta, e que, dentro de mais alguns anos, estaria relativamente saturado, tal a intensidade da adoção do mesmo por alunos e compositores de níveis os mais diferenciados. Neste momento há ainda o brilho da aquisição recente. Nosso enfoque nessa peça consiste justamente em mostrar que essas aquisições mais recentes foram montadas a partir de uma estrutura já utilizada anteriormente, quase uma década antes.

A valorização da sonoridade não é exatamente uma novidade neste ponto. Já observamos anteriormente que a priorização do ‘som’, enquanto ferramenta composicional, pode ter sido algo herdado diretamente de Koellreutter, cuja atitude de valorização do binômio som-silêncio é bastante conhecida. Vimos na peça *Bloco I op. 27* [1962], para conjunto misto — dedicada justamente a Koellreutter — um primeiro movimento nessa direção; algo como um modelo para as mais de cem peças, compostas por membros do GCB e seus alunos, para formações idênticas, ao longo das três décadas seguintes.

Mais recente é a adoção de recursos de indeterminação associados a essa tendência de valorização do som. Essa raiz se desenvolve ao longo da década de 60, sendo pontuada por uma aproximação da música de Cage, pelas notícias das realizações do grupo Música Viva de São Paulo, pela audição intensiva das obras executadas no Festival de Darmstadt-Alemanha e pela afinidade descoberta com

relação à produção dos poloneses contemporâneos, principalmente K. Penderecki.

Toda a parte inicial desse movimento é construída em torno da nota 'si', tocada de forma iterativa no registro mais agudo do piano, e acompanhada por ataques periódicos das cordas (atrás do cavalete). Como acabamos de afirmar, é um ambiente típico dos começos de peças baianas desse período. A irregularidade dos ataques contribui para compor o cenário inicial.

O que nos interessa abordar nesta peça, no entanto, é a adoção de um procedimento de organização das alturas já testado anteriormente. Entre o bloco 14 e o 16, quatro notas são apresentadas em sonoridades longas, com dinâmicas diferenciadas: (si-dó#-ré-dó). O conjunto é bastante familiar, [0123]; trata-se, na verdade, do mesmo material utilizado na *Ceremony after a fire raid op. 28*

[si-dó#-ré-dó, 0123] [sib-solb-sol-mib, 0347] [láb-fá-mi-lá, 0145]

que passa a ser processado no novo ambiente composicional, enriquecido pela sonoridade dos efeitos, e pelos *clusters* utilizados. Os três subconjuntos apresentam disposições diferentes de terças e semitons, derivados do [013] e [014].

A partir do bloco 45, o piano assume seu papel mais solístico, reexpondo todo o material. Da mesma forma que na op. 28, o material é percorrido em sentido original e, logo depois, no sentido contrário. Vemos, no bloco 53, um gesto pianístico que engloba toda a série, iniciada, porém, a partir de duas notas do terceiro subconjunto. No trecho c. 61-70 que realiza a conclusão do movimento através de uma intensificação considerável, podemos acompanhar a distribuição de material de subconjuntos distintos entre a mão direita e esquerda do solista:

Ex. 37 *Trechos de Prismas op. 70*

### **5.17 Quinteto II op.63 para fl, ob, cl, tpa e fg. [1969]**

Síntese:

1. Segmentação serial simétrica em tétrades
2. Utilização de retrógrado
3. Diversidade de recursos timbrísticos, texturais e de intensidade

Temos aí mais uma peça que organiza a totalidade das alturas, a partir de conjuntos de quatro elementos, colocando, mais uma vez, em movimento essa espécie de ‘serialismo motivico’, ou ‘tematicismo serial’ que Widmer desenvolve. Procedimentos de indeterminação e efeitos de timbre conferem uma sonoridade particular a esse movimento. Já não temos apenas compassos, e sim uma alternância entre seções que se utilizam de blocos medidos em segundos e seções que se apoiam numa métrica quaternária. O gesto de ‘acelerando até o mais rápido possível’ ocupa os pontos mais importantes de articulação.

Do bloco 1 até o 6 temos duas exposições do material a ser utilizado:

- b. 1-3: [sol#-si-dó-sol, 0145] [lá-mi-sib-mib, 0167] [fá#-dó#-ré-fá, 0145]  
b. 4-6: [láb-sol-dó-si, 0145] [mi-mib-lá-sib, 0167] [ré-réb-fá-fá#, 0145]

A construção envolve, assim, dois conjuntos [0145] como extremidades, separados pelo [0167]. O tetracorde [0145] é uma formação dupla de tricordes [014]. O conjunto [0167] mantém esse procedimento de simetria, só que a partir do tricorde [016].

No trecho c. 7-12, vemos uma permutação da ordem dos subconjuntos. O segundo subconjunto inicia em evidência [mib-mi-sib-lá, 0167], e a melodia do oboé (c. 8) transita para o terceiro [fá#-ré-fá-réb na flauta, 0145]. O primeiro subconjunto aparece incompleto na flauta no c. 9 [dó-sol#-si, 014]; o quarto elemento é apresentado pelo oboé no c. 11

Ex. 38 *Blocos 1 - 6, 7 - 12.*

Enquanto isso, o segundo subconjunto reaparece na flauta (c. 1-11), e o terceiro é utilizado como finalização da seção, c. 11-12 [fá#-dó#-ré-fá, 0145]. Tudo, portanto, absolutamente dentro do esquema. Tanto os subconjuntos quanto os elementos que os constituem (as classes de notas) são permutados continuamente gerando diversidade.

Mas como explicar o trecho do c. 14-19? De repente, deparamos com o acorde reb-sib-mib-fab [0136], que permanece como acompanhamento da melodia do oboé durante todo o trecho. A melodia do oboé inicia a partir do fá#. Como entender isso com relação à lógica anterior? Percebe-se, de saída, algo que é muito comum em Widmer e que não havia acontecido ainda nesta peça. O conjunto [sib-réb-mib-fáb-fá#] pode ser entendido como reproduzindo a mesma lógica de simetria utilizada com o [014] e [016], só que a partir do [025]:

[sib-réb-mib, 025]      [fá#-fáb-réb 025]

Mais interessante ainda: todo o conjunto pode ser encontrado na série que é a base do movimento (apresentada aqui sem delinear os subconjuntos):

sol# - si – dó – sol – lá – mi – sib – mib - fá# - dó# - ré - fá

Se pensarmos que as notas (fá e ré) do b.12 são o início de um movimento retrógrado, algo que Widmer utilizou nas peças op. 23 e op. 70 (já comentadas), então veremos que o conjunto [sib-réb-mib-fáb-fá#] aparece todo aí juntinho a partir do antepenúltimo elemento da série. A melodia do oboé cuida justamente de completar o retrógrado [fá#-lá-si-sol#-dó], excluindo apenas o sol.

No c. 20 temos outra evidência da existência autônoma da série. A melodia do oboé expõe todo o material:

Ex. 39 *Trechos do Quinteto II, c. 14-19 e c. 20.*

## 5.18 Interlúdio 2: Um resumo sobre as tétrades preferenciais

Esse interlúdio será dedicado ao acompanhamento da utilização de tétrades nas composições de Widmer, um processo que conforme já apontamos em diversas situações, apresenta marcas claramente identificáveis do papel reservado aos tricordes preferenciais. O interesse, no entanto, não é simplesmente apresentar mais esse conjunto de evidências, e sim observar os critérios de formação dessas tétrades, que como já vimos, desempenham um papel importante não apenas como agentes de segmentação de agregados, como também nas vicissitudes da superfície composicional e na lógica espacial que vai sendo tecida.

Uma apreciação feita no conjunto das obras mencionadas neste capítulo, sem grandes pretensões de contabilidade apurada, nos oferece a seguinte lista de tétrades mais proeminentes — terminologia de Forte (1973) e Strauss (1990):

4 – 10 *	[0235]	4 - 11 *	[0135]
4 – 13 *	[0136]	4 - 3 +	[0134]
4 – 7 +	[0145]	4 - 22 *	[0247]
4 – 17 +	[0347]	4 - 4 * +	[0125]
4 – 1	[0123]	4 – 26 *	[0358]
4 – 23 *	[0257]	4 – 27 *	[0258]

influência predominante de [025]           \*

influência predominante de [014]           +

Das 29 possibilidades de formas primas de tétrades contabilizadas por Forte, apresentamos, na tabela acima, doze possibilidades utilizadas com frequência notável. As tétrades claramente derivadas de [014] — 4-3, 4-7 e 4-17 — ilustram três processos de montagem dos tricordes, relacionados entre si. A inversão da tétrade é igual a si mesma, sinalizando a importância dos processos de simetria

para Widmer. O que muda entre eles é o âmbito da montagem, uma terça maior, uma quarta e uma quinta. Em geral, as tétrades derivadas de [014] são mais freqüentes nas décadas de 50 e 60 do que na produção posterior.

As tétrades claramente derivadas de [025] — 4-10, 4-11, 4-13, 4-22 e 4-26 — aparecem desde o início da produção de Widmer, mas tornaram-se mais proeminentes ainda nas duas últimas décadas, seja pela aproximação do universo octatônico que comentaremos adiante, pela utilização constante de fragmentos escalares ricos em [025], pela possibilidade de construir séries totalmente segmentadas por [025], ou ainda pela freqüência de conjuntos [025] em material das culturas locais.

Os conjuntos 4-10 [0235] e 4-11 [0135] podem ser encontrados em inúmeras peças, e coincidem com segmentos escalares comuns a formações diatônicas maiores, menores ou octatônicas. Podem ser vistos como produzidos pelo acréscimo de um elemento interno ao âmbito do tricorde [025]. O 4-10 mantém o princípio da simetria através de inversão. O 4-11 foi especialmente explorado em idéias básicas de peças da década de 70, tal como *Suave Mari Magno* op. 97 (si-dó-ré-mi), *Eclosão* op. 83 (mi-fá-sol-lá e sua inversão sol-fá#-ré-mi), *Catálise* op. 90 (que utiliza o pentacorde 5-2 [01235], si-dó-dó#-ré-mi), e o *Quarteto IV* op. 98 (dó-ré-mi-fá), dando origem a um capítulo especial do processo de clusterificação de motivos que será discutido adiante.

O conjunto 4-13 é um dos campeões da fase octatônica da maturidade, aparecendo em diversas composições na mesma localização (ré-dó#-si-sol#). Veremos adiante, que além da proeminência que adquire na superfície das composições, trata-se da base de uma estrutura pré-composicional denominada de bifonia. O método de construção pode ser descrito como o acréscimo de um elemento externo ao âmbito inicial de um [025, sol#-si-dó#].

Podemos estabelecer relações entre a montagem das tétrades derivadas de [014] e aquelas de [025]. Dessa forma, o 4-3 [0134] pode ser considerado como equivalente a uma formação [0245] — por acréscimo de um elemento interno — cuja forma prima é [0135], ou 4-11. O conjunto 4-17 [0347] e o 4-26 [0358] são claramente equivalentes quanto à valorização de uma simetria na estrutura — o semitom central do [0347] é um eixo onde se apoiam dois conjuntos [014], o mesmo ocorrendo com o intervalo de segunda, central ao [0358]. Os conjuntos 4-7 [0145] e 4-23 [0257], ilustram um acréscimo de elemento externo ao âmbito dos tricordes originais, relação idêntica à que se estabelece entre 4-13 [0136] e 4-4 [0125]. O conjunto 4-4 possui a característica notável de combinar [014] e [025] numa mesma estrutura.

Mesmo sem qualquer preocupação com exatidões matemáticas vamos percebendo a intrincada rede de relações que o universo das alturas oferece aos ouvintes e analistas da música de Widmer, tecendo uma lógica que nasce de características dos próprios intervalos, cristaliza-se em tricordes preferenciais e aglutina-se em conjuntos cada vez mais complexos.

### **5.19 Sinopse op. 64 para orquestra, coro (SATB) e solistas (sopr/vn/vc/pf) [1970]**

Síntese:

1. Acorde inicial (agregado) resume material melódico-harmônico da peça
2. Dramaticidade obtida por indeterminação de alturas, massas sonoras e efeitos instrumentais

Não há ilustração melhor daquilo que Widmer pretendia evocar ao pedir aos alunos que construíssem uma ‘constelação’, do que o acorde inicial dessa exuberante peça (os exemplos são retirados da redução para piano).

Ex. 40 *Acorde inicial*

fá - láb - fá# - si - ré - mi - lá - dó - mib - sol - sib - réb

O conjunto é distribuído num âmbito de cinco oitavas, com os intervalos maiores na base do acorde, e os menores na parte superior, buscando dessa forma a sonoridade plena que a tradição recomenda em termos de orquestração. Justamente nessa extremidade superior, e a partir do impacto do acorde inicial, surge um dos motivos característicos da peça, apresentado pelo trompete [réb-dób-sib ..., 013].

Ex. 41 c. 7-11

Tomemos o trecho c. 7-11 — que além de ser construído a partir de um conjunto muito semelhante à constelação inicial, mantém quase todas as alturas no mesmo ponto em que aparecem nesse primeiro acorde — como uma oportunidade para a referencialização dentro do percurso de Widmer. Pensemos, por exemplo, em subconjuntos de três ou de quatro elementos.

subconjuntos de 3 classes de notas:

013 - réb-sib-dób      lá-sib-sol

014 - mib-solb-ré      mi-fá-láb

012 - réb-dó-si

subconjuntos de 4 classes de notas:

0124 - réb-sib-dób-lá

0347 - sib-sol-mib-solb

0236 - ré-mi-fá-láb

Em ambos os casos, os conjuntos são familiares. O tetracorde [0124] pode ser descrito como uma das variantes que se obtém do tricorde [014] a partir da inclusão de mais uma nota (tal como o 0145), podendo ser relacionado ainda com o pentacorde [01234] utilizado no op. 33 como base do motivo [-1,-2,+1,-2]. O tetracorde [0347] também é variante do [014], já tendo sido comentado em peças como a op. 28 e op. 70. Da mesma forma, o [0236] contém um proeminente [014].

Com a entrada da voz solista no c. 13, mantém-se a mesma lógica:

Ex. 42

De dentro da constelação sonora do acorde inicial sobressai, dessa vez, o segmento inferior. O tricorde [fá-láb-fá#, 013] ampliado pela inclusão de mais um elemento [sol], apoia a dramaticidade do verso “A torre de marfim”. Trata-se portanto do tetracorde [0123], que, logo adiante, será mais uma vez ampliado, levando ao pentacorde [fá-fá#-sol-sol#-lá, 01234], através da inclusão de mais um elemento, no caso o [lá]. O verso “corredores de bruma congelada” expõe o pentacorde em plena atuação, gerando um desses motivos que se enroscam em torno de si mesmos e que Widmer utilizou em inúmeras peças.

Ex. 43

Não se deve deixar de observar que o leque de procedimentos relacionados com a lógica de conjuntos nessa peça é apenas uma das vertentes composicionais. Muito da dramaticidade que o próprio texto exige é conseguida através de outros recursos, tais como a indeterminação de alturas, o trabalho com massas sonoras, a diversidade de efeitos instrumentais. A permanência dos procedimentos costumeiros de organização das alturas fornece uma espécie de foco para essas outras possibilidades mais difusas, relacionando-as e relativizando-as entre si. Essa aliás é a tônica da experiência widmeriana a partir do final da década de sessenta, cristalizando-se de maneira inequívoca a partir do *Quasars op. 69*.

## 5.20 *Trilemma op. 80 para sexteto vocal [1973]*

Síntese:

1. Ressignificação de elementos palestrinianos no universo composicional motivico widmeriano
2. Utilização do hexacorde 6-Z23 [023568]

Tomemos como ponto de partida aquilo que Widmer (1980) escreveu sobre a peça no “Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten”:

Primeiro prêmio no Concurso nacional de Composição promovido pelo Goethe-Institut do Brasil e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, 1973. O Collegium Vocale apresentou esta peça por todo o mundo e recebeu pela gravação do disco *Moro Lasso* o prêmio da Deutschen Phono-Akademie.

Primeiramente, ouve-se o moteto *O Crux Ave* de Palestrina. A primeira frase de Palestrina é o ponto inicial da composição. O texto utilizado - “O crux ave spes unica, hoc passionis tempore”, traduzido: “Ó cruz, única esperança nestes tempos de sofrimento” - é interpretado diferentemente:

- Esperança celeste através da Cruz de Cristo (Palestrina)
- Esperança romântica pela cruz pessoal (Tonal)
- Esperança irracional no sacrifício da humanidade (Ruídos)

A essa altura do caminho, não espanta perceber que a voz aguda do trecho de Palestrina apresenta nada mais nada menos que um conjunto do tipo [025], sib-dó-mib. O baixo apresenta uma variante [sib-fá-mib, 027], e o tenor, o tetracorde [ré-sib-lá-sol, 0237], de onde Widmer retira o [023] que servirá de amálgama para a seção inicial.

O trecho c. 6-9 é construído justamente a partir de três conjuntos semelhantes que se articulam em torno de um pedal sobre a nota ré, guardada como prolongamento da sonoridade do moteto de Palestrina:

c. 6: dó-mib-ré, 023

c. 7: mi-fá#-fá-sol, 0123

c. 8: lá-dó-sib, 023

Ex. 44 c. 1-11

Sendo assim, o que se ouve nos c. 10-11 é resultado desse processo. O hexacorde [mi-fá#-sol-lá-sib-dó, 023568] pode ser entendido como uma junção dos conjuntos [mi-fá#-sol, 023] e [lá-dó-sib, 023] ambos presentes no material apresentado anteriormente, ou ainda como resultado de [mi-fá#-lá, 025] e [sol-sib-dó, 025]. Deve-se observar como a sonoridade do [014] se infiltra no hexacorde, ainda que sorrateiramente, seja a partir do tricorde [sib-sol-fá#, 014] ou [sib-lá-fá#,014]. Todo esse terreno é bastante familiar. O que acontece a partir do c. 13 confirma essa última observação.

Ex. 45 c. 12-26

Ex. 46 *Gráfico relativo ao c. 13-19*

### **5.21 Interlúdio 3: Motivos melódicos que se enroscam**

Já assinalamos em diversas oportunidades (op. 6, op. 23) a presença de construções motivico-melódicas derivadas do conjunto 5-1 [01234], muitas vezes associadas ao formato  $[-1,-2,+1,-2]$  — a exemplo do *Concerto da Camera* op.33, que o utiliza diretamente como idéia básica —, ou mesmo como intensificação e ‘encasquetação’, tal como em *Trilemma* op.80.

Várias outras situações poderiam ser invocadas, mas o nosso objetivo neste interlúdio não é contabilizá-las enfatizando sua iteração, e sim lembrar que a presença desses motivos é indicativa da presença (ou da busca de) uma lógica espacial melódica local, uma arrumação dos elementos melódicos disponíveis, atribuindo papéis diferenciados a cada um deles — muitas vezes a última nota do motivo ressignifica todas as outras, colocando-as como que de cabeça para baixo—, tudo isso absolutamente relacionável à presença dos conjuntos preferenciais, ou seja, apontando para lógicas abrangentes e de longa duração.

Sendo assim, fica aqui delineada a possibilidade de aprofundar esse horizonte de construções melódicas como vertente subsidiária do trabalho inicial de identificação dos conjuntos estruturais. Um estudo desse tipo, lidaria diretamente com questões ligadas ao conceito de contorno, relacionando-as à produção permanente de significações na cadeia melódica.

Não custa observar, por exemplo, que a formação motivico-melódica mais característica daquilo que estamos denominando como fase das estratégias octatônicas em Widmer — (Cf. 5.28), ré-dó#-si-sol#-lá#, conjunto 5-10 [013456] — apresenta um contorno  $[-1,-2,-3,+2]$ , com vários traços distintivos comuns ao formato anteriormente mencionado  $[-1,-2,+1,-2]$ .

O compromisso com a lógica de um preenchimento melódico do espaço está evidente em ambos, sendo que o primeiro, 5-1, satura o espaço disponível de terça maior (4), enquanto que o segundo, 5-10, deixa ainda duas lacunas no âmbito de trítono que gera. Observando o próprio 5-1 a partir do terceiro elemento, logo depois da emissão de uma terça menor, verificamos que a lógica do preenchimento melódico depende justamente da problematização que essas lacunas trazem para a audição da construção melódica. Essa quarta nota como que contradiz a lógica que vinha sendo tecida, obrigando o ouvinte a uma atitude mais abrangente. A contradição é reforçada pela mudança de direção (+1) que ocorre naquele ponto, cabendo à última nota do motivo tecer uma espécie de compromisso que absorve todo o resto. É a inclusividade no nível microscópico.

No caso do 5-10, a ruptura maior ocorre justamente na última nota, marcada da mesma forma pela mudança de direção melódica. Embora a quarta nota traga o trítono como sonoridade emblemática e vibrante, é a ruptura da quinta nota que fica soando, até quando o motivo já foi encerrado, o que levou Widmer a desenvolver uma miríade de pequenas variantes dessa situação.

Num nível mais profundo ainda, 5-1 e 5-10 podem ser analisados como manifestação de uma premissa composicional subjacente a grande parte da obra de Widmer, a simetria. Já comentamos anteriormente a simetria do 5-1 (Cf. 5.9). No caso do 5-10 é bem fácil vê-lo como uma montagem simétrica de duas terças menores: [ (ré-dó#-si) (sol#-lá#-si) ]. Os dois segmentos, com suas incompatibilidades de implicação, refazem a lógica octatônica e logo atrás dela a lógica dos conjuntos [014] e [025].

Assim como no dito de Nietzsche — apud Widmer (1988, p. 3) — o que parece detalhe à primeira vista é um vasto universo onde podemos fincar nossa pesquisa. As construções melódicas de Widmer são um manancial de esperteza composicional (as repetições são inerentes à busca), e revelam essa fronteira

sempre presente entre desenvolvimento orgânico e absorção inclusivista. Apenas esses dois temas que acabamos de levantar, construção simétrica e o papel da ruptura nas estruturas melódicas, tem um enorme potencial de varredura da obra em foco, aparecendo em uma diversidade de situações, e levantando uma série de outras questões.

Ex. 47 (Cosmofonia, Quarteto IV, Eclusão, Trio op. 144)

A estrutura simétrica-assimétrica apresentada no tema de *Cosmofonia* op. 163 (1987) para sax e cordas ilustra as possibilidades em jogo. O motivo inicial, o hexacorde [012345], pode ser entendido como tendo dois fragmentos simétricos [ (+1,-2) (-1, +2) ]. Trata-se de uma variante das estratégias já descritas, com dois pontos de ruptura, e mais sofisticada ainda, pelo desequilíbrio do movimento descendente para ré, que vai funcionar como uma espécie de polo com relação ao motivo clusterificado. No *Quarteto IV* op. 98, outra estratégia interessante de ruptura, utilizando o conjunto [01236]. O sol# rebelde, tanto pode remeter a Bach quanto ao universo octatônico que se aproxima (no percurso composicional) com seu trítone característico.

A peça *Eclusão* op. 83 [1973] depende largamente da manutenção de um conjunto de relações melódicas estáveis durante o início da peça, e das possibilidades de ruptura que vão surgindo em direção ao clímax final, rupturas essas, que longe de destruir a lógica anterior, pelo contrário, ampliam-na, fazendo com isso uma reviravolta tremenda. É o caso do sib que surge como consequência do motivo ascendente mi-fá-sol-lá ... sib. Ele transforma o motivo em uma simetria (mi-fá-sol-lá; sib-lá-sol-fá). No *Trio* op. 144 [1984] vemos um espichamento do procedimento, projetando as estratégias num âmbito dilatado de oitava. O dó# final aparece como ruptura potencializada, que ressignifica todo o octacorde anterior. Os exemplos se multiplicam.

## 5.22 *Trégua op. 93-b, para flauta solo* [1976]

**Síntese:**

1. **Processo cíclico de elaboração serial**
2. **Segmentação através conjuntos preferenciais**

Podemos acompanhar nesta peça solo, mecanismos composicionais já caracterizados como tipicamente widmerianos. O interesse particular em colocá-la em foco é a oportunidade que oferece de apreciar a naturalidade com que os procedimentos vão sendo integrados numa prática abrangente.

A sonoridade longa (e as modalidades de plasmação que oferece) aparece como recurso de inicialização da peça, algo já testado inúmeras outras vezes por Widmer. Da sonoridade longa (ré) brotam os intervalos de uma primeira célula básica: a terça (si-ré), a segunda maior (ré-dó; dó-ré), e a segunda menor precipitada pela aparição do dó# (dó#-ré). Contabilizando tudo: [ré-si-dó-dó#, ou 0123], a mesma célula utilizada no início da peça *Ceremony after a fire raid op.28*.

A próxima novidade surge no final do quarto sistema, é a nota mi. Logo assistimos outra célula ser formada [fá-mi-ré-dó#, 0134] e mais outra, sua simétrica ascendente [mi-fá-sol-láb, 0134]. No meio do quinto sistema, esse último conjunto ganha mais um elemento, transformando-se com a inclusão do (fá#) no costumeiro [01234]. Ainda nesse sistema encontramos uma outra variante da tétrade [0134], o conjunto [fá-mi-dó#-dó, 0145].

A próxima novidade, em termos de formação de conjuntos, acontece no sexto sistema, mais precisamente no terceiro compasso: [fá-sol-sib-dó, 0257], uma montagem de dois conjuntos [025]. No final do sistema, vemos uma parte desse conjunto (sib-dó) ser utilizada para lembrar o estágio anterior: [dó#-lá-dó-sib, 0134] e [dó#-lá-dó-sib-si, 01234].

A melhor confirmação de que o caminho analítico que estamos delineando fundamenta-se na própria construção de Widmer surge como um gesto de recapitulação do percurso realizado, que ganha, necessariamente a partir disso, um sentido de conclusão. Ele aparece no final do oitavo sistema: ré - si - dó - mi - dó# - fá -láb - sol - sib

Mais uma vez, é o Widmer do nonacorde que se apresenta. Vemos que o percurso da peça está todo aí sintetizado:

ré-si-dó, 013

ré-si-dó-dó#, 0123

dó-mi-dó#-fá, 0145

mi-fá-sol-láb, 0134

fá-láb-sol-sib, 0235 (nono sistema)

sib-sol-fá-ré-dó-lá-sol mi-ré-si -lá-fá#-mi, uma montagem de conjuntos [025]

Vemos aí uma trajetória claramente exposta: [013], [014] e [025]. Os movimentos melódicos e as células mais complexas que vão sendo construídos obedecem à lógica dessa expansão intervalar gradual de [013] a [025]. A parte final, completamente dominada pelo [025], prenuncia o que acontecerá em peças posteriores, como *Ígnis* op. 102 e *Dois Re-tratos* op. 133. Depois do último gesto agitado, retorna-se à sonoridade longa, ao (ré) do início da peça.

Não custa observar a predominância de conjuntos relacionados com estratégias de inversão. Tanto o [0123], quanto o [0145], [0134] e [0235], produzem como retrógrados os mesmos conjuntos de origem.

Ex. 48 *Trégua* op. 93-b

### **5.23 *Ignis op. 102 para conjunto misto [1977]***

Síntese:

1. Organização serial e simétrica, segmentada em tricordes [025]
2. Projeção da lógica serial em estruturas melódicas
3. Expectativas tonais, bifonia (Lá, Mib)

O apego de Widmer a procedimentos seriais ou quase-seriais é, em geral, muito pouco comentado. Ao apontarmos, neste trabalho, diversas situações onde as alturas têm orientação serial inequívoca, estamos tocando em algo bastante curioso que é a manipulação desse repertório de estratégias composicionais sem a reprodução do estereótipo sonoro tantas vezes associado a esse tipo de escolha. As peças de Widmer soam mais widmerianas que seriais!

Nesta peça, uma das mais vigorosas de Widmer, há uma verdadeira explosão sonora logo no início, e depois, pouco a pouco, as coisas vão abrandando, para finalmente reeclodirem numa reexposição variada poucos compassos antes do final. A peça flui de forma bastante natural, convencendo o ouvinte de sua lógica sonora e da correção dos desenvolvimentos que vão sendo construídos. Em outras palavras, a peça parece, muito mais, fruto de uma intuição privilegiada do que produto de maquinações rigorosas.

Mas essa oposição que acabamos de expor (intuição versus maquinações) é algo que o próprio Widmer tenta transpor várias vezes, sendo essa capacidade de transcender a técnica pela técnica um dos parâmetros utilizados na avaliação de seus alunos, conforme comentamos no capítulo anterior. Essa capacidade integradora do compositor é, na verdade, parte integrante de seu repertório de ilusionista. *Ignis* é um exemplo brilhante desse processo, pois celebra o impacto da sonoridade através de construções que utilizam uma lógica severa, tecida principalmente a partir de possibilidades sugeridas pelos conjuntos do tipo [025], como ilustra o diagrama abaixo:

4	7	9	11	6	8	8	6	11	9	7	4
3	1	10	0	5	2	2	5	0	10	1	3

Ex. 49 c. 1-9

Está aí representado, por notação numérica, o trecho c. 1-9 da peça. Em primeiro lugar, deve-se observar no desenho um eixo de simetria, que coincide com a barra de compasso entre c. 4 e c. 5, e que divide o nosso diagrama em duas metades. A simetria vale também para os valores rítmicos utilizados. Quanto ao tratamento das alturas, trata-se evidentemente de um desenho serial, onde a série dodecafônica é organizada a partir de subconjuntos de três elementos, cada um deles sendo rigorosamente um conjunto do tipo [025].

mi	sol	lá	si	fá#	sol#
mib	réb	sib	dó	fá	ré

Ex. 50 *Redução do trecho c. 1-9*

Vê-se, através do gráfico, como a nota dó que aparece no trompete completa o hexacorde inferior. Trabalhando a série como uma construção a partir de subconjuntos uniformes, Widmer estabelece a conexão que necessita entre o universo serial mais ortodoxo e o universo das manipulações motivicas, sendo essa uma primeira fonte de ‘heterodoxização’ de sua linguagem. A importância do tratamento motivico se estenderá por toda a peça, dando coesão e coerência a uma série de eventos.

Uma segunda fonte de ‘heterodoxização’ advém das expectativas criadas com relação à existência de centros tonais, insinuados, com menor ou maior intensidade, em diversos pontos da peça. Uma terceira e quarta possibilidades de relativização surgem a partir da atenção concedida a gestos e construções que

ênfatisam os efeitos instrumentais (e a coloração daí decorrente), e do tratamento rítmico.

Ao inspecionarmos o trecho c. 1-9 verificamos que vários desses mecanismos lá estão presentes, em convivência pacífica com o desenho das alturas. Há, por exemplo, uma acentuação significativa do mib que inicia a peça, antecedido pelos ‘ornamentos’ da trompa e da clarineta, assim como da tríade de Lá maior no c. 7.

Já que falamos dos ‘ornamentos’ que antecedem o mib, vale a pena ressaltar que eles continuam durante o trecho, funcionando como elementos de pontuação, e ênfatisando a celebração da sonoridade de [025]. Apenas nesse trecho, podemos localizar 22 formatos distintos de [025]

mib – fá - láb	mib – solb - láb
mi – fá# - lá	mi - sol - lá
fá – sol - sib	fá - láb – sib
fá# - sol# - si	fá# - lá – si
sol – lá - dó	sol - sib - dó*
sol# - sib - dó#	sol# - si - dó#
lá – si - ré	lá - dó – ré*
sib – dó - mib	sib - réb - mib
si – dó# - mi	si - ré – mi
dó – ré - fá	dó - mib - fá
dó# - mib - fá#	dó# - mi - fá#
ré – mi - sol	ré - fá – sol

\* Apenas esses conjuntos não estão presentes no trecho c. 1-9.

Olhando mais adiante na peça, podemos encontrar evidências de que a lógica proposta nesse segmento inicial continua atuando, seja através do trabalho motivico, seja pela engrenagem serial, que não aparece da forma ortodoxa e sim como resultado de operações de derivação motivica, como bem demonstra o solo

de clarineta c. 8-13. A melodia estrutura-se como uma espécie de variação construída em torno da série utilizada no trecho c. 1-9.

Ex. 51

### **5.24 *Gira Estrela op.124/1 para coro misto* [1980]**

1º. Prêmio no Concurso Nacional da FUNARTE - 1980.

#### **Síntese:**

- 1. Técnicas de miniatura**
- 2. Tensão entre formato de miniatura e horizontes do texto**
- 3. Operações motivicas com [025]**

Ex. 52

Tendo em vista o verdadeiro impacto *estésico* (sonoro, emocional, poético, intelectual, místico..., musical, portanto) que provoca, esta peça é uma conquista enorme em termos de simplificação dos meios utilizados, e um atestado incontestado da virtuosidade coral de Widmer. É mesmo inacreditável que esse ‘fragmento’ de 35 compassos tenha a completude e, ao mesmo tempo, a flexibilidade que tem.

Widmer se utiliza de uma dramaticidade especialmente moldada para o formato em miniatura. O solo de soprano é apenas um compasso (e sua repetição), e, no entanto, tem uma duração enorme na memória afetiva (existe outra?) do ouvinte. Uma linha descendente de quinta (c. 1-4) se espicha (já em outra voz) até completar uma oitava (c. 3-5).

Nada impede no entanto que a miniatura proposta abrigue em si nada mais nada menos que o universo. O texto, escrito pelo próprio Widmer, descortina horizontes vastíssimos — “gira mundo, gira tudo, gira sol, gira estrela / leste-oeste, noite-dia, tarde-cedo / jovem-velho, claro-escuro, paz-guerra...”. O impacto desse paradoxo aponta para o desafio intelectual da construção dos processos composicionais da peça.

Começemos observando a curiosa similaridade entre *Gira Estrela op. 124*, de 1980, e a *A-v-e M-a-r-i-a op. 32* de 1962. Apesar de bem diferentes em termos de

sonoridade, ambas são construídas a partir de um nonacorde, que pode ser facilmente referencializado com relação a uma coleção escalar (ré no caso da Ave Maria, lá no presente caso):

Gira Estrela:       lá - si -       dó# - ré - ré# - mi - fá# - sol - sol#, (lá).  
 Ave Maria \*:       lá - si - dó - dó# - ré -       mi - fá# - sol - sol#, (lá).

\* Transposta aqui para o centro lá, visando facilitar a comparação

Assim como em *Ignis*, há em *Gira Estrela* uma dependência acentuada do conjunto [025], como elemento definidor das sonoridades que a caracterizam.

Ex. 53 *Gráfico analítico, c. 2-3*

Tabela de formatos do 025:

a0: mi - dó# - si	b0: mi - ré - si
a1: fá - ré - dó	b1: fá - mib - dó
a2: fá# - ré# - dó#	b2: fá# - mi - dó#
a3: sol - m i - ré	b3: sol - fá - ré
a4: láb - fá - mib	b4: sol# - fá# - ré#
a5: lá - sol - mi	b5: lá - sol - mi
a6: sib - láb - fá	b6: sib - láb - fá
a7: si - lá - fá#	b7: si - la - fá#
a8: dó - sib - sol	b8: dó - sib - sol
a9: dó# - si - sol#	b9: dó# - si - sol#
a10: ré - dó - lá	b10: ré - dó - lá
a11: mib - réb - sib	b11: mib - réb - sib

Um resumo das aparições de formatos [025] na primeira parte da peça, c. 1-15, dando continuidade ao trabalho apresentado no gráfico acima nos mostra o seguinte:

- c. 2: a0, b0, a10
- c. 3: a7, b7, b9
- c. 4: a0, b9
- c. 5: a5, b7
- c. 6: a0, b0
- c. 7: b7
- c. 8-9: a0, b0, a2
- c. 10: b2, b7
- c. 11: a2
- c. 12: a0, a2, b7
- c. 13-14: b2, a0

A segunda parte da peça não traz grandes novidades além dos conjuntos b5 (lá-sol,mi) e a3 (sol-mi-ré), tornados viáveis pela presença do sol natural entre c. 16-24, sendo este último apenas vislumbrado no c. 23 (contralto). Deixando de lado essa aparição esporádica, podemos organizar o material utilizado da seguinte forma:

- a0 / b0
- a2 / b2
- a5 / b5
- a7 / b7
- a10 / b9

Essa forma de apresentar o material sugere que a mesma lógica interna do conjunto-motivo estaria sendo usada para os níveis de transposição: a0-a2-a5 ou b0-b2-b5, transposições que iniciam em mi, fá# e lá respectivamente; a7-a5-a2 (si-lá-fá#), a0-a10-a7 (mi-ré-si), b0-b9-b7 (mi-dó#-si) e assim por diante. Essa estratégia composicional seria um dos fatores responsáveis pelo alto grau de coerência sonora da peça, e pela eficácia da miniatura.

#### **5.25 Interlúdio 4: Estudo de uma forma variação** **Kosmos Latino-Americano op. 134 - Variações em forma de onda [1978-1982]**

De forma simétrica ao procedimento utilizado em vários textos que redigiu, desta feita é o 'discurso musical' que vai sendo construído em torno de uma representação aparentemente extra-musical. Assim como muitas outras peças de Widmer, esta vem embalada por uma epígrafe, neste caso a letra de uma melodia folclórica, que será utilizada como referência para a peça: "laiá olhe a onda, na ponta da areia, / a onda me pega, na ponta da areia". Batizando-a de *Variações em forma de onda*, Widmer conecta o universo do texto com o universo sonoro que pretende desenvolver.

Há muitos sentidos para a onda que dá nome à peça. Em primeiro lugar, a melodia reproduz o formato de ondas, como o exemplo adiante demonstra, e não apenas no formato total, pois cada segmento da melodia funciona como uma pequena 'marola' da onda maior, digamos assim. O efeito de alternância entre os registros da mão esquerda e direita também influi sobre a sonoridade de onda.

A organização rítmica da melodia segue o mesmo caminho, um 5 por 8 que, com sua ambigüidade estrutural de [3 + 2 ou 2 + 3], veicula, de maneira admirável, construções rítmicas capazes de refletir as sensações de equilíbrio/desequilíbrio do meio marítimo. Cada uma das durações tem um papel importantíssimo no efeito de marola a ser criado.

Os dois primeiros compassos do tema, que veiculam o primeiro gesto em forma de onda, já introduzem uma proporção característica do balanço rítmico que dominará o início da peça. Cada segmento é constituído por dois compassos (reunindo o equivalente a 10 colcheias). Os dois ataques iniciais preparam a subida, há uma espécie de flutuação na quinta nota, como se a energia da subida

faltasse; o salto de trítono [dó - fá#] define o pico da onda [dó] e seu refluxo, e também a proporção [7 + 3 ou (1+2+1+1+2) + (3) ].

Nos gestos subseqüentes [c. 3-4; 5-6; 7-8] o pico é atingido uma colcheia antes, um pequeno detalhe que torna a referência às marolas ainda mais verossímil, uma vez que, no mar elas raramente são exatamente iguais, uma mais intensa é seguida de várias menores. Esses gestos subseqüentes interferem sobre o [7+3], apresentando outras alternativas latentes [5 + 5] e [4 + 6] ou [(1+2+1+1) + (2 + 3)] e [(1+2+1) + (1 + 2 + 3)].

A escolha de epígrafes em Widmer é parte de um conjunto mais amplo de procedimentos — a relação texto-música —, um domínio que exerceu forte atração sobre o pensamento do compositor, algo que transpira da análise dos diversos textos de sua autoria. O mesmo pode ser verificado nas inúmeras peças onde lidou diretamente com a utilização do texto cantado, algumas vezes de sua própria invenção como na adorável *Gira Estrela op. 124 n. 1*, ou mesmo na escolha dos títulos das peças. *Ignis op. 101* ilustra essa última possibilidade: o nome da peça é a metáfora que busca intensamente. Em *Suavi Mari Magno op. 98*, o título expressa o teor do texto de Lucrécio Caro, citado pelo próprio compositor: “é agradável, enquanto no vasto mar os ventos levantam ondas, olhar da terra firme os terríveis perigos de outrem”. A peça é construída em torno desse cenário psicológico.

Registrar a atração de Widmer por epígrafes, ou o cuidado na escolha de títulos, é importante porque aponta para uma dimensão mais básica de seu universo composicional. As epígrafes são verdadeiros “umbigos” do corpo composicional; especialmente esta das *Variações em forma de onda*, que ilustra de forma inegável, a adesão do compositor ao princípio de uma “idéia geradora”, de onde vão surgindo, ou melhor, “brotando” conseqüências.

## Ex. 54

Esse princípio composicional é uma espécie de ordenador do cenário a que nos referimos anteriormente, e caminha de mãos dadas com a importância atribuída à variação como procedimento fundamental de transformação das idéias apresentadas, quase como uma espécie de sinônimo para a própria atividade de compor. Não espanta, assim, a importância atribuída a essa temática em sala de aula. As marcas desse processo nos alunos de Widmer são facilmente demonstráveis, do *Korpus et Anti-Korpus* de Agnaldo Ribeiro, escrita no início da década de 70 até a *mesmamúsica* de Jmary Oliveira [1987], passando por *Nove Variações para Fagote e Cordas* [1981] de Lindembergue Cardoso e *Memórias em Espiral* [1987] de Fernando Cerqueira.

Mas retornando às *Variações em forma de onda*, uma primeira associação surge com a música de Caymmi. Lembramos de *O mar*, e *É Doce morrer no mar*, que também são construídas a partir de um formato melódico de onda, e pelas quais Widmer nutriu uma paixão especial, referindo-se às mesmas várias vezes ao longo de sua produção.

Não parece difícil perceber que a metáfora da onda acaba aportando no próprio sentimento de baianidade, no papel simbólico que o mar tem para nossa identidade cultural. Mas quem são os personagens desse texto cantado em forma de onda? Há uma *laiá* para quem se aponta uma onda na ponta de areia, e a quem se conta como a onda pega na ponta da areia. O tratamento de *laiá* é tipicamente uma referência ao tratamento carinhoso de um escravo (ou escrava) a uma *sinhá* branca. Há, portanto, além da idéia de baianidade, esse diálogo implícito entre duas etnias, entre duas posições sociais. A baianidade seria também uma função desse diálogo.

Escolhendo o nome de ‘*Ondina*’ para uma das versões da peça, Widmer acaba associando a cena da canção com o bairro onde viveu na Bahia durante muitos anos, que, aliás, tem uma praia com uma ‘ponta de areia’ muito disputada. Não foi o único a registrar esse ambiente especial de Ondina (Emílio Rodrigué, conhecido psicanalista argentino-baiano escreveu *A Lição de Ondina em 1984*), que passa a sintetizar tudo o que a Bahia tem, algo que ganha significado próprio no percurso de alguém que adota mais do que uma nacionalidade, uma nova cultura.

Mas o que é, de fato, esse diálogo com a *laiá*? Por que é que se diz “*laiá* olhe a onda”, e logo depois “a onda me pega”? É um diálogo lúdico, tem a sedução do lúdico, da brincadeira com a onda, do jogo de pega-pega, e a *laiá* é conduzida por mãos (ou olhos) mais experientes para esse jogo. Há aí toda uma ironia, um *denço* mesmo, pois é o escravo quem conduz, quem narra, quem descreve esse banho, e registra o inesperado da onda.

No âmbito da composição, que data do final da década de 70, o inesperado talvez seja a abertura para vários estilos (várias ondas...), seguindo a lógica que a melodia inicial insinua, sem patrulhamento. É bem possível que uma das intenções tenha sido associar a idéia de baianidade com esse ecletismo, que absorve tudo de que necessita sem muito pudor (“a onda me pega...”).

A peça é um conjunto de tema e nove variações. O formato do tema é mantido como matriz, de onde vão sendo retirados todos os gestos da peça. Há um percurso e uma dinâmica deste percurso, que longe de ser linear implica, em afastamentos e retornos ao contexto inicial. Sendo o tema construído a partir de terças adjacentes [sol-si; lá-dó; lá-dó-mi; ré-si...], há, da mesma forma que nas outras peças analisadas neste capítulo, um jogo significativo entre segundas e terças.

A primeira variação mantém o tema praticamente inalterado no baixo (perdeu a colcheia inicial), respondido por uma marola extremamente charmosa na mão direita. Esse gesto da mão direita é construído como uma compressão rítmica que preserva as proporções do tema. O ouvido festeja-o como uma grande novidade rítmica, mas trata-se de uma derivação estrita.

Contando-se com a duração da pausa inicial, o que temos é o esquema do tema [1+2+1+1 + 2+ 3], ligeiramente modificado [(1+2+ 1+1+2+ ... e repetindo esse sufixo 1+1+2 + n), n sendo uma duração bem longa, que substitui o '3' cadencial do tema]. A direção e o âmbito melódicos do gesto, que são idênticos aos do fragmento apresentado no baixo, servem de confirmação. Em termos da dinâmica da onda, ele acontece no momento do refluxo, vindo acentuar a proporção [7 + 3], preenchendo o '3' com seu volteado. É o que justifica ter incluído detalhes do tema em nossa análise; eles dão conta do olhar que o próprio Widmer utilizou.

Uma das primeiras decisões composicionais da peça foi justamente reinterpretar aquele ponto de refluxo como o lugar de onde brotaria a novidade; o tema foi praticamente repetido com a inclusão do gesto-marola. O compositor olha para o material e descobre como desenvolvê-lo de forma a gerar a ilusão de que é ele próprio que se desenvolve. Isso ilustra de maneira exemplar a “lei da organicidade” que Widmer (1988) apregoa, e que já comentamos anteriormente. Não se trata de um naturalismo ingênuo, há um olhar elaborado por trás das escolhas.

O outro lado da moeda é o grau de distorção que esse gesto-marola induz, com relação ao material temático. O fato de que ele convence em termos de organicidade é uma ferramenta poderosa para a apresentação de novidades que se disfarçam como se sempre tivessem estado ali. É o caso do c. 14 que introduz

o dó# e o fá como apoios para o ré e o mi que são notas do tema. Essa pequena modificação vai reverberar em vários outros lugares.

O gesto-marola da var. 1 acaba tornando-se o objeto de atenção da var. 2, que é toda construída apenas com a seqüência das notas que foram introduzidas por cada aparição do gesto nos c. 10-12-14-16. Como o gesto já é, ele próprio, uma variante dos quatro fragmentos do tema, a fidelidade à idéia geradora é mantida, embora pequenos desvios rítmicos e melódicos comecem a se acumular. Estamos tocando no cerne da técnica de variação utilizada, que envolve, justamente, a construção e potencialização de pequenos desvios.

A var. 3 inverte o sentido do primeiro intervalo [sol-si] e encrespa o ritmo, duas atitudes inéditas até então. A variação trabalha com intervalos dilatados; progressivamente, vão sendo alcançados pontos mais altos [dó4, fá5, dó#6], como se numa onda em expansão ascendente. As notas introduzidas na var. 1 como ornamentação [dó# e fá] ganham aí um espaço bem maior, ocupando o auge dessa expansão. Tudo isso configura-se como uma preparação para a var. 4, a mais longa de todas.

Ex. 55 *Variação 4, início.*

Quanto à var. 4, é importante perguntar justamente, de onde vem seu ritmo requebrado característico. Se pensarmos na unidade formada pelos dois compassos iniciais (8 + 8 semicolcheias), podemos perceber uma articulação interna que se repete ao longo da variação, e que surge de forma explícita nos c. 15-16 desta variação (ppp, *leggierissimo*): [3 + 3 + 2 + 2 + 3 + 3]. O '3' pode ser entendido como [1 + 2], como se a pausa prolongasse a duração da segunda semicolcheia. Estamos, sem dúvida, alguma no ambiente rítmico do início da

melodia-tema. Por outro lado, a alternância entre subunidades de '3' e de '2' nos remete ao mesmo balanço proporcionado pela métrica original.

Como vemos, derivações mais remotas vão sendo introduzidas, sem, contudo, perder a lógica da conexão com o tema. O processo pode ser melhor apreciado do ponto de vista da var. 5, que representa, na peça, o ponto máximo de afastamento com relação ao contexto inicial, mesmo que em alguns aspectos, até por ser ela própria uma variação, seja justamente uma reafirmação desse contexto.

#### Ex. 56 *Variação 5*

Em que sentido é esta uma variação do tema inicial? Trata-se de uma forma de arco duplo (tanto na mão direita como na esquerda), ampliando a idéia de onda melódica oferecida pelo tema. Assim como este, apresenta quatro subdivisões e 24 ataques, só que comprimidos no primeiro tempo de cada compasso. As proporções rítmicas do tema são anuladas e prolonga-se a duração da última nota de cada grupo de seis. O efeito de marolas sonoras é enfatizado pela indicação de *rubato*.

Vê-se ainda com bastante clareza que as seis notas iniciais são basicamente as mesmas do primeiro fragmento temático (sol-si-lá-dó-fá#), acrescidas da nota ré. O desenho melódico nos indica uma subdivisão em grupos de três, e uma análise mais detida desses formatos nos revela o seguinte:

a1 ==> sol - fá# - lá , [11+ 3], ==> [14] (mão direita, primeiro formato ascendente)

a2 ==> si - ré - dó , [3 + 10], ==> [13]

a1' ==> lá - dó - si, [3 + 11], ==> [14]

a2' ==> só# - fá# - lá, [10 + 3], ==> [13]

Temos aí uma lógica bem clara da construção do trecho. Olhando para os formatos descendentes temos:

d1 ==> mi - fá# - ré, [10 + 4] ==> [14] (mão esquerda, primeiro formato descendente)

d2 ==> dó - lá - si, [3 + 10] ==> [13]

d1' ==> ré - sib - dó, [4 + 10] ==> [14]

d2' ==> mib - fá - ré, [10 + 3] ==> [13]

Ou seja, o mesmo tipo de construção. Quem ouve esta peça de maneira mais ou menos desavisada, corre o risco de perder de vista o rigor de sua construção, mesmo porque tudo soa tão natural... Esse jogo de formatos que se alternam nos mostra o valor da inversão como princípio organizador do trecho. De fato, o que a mão esquerda apresenta é uma inversão do material da mão direita, as distâncias alcançadas são simétricas em relação à díade inicial mi/sol. O lá6 que conclui o segundo gesto na mão direita é simétrico ao ré grave atingido pela esquerda. Admitindo-se o primeiro gesto da mão direita como permutação das notas do tema, vê-se que o que aparece na mão esquerda é uma inversão do tema a partir da nota mi3:

sol - si - lá - dó

mi - dó - ré - si .

Mas qual a relação entre os formatos descritos acima e o tema? Vejamos:

sol - si - lá [início do tema] ==> [4 + 2], facilmente transformável em [4 + 10], mediante inversão do '2', origem dos formatos d1 e d1'.

si - lá - dó [segunda tríade formada pelas notas do tema], ou então sol - lá - dó que é apresentado insistentemente na variação 4 ==> [2 + 3] ou [10 + 3], origem dos formatos a2, a2', d2, d2'.

Os formatos a1 e a1', [11 + 3] ou [3 + 11] também delimitam um espaço de 14 semitons, traço comum aos formatos d1 e d1', só que dividem o espaço interno de maneira diferente. Poderíamos referi-los ao fragmento melódico sol-fa#-la, que aparece de forma implícita no tema e em outras variações (v.1, c. 10-11).

Na segunda metade da variação as direções são invertidas, a mão direita é descendente enquanto a esquerda sobe. A simetria é mantida com pequenos deslizes até o último compasso. O primeiro formato é de transição misturando as duas direções [3 + 10].

O que *Ondina* nos apresenta é uma técnica composicional que se utiliza de uma espécie de 'desconstrução' operada sobre o material temático para daí gerar novas organizações, alinhando-se dessa forma com uma tradição secular, mas ao mesmo tempo com procedimentos bem típicos deste século, como demonstram as harmonias assim geradas.

#### Ex. 57 *Harmonias geradas*

É possível conceber a construção do trecho de outra maneira, apelando para uma espécie de reducionismo que mostra como a organização harmônica guarda relação estreita com a estrutura melódica do tema. O que vemos então é uma série de terças resolvendo em segundas, como nas três notas iniciais (sol - si - la).

#### Ex. 58. *Série de terças*

Há, de fato, uma profusão de terças menores geradas por notas adjacentes no trecho [fá#-lá, si-ré, lá-dó, ré-fá, sol-sib, mi-sol, e ainda dó-mib e sol#si] e

também algumas terças maiores [ré-fá#, ré-sib, fá-lá ...]. Mas essa predominância sonora das terças é negada, de maneira explícita, pela dimensão vertical, aparecendo aí sétimas, segundas, quintas e quartas. Trata-se de uma espécie de texto com duas faces, uma horizontal, que se apoia no discurso das terças, outra vertical que se opõe à primeira.

Visto ainda de outro ângulo, reduzindo-se o âmbito de cada gesto para uma mesma oitava, vemos claramente a apresentação de variantes melódicas do tema:

*Ex. 59 Redução ao âmbito de oitava*

A var. 6 comprime o tema em quatro compassos ternários, transpondo-o para fá. O gesto característico da variação é tipicamente contemporâneo, atingindo vários registros distintos. A quiáltera da mão direita alterna cuidadosamente os registros: médio - agudo - grave; grave - médio - agudo; agudo - médio - grave; médio - grave - agudo. É o cuidado com a diversificação. Trata-se, no entanto, de uma distribuição das notas do tema, gerando essa textura específica, que contrasta com a var. 5.

*Ex. 60 variação 6*

A variação 7 é, de fato, variação de variação, retoma o material da segunda; da mesma forma, a variação 8 é equivalente à variação 3, só que ornamentada pelo impacto dos acordes que surgem na mão direita, que se encarregam de manter um pedal da díade [mi-sol].

A última variação é uma lição de síntese, permanecem duas terças essenciais [sol - si; do - mi] conectadas por um lá [c. 2-3]. Permanece também o inciso rítmico do primeiro compasso do tema [1 + 2], já trabalhado na var. 4. A onda se acelera e sobe num gesto característico da tradição aleatória até o gesto

final, que, assim como a primeira novidade, é uma expansão do refluxo da onda, um super-refluxo aliás, criando um espaço de mais de quatro oitavas. O fá#1, que veicula o refluxo do primeiro gesto, é substituído por um *cluster* executado com a palma da mão, e na mesma região. As duas terças [dó-mi; si-ré] na região aguda, encerram a peça.

Ao percorrer a série de variações, tentando entender as conexões estabelecidas a partir da “idéia geradora”, tocamos numa série de aspectos que caracterizam o universo composicional de Widmer:

1. valorização da organicidade das conexões [que inclui o cultivo da ilusão de que os desenvolvimentos surgem do próprio material],

2. algo que implica na busca de complexidade a partir do simples [“em busca da simplicidade perdida...” como ele próprio dizia],

3. e que também implica em “economia de meios” [fazer o máximo a partir do mínimo de material], algo bastante visível com o trabalho motivico nesta peça;

4. uma valorização simultânea de atitudes lógico-dedutivas e da busca de impacto sensorial-sonoro;

5. atenção aguçada para a necessidade de diversificação de ritmos, métricas e texturas;

6. conhecimento profundo dos idiomas do teclado, e das técnicas de escrita para piano solo.

Vários outros aspectos poderiam ser mencionados. Pouco falamos de questões de harmonia, por exemplo, um domínio muito mais sutil e complexo nesta peça do que se imagina ao ouvi-la. Tradicionalmente, o formato segmentado da forma variação sempre supõe a existência de cadências freqüentes derivadas do modelo Dominante/Tônica. Tal não acontece em *Ondina*, que constrói a dimensão harmônica em termos da fidelidade à idéia geradora, prolongando as características da própria melodia.

Embora a melodia esteja centrada em Sol, Widmer rapidamente estabelece o eixo Sol-mi como uma referência de centricidade para toda a peça. As coisas ficam fluidas entre Sol Maior e mi menor, de forma que é possível mudar de um para o outro com relativa facilidade. Um resumo dos pontos de apoio harmônico da peça nos mostra o seguinte:

tema e var. 1 - Sol

var. 2 e 3 - mi menor

var. 4 - Sol (início) modulando para Mib e concluindo em Si como Dominante

var. 6 - transposição do tema uma segunda abaixo [Fá]

var. 7 - caminha para mi menor

var. 8 - mi menor (de volta para...

var. 9 - Sol

As relações entre Sol e mi menor são inegavelmente um tópico importante para a peça. Como Widmer consegue isso que estamos chamando de fluidez entre os dois centros? Não deve passar despercebido que a Dominante de Sol é claramente evitada durante toda a peça. Aparece na forma transformada que o tema oferece [fá#-lá-dó-mi], ou seja, como acorde de VII7, e pronto. Mais do que isso, evita-se uma ênfase sobre as relações harmônicas mais próximas do lado das Dominantes. Sendo assim, não há registro de aparições significativas de acordes de Ré, Lá ou Mi Maior, que portariam implicações inevitáveis nessa direção, e que, num ambiente tonal tradicional, seriam quase que obrigatórios. A estratégia de evitar o lado das Dominantes é articulada a partir da ênfase no lado das Subdominantes de Sol (Dó, Fá, Sib ...) e dando proeminência a mi menor.

A primeira conexão entre Sol e mi é feita através de lá menor no c. 15 (iv de mi) e de uma dominante transformada [c. 16: si-ré-fá-lá-dó], sem a presença da sensível (ré#), algo que confirma nossa observação anterior, surgindo como uma consequência natural do contexto melódico introduzido no c. 14.

Ex. 61 *cadência final da var. 1*

Todo o trecho da var. 2 até o final da var. 3 acontece em torno de mi menor, afirmando-o através de um longo pedal, e de um jogo charmoso entre si e si bemol como parte da tríade de mi. No reaparecimento desse trecho [var. 7 e 8], há uma afirmação categórica de mi menor, com direito a trítone [ré#-lá], no compasso que antecede a var. 8, embora tudo permaneça na atmosfera de pedal que o trecho cultiva.

Mas a peça requer diversidade harmônica. O que fazer? Além dos mecanismos de enriquecimento melódico, e da ornamentação do estático (pedal), o analista deve ficar alerta para dois pontos de apoio harmônico na var. 4, envolvendo uma resolução clara em Mib, e uma chegada a Si Maior com características de Dominante (c. 29 e c. 38 da var. 4, respectivamente). Conhecendo a importância de detalhes em Widmer, é impossível não pensar no papel estrutural desempenhado por esses dois pontos. Essas duas únicas entidades harmônicas diferenciadas representam justamente dois pontos de simetria em relação a Sol, confirmando a importância desse tipo de construção em Widmer.

O aparecimento do Si Maior como uma espécie de Dominante, insinua que a var. 5, mesmo com toda a sua complexidade, e com o impulso que proporciona na direção de um ambiente atonal através do empilhamento de terças, poderia ser interpretada como centrada em mi. A expectativa de uma chegada cristalina a mi menor é finalmente realizada no início da var. 8.

Vale à pena também observar o mecanismo de re-aproximação de Sol, imediatamente antes da var. 9. O desafio é bastante claro. Como se aproximar de

Sol, evitando uma ênfase sobre sua Dominante? O problema é resolvido através de mecanismos de condução de vozes, especialmente escolhidos. A terça sol-si é atingida através de uma dupla confluência lá#-dó que resolve em si, e através do fá que resolve para o sol. Esse é mais um exemplo de como as questões harmônicas tendem a receber tratamento melódico, mantendo a premissa da peça.

Ex. 62 *Resolução que antecede var. 9*

Algumas vezes, somos levados a descrever o legado musical de Widmer como essencialmente eclético. É natural que essa palavra apareça quando o que se pretende descrever é um conjunto tão diversificado de propostas e soluções, desde que fique claro que esse ecletismo não significa de maneira alguma sua acepção mais comum: “formado de elementos colhidos em diferentes gêneros ou opiniões”. Não é uma combinatória, uma solução pós-moderna, uma fuga da necessidade de acolher princípios, e sim justamente o contrário, a decisão de acolher princípios os mais diversos possíveis, deixando que vicejem em música. Há, neste caso, todo o radicalismo manifestado quando da criação do Grupo. A diversidade em Widmer não é uma acomodação e sim um desafio.

## **5.26 As quatro estações do sonho op. 129 para duas flautas e orq. de cordas [1981]**

Síntese:

1. Lógica octatônica (bifonia) montada como um novo estágio da lógica dos conjuntos preferenciais
2. Disseminação desses procedimentos a partir da utilização de idéias básicas semelhantes

Wellington Gomes registrou em seu depoimento a importância que a utilização de recursos semelhantes à “bifonia” - apresentada por Widmer na página da frente desta partitura - teve em seu próprio percurso. Esse depoimento nos leva a querer investigar em maior profundidade esse recurso composicional, e o papel que exerce no contexto que ora construímos.

Ex. 63 *Bifonia da op. 129*

Trata-se de um modelo motivico a duas vozes, onde a voz inferior apresenta o retrógrado de uma transposição de trítono do motivo da voz superior. Isso já confere uma unidade bastante especial ao desenho. No entanto, esse tipo de modelo reduzido das relações motivicas de uma peça não apareceu subitamente no percurso de Widmer. Retomando a peça *Ígnis op. 102*, temos a oportunidade de assinalar um esquema semelhante em funcionamento, embora arrumado ao contrário, partindo do uníssono para a oitava. A bifonia funciona também como uma via aberta para outros recursos composicionais. Com o acréscimo de algumas notas complementares a bifonia se transforma rapidamente na série dodecafônica utilizada na peça

Ex. 64 *Bifonia da Ígnis op. 102*

A comparação entre as duas bifonias fica mais fácil quando colocamos lado a lado os dois esquemas (transpusemos a de *Ignis* para o mesmo centro da *op. 129*, ré, invertendo ainda sua direção).

Ex. 65 *Comparação entre as duas bifonias*

A bifonia da *op. 129* soa mais convincente, mais perfeita, e isso se deve provavelmente ao fato de que o desenho das duas vozes é absolutamente igual (um sendo retrógrado do outro), enquanto que na *op. 102* os motivos são ligeiramente diferentes. Há, além disso, na *op. 129*, a divisão da oitava em duas metades [re-so#-re], o que torna possível inverter todo o desenho sem alterá-lo significativamente.

Na *op. 129* a bifonia conduz com a mesma facilidade até uma escala octatônica, como podemos constatar no início de *Verão*, c. 1-10.

Ex. 66 *Verão, c. 1-10*

Vemos que a segunda flauta se encarrega de apresentar a parte inferior de uma escala octatônica centrada em ré [ré - (mi) - fá - sol] , que aliás coincide com a parte inferior da bifonia. Enquanto isso, a primeira flauta e as cordas se encarregam da parte superior da escala [ré - so# - si - lá# - sol# - mi]. Essa última idéia, com sua sonoridade nordestina característica, aparece completa no primeiro violino , c. 3-4.

Em ambos os casos (*op. 102* e *op. 129*), as conotações harmônicas produzidas pelos dois formatos motivicos justapostos são de extrema importância, sendo fartamente utilizadas por Widmer. No caso da *op. 129* a conotação de sonoridade modal nordestina é um elemento vital para a composição. Com isso,

estamos sinalizando para o fato de que o recurso da bifonia é antes de mais nada uma estrutura “plástica” que permite moldar a composição em várias direções diferentes, garantindo coerência e audibilidade.

Se a bifonia é algo que Widmer amadurece, gradativamente, em seu percurso, é mais do que natural supor que esteja intimamente conectada aos procedimentos que temos acompanhado a partir de obras da década de cinquenta. De fato, olhando para a bifonia da *op. 129* percebemos que se trata, nada mais, nada menos, de uma montagem de dois conjuntos [025]: [dó#-si-sol#] e [ré-fá-sol]. No centro do desenho [sol-sol#-si], ecoa o conjunto [014].

Da mesma forma, podemos identificar uma relação de grande afinidade entre a escala octatônica e os conjuntos [025] e [014]:

escala: ré - dó# - si - lá# - sol# - sol – fá – mi - ré [1,2,1,2,1,2,1,2]

subconjuntos (tétrades e tricordes):

ré-dó#-si-lá# [0134], ou [ré-dó#-lá, 014 + ré-si-lá#, 014], perfil definido por [014]

dó#-si-lá#-sol# [0235], ou [dó#-si-sol#, 025 + dó#-lá#-sol#,025], perfil definido por [025]

si-lá#-sol#-sol [0134], perfil definido por [014]

lá#-sol#-sol-fá [0235], perfil definido por [025]

sol#-sol-fá-mi [0134], perfil definido por [014]

sol-fá-mi-ré [0235], perfil definido por [025]

fá-mi-ré-dó# [0134], perfil definido por [014]

mi-ré-dó#-si [0235], perfil definido por [025]

O grau de simetria que essa base harmônica permite exerce um apelo irresistível para Widmer (assim como para Bartok). Olhando a escala octatônica como uma alternância contínua entre semitons e tons (1s e 2s, portanto), percebemos que essa afinidade entre a escala e os conjuntos [014] e [025] é fácil

de entender, como já havíamos antecipado no comentário do *Quinteto Pro-Argovia* [1954].

Como bem observa Nogueira (1997, p. 91-92) a “bifonia fundamental”, essa que Widmer estampa na página da frente das *Quatro Estações do Sonho op. 129* [1981], foi também utilizada em peças como a canção *Entre estrelas op. 124/I* [1980], o *Duo para violino e piano op. 127* [1980], a *Sertania - Sinfonia do Sertão op. 138* [1983], a *Sinfonia III op. 145* [1984] e o *Quarteto Amabile op. 157* [1986]:

O motivo de quatro notas que lhe dá origem, segundo Widmer, tem um forte sabor modal brasileiro; aparece na música autóctone do Nordeste, e sua origem se encontra na música dos índios Yawalapití e Kamayurá. Dele, Widmer deriva a melodia básica de *As quatro estações do sonho*, assim como as do *Duo para violino e piano*, de *Sertania*, de *Utopia*, de *Paisagem baiana IV*, do *Concerto para fagote, percussão e cordas*, de forma que *As Estações* integram um contexto de obras tematicamente relacionadas, coerente, unívoco.

Ao identificar a importância da bifonia em todas essas peças, estamos projetando o modelo da utilização preferencial dos conjuntos [025] e [014] para essa última década da criação widmeriana. O que está aí descrito é, digamos assim, a ponta do “iceberg” que temos seguido desde a *Suíte para piano* [1952]. As estratégias utilizadas já refletem a maturidade adquirida em todo esse percurso, a flexibilidade de adaptação a contextos os mais distintos e a capacidade de articulação de recursos composicionais aparentemente antagônicos.

## **5.27 Outras Estratégias Octatônicas : *Sonata para piano op. 122 - Paisagem Baiana II [1980]***

Síntese:

1. Lógica octatônica aplicada ao esquema formal de sonata
2. Ferramentas analíticas adequadas à situação

O que dissemos no final da análise anterior merece destaque especial, uma vez que assume papel estrutural em nossa investigação. Acompanhando a trajetória das formas widmerianas de organizar as alturas, esbarramos na bifonia e no referencial mais abrangente da escala octatônica, cuja estreita relação com os conjuntos [014] e [025] parece-nos amplamente demonstrada.

Acreditamos ser plenamente justificável desenvolver um comentário específico sobre o verdadeiro encanto que se apoderou de Widmer com relação às possibilidades do universo octatônico, já que inúmeras peças desse período de maturidade foram construídas a partir dessa centelha. Nesse sentido, nada mais indicado do que a *Sonata Monte Pascoal* op. 122, para piano solo, cujo desenho formal permitirá um melhor acompanhamento dos procedimentos utilizados. Antes disso, porém, vale a pena apresentar algumas informações adicionais sobre as escalas octatônicas.

A utilização freqüente dessas escalas no século XX pode talvez ser atribuída à fartura de elementos tonais e não tonais presentes nessas formações. Compartilha com as escalas diatônicas tradicionais a combinação de tons e semitons, permitindo a elaboração de melodias e arpejos perfeitamente aceitáveis pelo ouvido mais tradicional. Contém oito tríades maiores ou menores, uma diversidade maior ainda do que a das escalas diatônicas. Por outro lado, as octatônicas enfatizam a presença do trítono através da divisão da oitava em duas metades, sem abrir mão da divisão tradicional em quinta mais quarta; permitem ainda, uma série de possibilidades de transposição e inversão de seus segmentos, tendo em vista sua estrutura modular [ (1+2) (1+2) ... ] e uma opção farta de

sonoridades potencialmente dissonantes, já que enriquecidas pela presença constante da segunda menor. A rigor, existem apenas três formatos distintos da escala (t0, t1 e t2).

Ex. 67 (três formatos da escala octatônica, Lester p. 162)

Toda a seção temática inicial da *Sonata Monte Pascoal* apresenta e desenvolve uma idéia básica bastante freqüente em Widmer (muito semelhante ao tema do Duo op. 127 para violino e piano, por exemplo). Aos poucos, vai ficando claro que um formato octatônico está em jogo (Ex. 63a). Não há dificuldade em perceber que toda a seção c. 1-21 pode ser entendida dessa forma (com exceção da última nota do c.21). A partir do c. 24 estamos claramente numa outra seção temática (iniciada com a repetição do material do início, c.22). Como entendê-la nesses termos?

Ex. 68 (esboço analítico com os formatos octatônicos adequados)

Sem muito esforço, percebemos que a idéia melódica do trecho c. 25-26 é, na verdade, um segmento da escala octatônica invertida (Ex. 63b). Logo depois, surgem os arpejos de terças, que se encaixam perfeitamente dentro do *continuum* constituído pela junção dos dois formatos (Ex. 63c). Os intervalos do arpejo são justamente as terças possíveis dentro do *continuum*. A utilização do *continuum* dá a Widmer as possibilidades do agregado (as 12 classes de notas), já que as quatro classes de notas ausentes no primeiro formato aparecem na inversão. A propósito, o c. 24 também pode ser entendido como derivado de um arpejo do mesmo gênero.

Com isso, chegamos aos gestos finalizantes da exposição (já a partir do c.32), onde podemos aplicar o mesmo esquema analítico às harmonias geradas a partir do c. 36, com as melodias que sustentam. As tríades de Sib (m.e.) e de solb (m.d.) são facilmente localizáveis no *continuum*, ambas apoiando os fragmentos melódicos (la – si, ou lab – lá - si), que pertencem ao formato invertido. O c. 39 apresenta uma espécie de acorde síntese de todo o *continuum* (Ex. 63d), que percorre todo o âmbito e recomeça o ciclo com o (láb – si – dó#). As alturas utilizadas nos quatro últimos compassos da exposição estão claramente disponíveis numa das extremidades do formato invertido.

#### Ex. 69 (Sonata Monte Pascoal, 1º mov. Exposição e Desenvolvimento)

No Desenvolvimento, o desafio composicional de sempre é promover um afastamento satisfatório com relação ao material inicial, propiciando o retorno subsequente. Widmer utiliza a estratégia clássica de iniciar o Desenvolvimento com o mesmo material do primeiro tema, só que agora numa textura imitativa. O afastamento é sutil, mas já no c. 53 encontramos material que não pode ser atribuído a nenhum dos dois formatos octatônicos envolvidos até o momento. Para entendê-lo, deve-se recorrer a um terceiro formato (Ex 63e), apresentado também de acordo com a conveniência da análise, ou seja, buscando clareza e fidelidade com o gesto que aparece na superfície. Note-se como as figurações do c.64 se encaixam perfeitamente, a m.d. originando-se da parte superior (formato invertido), e a m.e. do formato original. O formato original aparece de corpo inteiro na melodia a partir do c.53 [dó-sib-lá-sol-fá#-mi-dó#-mib].

Esta *Sonata* é de uma clareza invejável, e quase todos os gestos podem ser entendidos em termos do sistema escalar apresentado. Seu desenho clássico e sua aparente simplicidade de concepção revelam um compositor que não se permite gestos gratuitos, cada detalhe remetendo a um sistema decisório abrangente, sem perder, no entanto, o contato com a audibilidade e a fluência. Ela

reforça nossa intuição de que assim como nas melhores músicas, as melhores análises não precisam investir demasiado numa distinção rígida entre estrutura e superfícies. Quando é possível realmente sintonizar com a idéia geradora do compositor, essa distinção praticamente desaparece. A queixa relativamente comum entre músicos de orquestra sobre a fixação de Widmer em determinados fragmentos motivicos parece-me equivocada, a fixação não era nos fragmentos e sim no sistema que os produzia.

### **5.28 Duo op. 127 para violino e piano [1980]**

Síntese:

1. Lógica octatônica e múltiplas vizinhanças
2. Escolha de detalhes e lógica abrangente
3. Deslize de formas motivicas sobre uma estrutura escalar

O exercício da análise anterior é bastante significativo como etapa preliminar para o que pretendemos demonstrar com relação ao *Duo*. Trabalhamos com a premissa de que Widmer utiliza um sistema decisório consistente, e que esse sistema está sendo moldado a partir das interações entre formações octatônicas. Sendo assim, vale a pena ter em mente as características dessas escalas, visando um entendimento mais abrangente daquilo que Widmer está fazendo. Vimos no Ex. 63 as três possibilidades de formações octatônicas. Todas as transposições e inversões conduzem a esses três formatos, o que gera uma série de situações de ambigüidade e diversidade de opções, em contraste com a previsibilidade da estrutura modular montada sobre a célula [013], ou seja, [1+2, ou 2 +1 semitons].

O início da peça desliza claramente sobre o formato t2, tendo o ré como elemento tônico: re – dó# - si – lá# - sol# - sol – fa – mi – re. Mesmo assim, deparamos no c. 7 com um dó5 tocado pelo violino que não se enquadra na escala. Como explicá-lo? Não seria melhor ignorá-lo por tratar-se apenas de um detalhe? A proeminência que ele assume (sforzato e agudo) dificilmente combina com essa interpretação, e além disso, o que estamos colocando em foco é justamente a capacidade do suposto sistema decisório de Widmer, de administrar as situações composicionais. O dó requer uma explicação.

Ora, uma das riquezas potenciais das escalas octatônicas é a diversidade de vizinhanças oferecidas pelos distintos formatos. A inversão de t2 tendo ré como elemento tônico nos leva a t0, que apresenta justamente uma vizinhança adequada para explicar o dó: re – do – si – la – sol# - fá# - fá – mib – re. Será que

conseguiríamos evidências para mostrar esse segundo formato em ação, tal como na *Sonata Monte Pascoal*? Antes mesmo de caminharmos nessa direção, parece aconselhável levantar outras possibilidades de derivação. Veja-se que o formato t2 também pode ser apresentado como se começasse e terminasse na nota sol, isso sem alterar a composição dos elementos do conjunto: sol – láb – sib – si – dó# - ré – mi – fa – sol. Essa disposição da escala pode dar origem a uma outra inversão (t1) : sol – lá – sib – dó – dó# - ré# - mi – fá# - sol.

Temos aí os principais atores do sistema escalar utilizado por Widmer no primeiro movimento da peça. O Ex. 65 apresenta esses formatos em notação analítica: Ex. 65a – t2, tendo ré como elemento tônico; Ex. 65b – t0, também centrado em ré; Ex. 65c – t2 centrado em sol; Ex. 65d – a inversão do exemplo anterior, ou seja, t1 centrado em sol.

Além desses, alguns outros diagramas serão necessários para facilitar o nosso caminho: Ex. 65e - *continuum* (t2 + t0), centrado em ré; Ex. 65f – *continuum* em X (t2 + t0), centrado em ré e apresentando uma verdadeira encruzilhada de notas, mostrando a diversidade de vizinhanças disponíveis; Ex. 65g – *continuum* em X (t2 + t1), centrado em sol . No caso desses diagramas em X, podemos fazer referência a quatro situações distintas, sempre tomando a nota central como ponto de partida: formato original ascendente (noroeste), original descendente (sudeste) , formato invertido ascendente (nordeste), ou formato invertido descendente (sudoeste). Os braços do lado esquerdo são do formato original, os do lado direito do formato invertido.

Ex. 70 (esboços analíticos)

Disposto o cenário, podemos iniciar a inspeção do primeiro movimento do *Duo*. Como já dissemos anteriormente, a frase inicial, c.1-4, é perfeitamente explicável

por t2. O segundo segmento, c.5-9 (ampliado até o c.11) também vai da mesma forma, com exceção do dó5 do c. 7-8. As tercinas (sol#-lá#-dó#) e (sol-fa-re) são facilmente visualizáveis em t2.

O ganho analítico desse enfoque aparece de forma mais clara a partir do segmento c. 21-29. Como explicar o primeiro fragmento melódico (si-re-dó#-ré#)? Olhando para o Ex. 65e, vemos no *continuum* ali apresentado que esse motivo aparece claramente como vizinhança dupla do ré, sendo o ré# a primeira nota da formação escalar invertida (t0). O próximo motivo (mi#-fá#-ré#-ré) pode ser entendido da mesma forma, como as quatro primeiras notas do formato ascendente invertido (t0). Para abordar o terceiro fragmento (si-dó#-ré-dó) devemos consultar o Ex. 65f, pois o formato em X nos apresenta este motivo tendo origem nas três primeiras notas do formato original descendente mais a primeira do formato invertido descendente. O último motivo (mib-ré-do-lá) cabe inteiro no formato invertido. Assim, toda a seção c.21-29 gira em torno desses motivos, e dessa lógica, que contaminam os dois instrumentos.

Na seção c. 36-39 encontramos uma nova roupagem do motivo inicial (lá-sol#-fá#-ré#), que, aliás, pode ser encontrada com facilidade no formato invertido descendente, Ex. 65e, assim como as pequenas variantes que vão sendo apresentadas (lá-sol#-fá#-mib-fá-lá, c.39, m.d.), ou ainda (lá-sol#-fá#-lá-si-dó-si-ré, c.40-41).

O segmento c. 42-45, marca com o motivo (mi-re-si) a chegada ao mi5. Esse tricorde acompanha uma melodia do violino formada pelas notas (fá#-sol-fá-mi) e logo após (dó-sib-sol; sol-fá-mi-ré-si). Embora o tricorde (mi-re-si) seja bastante ativo no motivo inicial, o impulso para pensar nesse trecho como derivado diretamente do motivo inicial deve ser evitado. Como explicar todas essas contigüidades na escala octatônica centrada em ré? É aí que vemos utilidade para o *continuum* centrado em sol. Basta olhar para o Ex. 65g que lá encontramos

todas essas vizinhanças de notas, distribuídas entre o braço descendente invertido e o ascendente original. A única exceção é o fá#, que é a primeira nota do original descendente.

O continuum centrado em sol (Ex. 65g), explica também as escolhas do final do segmento c. 12-15, uma série de conjuntos [025], (mi-fá#-la, si-ré-mi, sol-sib-dó, sib-dó-mib, c.15), e ainda do segmento c. 16-20 (fá-mi-ré-si-lá-sol-fá#-mi-dó#-ré#).

As seções finais (c. 46-52 e c. 53-65) não trazem novidades analíticas. A primeira pode ser remetida ao Ex. 65f, misturando elementos do formato original ascendente, invertido ascendente e invertido descendente. A segunda inicia com o motivo (lá-sol#-fá-ré#), já comentado, recapitula os motivos do segmento c. 21-29, idem, e constrói a cadência final com o acorde (láb-sib-sol-si-fá-dó#-re), uma manifestação quase completa do formato original, t2.

Pensamos que essa forma de entender as escolhas composicionais relacionadas ao parâmetro altura abre uma perspectiva valiosa com relação à própria lógica que está em jogo, sendo, por exemplo, um complemento indispensável para o contexto da análise de elaborações motivicas, tal como desenvolvido por Nogueira (1997, p. 57-90). No nosso enfoque, trabalhamos com uma lógica mais abrangente que o motivo individual, apontando as possibilidades de deslizamentos dos fragmentos motivicos sobre a estrutura escalar.

Ex. 71 (Duo op. 127)

## **5.29 *Interface op. 135 para quarteto de cordas e Paisagem Baiana IV op. 149 para flauta, violino, viola e violoncelo.***

Síntese:

1. Confirmação das idéias analíticas aplicadas ao universo octatônico

Essas duas composições se desenvolvem a partir da mesma idéia básica do Duo op. 127 (ré-dó#-si-sol#), e por isso podem nos servir como um espaço para a confirmação das estratégias analíticas utilizadas.

Em *Interface op. 135* o segmento inicial c. 1-12 segue rigorosamente o esquema da formação escalar octatônica t2 (centrada em ré), fazendo um contraponto entre o tetracorde descendente e o ascendente, ou seja, utilizando a bifonia já comentada anteriormente. O contraponto é invertido no c.12, quando o primeiro violino apresenta três notas do segmento inferior da escala (re-fá-sol), e o segundo violino executa o início da idéia básica (ré-dó#-si).

Na verdade, há apenas dois detalhes desviantes com relação a t2. O primeiro é o mib4 do c.12 (vn e cello), que pode ser facilmente explicado como sendo um primeiro elemento de uma futura inversão de t2 (ré-dó#-si, sendo invertido para ré-mib-fá). Mas como entender o lá3 apresentado pelo segundo violino e pela viola no c. 11? A seqüência (láb-sol-lá) não pode ser encontrada nem em t2(em ré) nem em sua inversão. Uma consulta ao Ex.65g mostrará essa seqüência como parte essencial da vizinhança que se estabelece em torno de sol (láb é a primeira nota do ramo ascendente invertido, e lá a primeira do ascendente original).

Logo depois da fermata que separa os compassos 12 e 13, vemos que a música se desloca para o ambiente do diagrama apresentado no Ex.65g. Os fragmentos (sol-fá#-mi-lá...) e (sol-sib-dó-réb-mib-sib...) aparecem de forma inequívoca em t1 centrado em sol, ou seja, nos ramos original descendente e ascendente.

Ex. 72 (Interface, primeira página)

Estratégia semelhante pode ser identificada na *Paisagem Baiana IV – Lagoa do Abaeté*. A primeira incompatibilidade com  $t_2$  surge na flauta, c. 13. O fragmento (mi-fá#-sol-fá-mi) é estranho ao contexto de  $t_2$ , e no entanto, é central para o continuum ( $t_2+t_1$ ), Ex. 65g. O mesmo vale para o motivo apresentado pelo violoncelo, c.16 (fá#-sol-lá-dó), também facilmente localizável no Ex.65g, e para os gestos que seguem nesta seção inicial da peça.

Vale a pena lembrar, que o universo octatônico está sendo abordado como um domínio específico dentro do leque abrangente de procedimentos composicionais que se utilizam preferencialmente de conjuntos do tipo [025] e [014].

Ex. 73 (Paisagem Baiana IV, primeira página)

### 5.30 *Utopia op. 142 para conjunto misto*

Síntese:

1. Lógica octatônica local ou abrangente?

O gesto inicial de *Utopia* é um dos momentos preciosos da criação musical na Bahia da segunda metade do século XX. Não seria necessário atormentar o leitor com a informação de que a melodia do trompete, c.1-8, é uma construção engenhosa que reverbera o conjunto [0258], que por sua vez pode ser entendido como uma montagem de dois subconjuntos [025]: si-dó#-mi e dó#-si-sol#. Na verdade, a questão que nos atinge mais diretamente em *Utopia* é a busca da coerência das escolhas de alturas de forma abrangente, numa peça que apresenta um impacto enorme. O fato é que, logo após o segmento inicial, c.1-8, aparece de forma inequívoca uma formação octatônica muito semelhante às que identificamos anteriormente. Seria então a lógica octatônica uma característica estrutural da peça, ou apenas uma coloração local, c. 9-16 ?

A questão é muito interessante do ponto de vista analítico. Nogueira (1997, p. 145) identifica como agente organizador das alturas na seção que inicia no c. 30, o modo mixolídio sobre Lá, optando dessa forma por entender a utilização octatônica mais como fenômeno local. É difícil negar a presença da inclinação mixolídica, porque de fato é o que aparece de forma explícita. Mas será que haveria uma forma de apresentar o material deste primeiro movimento como resultado de derivações octatônicas? É o que tentaremos demonstrar através dos esboços analíticos que seguem, lembrando que no caso de *Utopia* estamos lidando com uma situação de muito maior ambigüidade que nas peças anteriores, o que, por sinal, aumenta o prazer e a necessidade do esforço analítico.

O nosso esforço começa com uma releitura do gesto inicial, dentro de uma escala octatônica e prossegue com indicações de como vários materiais melódico-harmônicos do primeiro movimento — incluindo a seção onde o mixolídio se faz

presente — podem ser entendidos como derivações octatônicas. Por uma questão de simplicidade analítica, reduzimos algumas vezes os diagramas em X a apenas as notas estritamente necessárias, e indicamos com uma pequena seta a nota que está sendo utilizada como eixo dos quatro ramos. Outras vezes, numeramos por ordem de aparecimento nos fragmentos melódicos as notas apresentadas pelos esboços analíticos.

Ex. 74

### 5.31 Interlúdio 5: Estratégias Seriais

O título pode parecer estranho, já que o acompanhamento de estratégias seriais tem sido uma constante em todo o capítulo. Justifica-se apenas pela necessidade de marcar a abrangência e disseminação desses procedimentos, geralmente pouco enfatizados quando o assunto é a música de Widmer. É inclusive compreensível que a atenção recaia mais facilmente sobre o atrativo das interações, do ecletismo — pesquisa tímbrica, textural e de intensidade, sotaque regionalista, veio referencialista, tradição tonal —, mas não podemos deixar de observar que todo esse edifício está apoiado em procedimentos seriais ou motivico-seriais. Não custa repetir que falar de serialismo em Widmer é paralelo ou implica em falar de tematicismo e serialismo motivico. Tudo isso ressalvado, gostaríamos de chamar a atenção para a importância desses movimentos de complexificação do pequeno motivo até o agregado.

Podemos começar por uma questão pontual, um exemplo retirado da Ópera da Liberdade, **op.** . Trata-se de tema derivado do moteto *Crux*, do Pe. Nunes Garcia, que aparece a certa altura da peça, na seção O Povo e Tiradentes, c. 185:

Ex. 75 (Ópera da Liberdade)

A construção tem vários aspectos semelhantes a experiências anteriores de Widmer, podendo ser descrita como uma estrutura segmentada em tétrades, na qual a primeira e a terceira são o conjunto [0123] e a intermediária o conjunto [0156]. Utilizar uma tétrade como início e fim do agregado, em torno de um conjunto contrastante, não é novidade. Digno de nota é que trata-se de uma série de todos os intervalos, e que ela se desenrola como um ciclo, do semitom à sétima maior, e de volta ao ponto de origem.

O exemplo pode ser utilizado para caracterizar a atitude de movimento na direção do agregado, mas ao mesmo tempo a recusa em ceder à rigidez de operações dodecafônicas. A série implica um processo no espaço e o processo vai atribuindo significado aos elementos intervenientes.

Tomando esses processos de aproximação do agregado como objeto de atenção, podemos registrar na obra de Widmer a segmentação feita por tricordes (*Ignis*, op. 102), segmentação por tetracordes (*Ceremony after a fire raid* op. 28, *Partita II – Louré* op. 23, *Bloco I* op. 27, *Prismas* op. 70), a simetria como critério para segmentação (*Quinteto II* op. 63), ciclo de transformações contínuas entre segmentos (*Trégua* op. 93-b), cânone serial dodecafônico estrito (*Bloco I* op. 27), abordagem do agregado como totalidade inicial da qual vão sendo delineados alguns contornos específicos (*Sinopse* op. 64), abordagem do agregado através da interação de formatos octatônicos, agregado atingido por sucessão de terças (*Vértice* op. 112), apresentação melódica do agregado em duas metades (*Cosmofonia II* op.162), e por último, mas bastante freqüente, aquilo que poderíamos denominar de situações de quase-agregado. As situações de quase-agregado foram identificadas em utilização já desde a década de 50 (*Suíte* op. 6 e, *Bahia Concerto* op. 17) e envolvem conjuntos de 9, 10 e até mesmo 11 elementos. Esses conjuntos complexos resultam geralmente da montagem de várias células básicas, ou da complementação melódica de fragmentos escalares tal como no *Concerto op.116*.

### **Ex. 76 Vértice e Cosmofonia**

### **5.32 Dois Re-Tratos op. 133 para soprano e percussão [1982]**

E mais não digo porque a Musa topa,  
Em apa, epa, ipa, opa e upa.

Und nichts mehr sage ich, weil meine Muse ruft:  
afft, efft, ifft, offt, ufft.  
[Gregório de Mattos, Soneto, tradução de Widmer]

A peça utiliza dois famosos sonetos de Gregório de Mattos (um deles dedicado ao Conde de Ericeira, “Um soneto começo em vosso gabo...”, e o outro, aquele que inicia com o antológico verso “Neste mundo é mais rico o que mais rapa”, terminando em “E mais não digo porque a Musa topa / Em apa, epa, ipa, opa, upa”). Widmer teve o cuidado de colocar em anexo à partitura um pequeno texto elucidativo sobre Gregório e a tradução para o alemão dos dois sonetos, pensando certamente em execuções da peça na Europa. No texto, ele acentua a força e atualidade desta poesia, apesar de ter sido escrita há vários séculos.

Essa observação reforça uma associação que fizemos anteriormente entre o espírito anárquico do poeta e o lema do Grupo de Compositores da Bahia. Ao mesmo tempo, percebemos no esforço dessa tradução uma tentativa de mostrar ao público alemão a distância cultural que aí se insinua, e constatamos a importância da vivência dessa diversidade para o compositor.

Os sonetos são cáusticos e vibrantes, colocam em movimento uma teatralidade tipicamente baiana que apresenta simultaneamente características do salão e da rua. A peça preserva esse traço de teatralidade, favorecendo alguns procedimentos tomados do teatro musical. A solista desempenha um papel importante nessa direção. Os percussionistas realizam uma contagem em voz

alta, marcando a passagem de cada verso, transformando-se dessa forma em “atores coadjuvantes”.

Essa contagem é um detalhe significativo porque no texto de Gregório o escárnio dirigido ao homenageado (o Conde de Ericeira) aumenta a cada verso, pois a homenagem de fato nunca se inicia (“Um soneto começo em vosso gabo / Tomemos essa regra por primeira / Já lá vão duas e essa é a terceira / Já este quartetinho está no cabo”). É como se essa estratégia sarcástica reverberasse na peça de Widmer.

Outra característica marcante do texto que migra para a peça é uma alegria quase indecente com o sarcasmo que está sendo construído (“Já este quartetinho está no cabo”). Essa associação entre sarcasmo e júbilo confere uma dramaticidade toda especial ao soneto. Widmer capta isso e constrói o primeiro gesto da peça justamente nessa direção.

#### Ex. 77 *Início da peça*

O gesto inicial é constituído de duas partes contrastantes, sendo a primeira ascendente (“Um soneto...”) e brilhante, enquanto que a segunda estacionária e quase circular (“começo em vosso gabo”). A primeira parte do gesto é claramente derivada do nosso familiar [025, mi-fá#-lá], ampliado aqui numa tétrade [fá#-lá-dó#-mi, 0358]. A segunda, apresenta um daqueles motivos circulares de Widmer [dó-ré-mi-ré#-dó#-dó-ré, +2,+2, -1,-2,-1,+2], derivados do pentacorde [01234]. Não custa lembrar que, em peças anteriores, esse [01234] foi utilizado como resultado da conjunção entre dois conjuntos semelhantes [dó-mi-ré#, 014] e [mi-dó#-dó, 014], deixando a nota central do motivo [ré] como uma espécie de eixo de simetria. A estratégia foi descrita inicialmente na *Partita II op. 23*.

Essa imbricação de [025] e [014] nesse contexto fica mais evidente no segundo verso (“Contemos esta regra por primeira”). Entre o c. 7-8, o conjunto [mi-dó#-dó, 014] aparece de forma explícita. Além disso, acompanhando a linha do xilofone, vemos que a quinta inicial [lá-mi, c. 1] é ornamentada com um vizinho superior [sib-fá, c. 6] e completada no trecho c. 9-10 [(lá-mi) (sib-fá) (fá#-dó#), ou seja, sib-lá-fá#, 014 e fá-mi-dó#, 014].

O processo vai mais adiante no trecho c. 15-16 [(lá-mi) (láb-mib) (mi-dó), lá-láb-mi, 015, e mi-mib-dó, 014]:

*Ex. 78 Segunda página da peça*

O gesto finalizante dessa primeira estrofe é apresentado pelo xilofone no c. 19, e constitui-se de uma montagem de conjuntos [025]. Ele ecoa o que a solista apresenta, já a partir de “e esta é a terceira”; ou seja, depois de uma certa ênfase sobre o motivo circular, que ocupa a parte central dessa seção, Widmer retorna ao júbilo cáustico que caracteriza a primeira parte do gesto inicial, e aí o quartetinho está realmente no cabo.

É com um material derivado dessa conclusão que toda a segunda estrofe é montada. Há uma redução de andamento e o registro desce ao ré3, apresentando a partir do c. 20 uma montagem de sete conjuntos [025]:

ré-mi-sol sol-sib-dó sib-dó-mib dó-mib-fá fá-ré-dó ré-dó-lá ré-lá-si

As únicas adjacências do gesto que escapam são [mi-sol-sib, 037; mib-fá-ré, 013; dó,lá,si, 013]. A tríade diminuta não atrapalha de forma alguma a lógica do

desenho, já tendo sido apontada como importante coadjuvante na “constelação” inicial de *Sinopse op. 70*. Os outros dois conjuntos são mais que familiares.

Todas as idéias melódicas subseqüentes da peça são construídas a partir de conjuntos do tipo [025]. A solução rítmica encontrada para o segundo soneto é eficaz e criativa. O ritmo se adequa com perfeição ao texto, lembrando a música de origem afro-baiana, com uma alternância permanente entre valores rítmicos de duração ‘1’ e ‘2’.

Ex. 79 *Terceiro movimento, c. 28...*

### 5.33 Interlúdio 6: Estratégias Narrativas - um toque de humor

Não é porque as estratégias narrativas em música estejam ainda longe de uma geografia competente tal como a teoria pós-tonal, que devemos esquecer a importância da abrangência daquilo que representam. A rigor, os procedimentos motivico-seriais são, antes de mais nada, estratégias narrativas, e toda a investigação poderia ser reestruturada a partir dessa premissa, resolvida a falta da tal geografia competente. Ao longo das análises, esbarramos em várias situações que mereceram comentários nessa direção, geralmente a partir de interações texto-música. Deixamos como débito uma abordagem mais sistemática do humor em Widmer, aliás, muito bem representado pelo gesto do início das *Variações sobre o L'homme armé* op ..... , para Banda

Ex. 80 (frase inicial)

A estrutura já curiosa do tema original de [4 + 1 + 4] compassos é energizada pela entrada do tutti no c. 5. O gesto coloca em perspectiva uma situação do tipo 'elefante com medo de rato', com conseqüências fundamentais para a caracterização do conjunto orquestral, relativizando seu peso habitual.

O toque de humor que escolhemos nesse momento de conclusão do capítulo, poderia ter feito parte do interlúdio anterior sobre motivos melódicos e especialmente sobre notas que representam uma ruptura com relação ao contexto melódico de onde surgem. Observando o início da *Possível Resposta* op. 169, verificamos que Widmer se engajou em oferecer várias terminações distintas para repetições do motivo-pergunta de Ives, experimentando dessa forma, diversas rupturas com relação ao contexto original. Percebe-se que esse processo conecta-se diretamente ao núcleo composicional da peça, ou seja, a possibilidade impossível de encaminhar uma resposta. O que existe de notável neste procedimento é que, olhado de forma abrangente, ele vai se espalhando pela

peça, se espalhando pelos grupos instrumentais distribuídos no auditório, engendrando novas texturas e desembocando finalmente na irrupção dos Filhos de Gandhi, que em última análise, pode ser entendida como uma super amplificação do procedimento em miniatura, do início da peça. Widmer conecta dessa forma, a estrutura motivica com a estrutura dramática, ou então, numa perspectiva mais generosa, ele simplesmente reconhece que não há qualquer diferença entre as duas.

### **Ex. 81 Uma Possível Resposta**

### **5.34 Poslúdio: É Doce Morrer no Mar - 3 Variações sobre uma Melodia de Dorival Caymmi, [1977/89]**

Ex. 82

Como aparece registrado no original autografado a composição e revisão dessa pequena peça abrangem um espaço de doze anos. A peça é dedicada, *in memoriam*, a Lindembergue Cardoso, falecido em 23.05.1989, tendo o original a data de 27.8.1989.

São três variações sobre um tema ausente; por isso e pelo próprio tamanho da peça, quase não cuidam de desenvolvimento no sentido mais usual do termo. São evocações ou, talvez melhor dizendo, abordagens distintas do mesmo objeto, ao qual é permitido, dessa forma expor-se a partir de ângulos diferenciados. Há no clima que se instaura a partir dessa premissa uma combinação sutil de humor e melancolia, algo que reverbera a ambigüidade veiculada pelo próprio texto da canção [doce/morrer].

A ausência do tema passa a ser uma das temáticas subjacentes da peça, conferindo a tudo um certo tom de distanciamento. Oferece-se ao ouvinte a possibilidade de não apenas vivenciar o que vai sendo apresentado, mas também de comparar, continuamente, aquilo que ouve com a memória que possui da canção. Alguns pontos de conexão mais explícita com o modelo ausente são oferecidos, mas há também várias situações onde a relação é bem mais remota.

O primeiro gesto parece contradizer toda a atmosfera que vai dominar a peça. O que tem de humor ou melancolia? À primeira vista, nada. Destaca-se pelos três fff que indica como intensidade e se espraia num âmbito de seis oitavas.

Mas pensando bem, sem ele, o clima necessário aos compassos seguintes em *pianissimo* dificilmente seria atingido. Como entender esse gesto inicial?

Não há por que hesitar em tomar um rumo mais psicológico de análise das variações de Widmer, pois a canção modelo traz, logo na primeira parte, como elemento de indiscutível importância esse intervalo de sétima diminuta descendente [É doce morrer no mar ... nas ondas], que é a medida do abismo (e da morte) e que se contrapõe à doçura de um mar tranqüilo e contemplativo.

Com o gesto inicial, é como se Widmer focalizasse esse aspecto, “traduzindo-o” para o universo de suas variações, um universo que também pretende apresentar uma série de referências aos usos e costumes da música contemporânea. Mar, ausência, contemporaneidade, tradição, são alguns dos componentes conceituais do tecido musical que Widmer está tecendo nessas variações. Talvez possamos também entender esse início como adicionando um elemento de revolta e agressividade, sem o qual o clima posterior (melancolia/distanciamento) dificilmente seria atingido.

Deve-se ainda observar a importância do contorno utilizado, e que juntamente com os gestos do c. 2-4, ‘6-7 e 16-24 compõe um conjunto de referências diferenciadas a situações de mar, justamente porque são formatos de onda. Predomina, no gesto inicial, essa idéia do abismo da onda, do inesperado e da violência com que irrompe, algo que contrasta totalmente com a primeira parte da var. 2 [c. 16-24] onde uma ondulação muito mais suave, uma espécie de barcarola baiana é apresentada.

Não é difícil perceber que esse gesto inicial nada mais é do que uma rearrumação das notas da primeira parte da melodia ausente. O si, anacruse indispensável, não aparece de saída, e isso até causa um certo estranhamento, mas olhando um pouco mais à frente, no c. 11, vemos que o gesto inicial se

repete, e completo, dessa vez. O si como anacruse é poupado até o c. 8, quando insiste em desempenhar seu papel.

São três notas isoladas em oposição a uma tríade de dó menor. Essa tríade de dó menor é algo bastante improvável como síntese das notas extremas da primeira parte da melodia (dó e ré#), ou como representante de um centro em mi, tal como a melodia de referência é pensada. As outras três notas formam um conjunto [025; mi-fá#-lá] estranho ao contexto de dó menor, negando portanto qualquer possibilidade de consistência de uma audição nesse sentido. O resultado é que o ouvinte é exposto ao conjunto das notas da melodia, sem estar na presença dela, e ainda através de um conflito entre dois conjuntos contrastantes.

Sempre ocupado com a consistência do contorno dos gestos, Widmer apresenta nos quatro compassos seguintes três outros “ecos” da melodia: c. 2 (intervalo descendente na m.d. / int. ascendente na m.e.), c. 3 (int. ascendente na m.e./intervalo descendente na m.d.), c. 4 (int. ascendente na m.d./ int. descendente na m.e.). A diversidade do desenho é fundamental para o bom andamento da peça. Esses gestos progridem para uma quase-citação do final da melodia (c. 6-7), uma onda descendente, situação inédita até o momento, trabalhada como se fosse um *cluster*.

Sobre a segunda variação, já comentamos sua ondulação suave, que é obtida por uma transformação rítmica da melodia. Esse é um dos momentos em que a melodia original pode ser percebida com facilidade por trás da transformação que é apresentada ao ouvinte. É um momento precioso, pela ambigüidade que concentra. A gratificação pelo reconhecimento da melodia interage com uma verdadeira ânsia produzida pelo ritmo entrecortado por pausas de semicolcheias; o dó grave fornece uma linha de horizonte, pela qual o ouvido avalia a flutuação da melodia e da dramaticidade.

A terceira variação retoma o gesto do c. 4, mas o que de fato a distingue das outras é o trecho dos últimos seis compassos. São três apresentações de uma última marola (melodia transformada), que vai recebendo um acréscimo progressivo de alterações. O último compasso é uma espécie de assinatura musical widmeriana.

Quando Widmer, perto de se aposentar da UFBA, declarou que era, na verdade, um “compositor de óperas”, pouca gente entendeu. Ele nunca havia afirmado nada do gênero anteriormente, nem mostrado maior interesse pelo assunto. Paradoxalmente, a convivência com essa pequena peça nos leva diretamente à questão do tratamento da dramaticidade, mesmo que num ambiente de miniaturas. Vista por esse lado, a peça tem vocação didática, ela formula problemas de maneira bastante clara, e apresenta suas soluções.

A obra é também um relato de como olhar para a cultura baiana, como conectá-la com o fio do trabalho composicional deste século, tantas vezes referido como vanguarda. O resultado corre o risco de não ser reconhecido nem como baiano nem como vanguarda, mas é Widmer de uma forma sincera e brilhante.

### 5.35 Algumas reflexões sobre o percurso analítico realizado

Ao que tudo indica, o objetivo delineado no início deste capítulo foi inegavelmente atingido, já que demonstramos, através de uma inspeção realizada em **vinte e três** composições de Widmer, abrangendo três décadas de sua produção, o papel privilegiado concedido aos conjuntos [013], [014] e [025] como unidades fundamentais na montagem de idéias temáticas, e conseqüentemente, nos desenvolvimentos a que deram origem.

Já tivemos oportunidade de ressaltar que o fraseado dessa constatação, ou melhor, a referência conceitual à teoria dos conjuntos, não é de maneira alguma imprescindível, não é o foco da questão que está sendo colocada. A mesma constatação poderia ser feita com outros recursos, embora, a nosso ver, perdendo em clareza e objetividade.

O sentido desse exercício de análise em nossa investigação não está, portanto, apenas no significado analítico-musicológico obtido, e sim na contextualização de afirmações, conceitos e princípios emitidos pelo próprio Widmer e recuperados através de seus escritos ou das representações dos ex-alunos. Que esses mesmos princípios, conceitos e afirmações tenham sido o resultado de um diálogo intenso em sala de aula, e até mesmo a base do processo pedagógico que investigamos não nos surpreende, sendo, pelo contrário, uma confirmação do estilo do mestre, e de sua eficácia.

O estreitamento do foco de investigação para o âmbito dos procedimentos derivativos, a manipulação de alturas e a preferência por determinados conjuntos, cumpriu várias funções significativas. Em primeiro lugar, a demonstração de uma coerência impressionante, unindo feitos composicionais separados por mais de três décadas, permitindo, dessa forma, uma interpretação muito mais adensada da 'lei de organicidade' formulada por Widmer.

Mais do que isso, foi possível revelar um conjunto bastante diversificado de soluções composicionais que se estruturavam a partir desse terreno comum, desembocando em contextos seriais, aleatórios, tonais, modais, octatônicos, ou em amálgamas dessas possibilidades, iluminando, dessa vez, a 'lei da inclusividade', onde o 'isto e aquilo' aparece caracterizado não como uma simples miscelânea, e sim como essa diversificação construída a partir de uma base comum.

Uma terceira função claramente presente, mas já extrapolando nossos objetivos é a indicação de um tratamento semelhante concedido a outros parâmetros (durações, timbre...), algo que registramos como possibilidade futura de investigação, e que já recebe uma primeira abordagem em Nogueira (1997).