



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MENAHEM HEIN DE OLIVEIRA FARIAS**

**FRESTA DO IMPONDERÁVEL: O WIDMER TEÓRICO E O**  
**WIDMER COMPOSITOR NAS *MARGINÁLIAS DA MÚSICA***  
***OCIDENTAL DO ÚLTIMO MILÊNIO***

SALVADOR

2022

**MENAHÉM HEIN DE OLIVEIRA FARIAS**

**FRESTA DO IMPONDERÁVEL: O WIDMER TEÓRICO E O  
WIDMER COMPOSITOR NAS *MARGINÁLIAS DA MÚSICA  
OCIDENTAL DO ÚLTIMO MILÊNIO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, na área de concentração em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

SALVADOR

2022

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

F224 Farias, Menahem Hein de Oliveira  
Fresta do imponderável: o Widmer teórico e o Widmer compositor nas marginais da música ocidental do último milênio. / Menahem Hein de Oliveira Farias.- Salvador, 2022.  
146 f.

Orientador: Paulo Costa Lima  
– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2022.

1. Ernst Widmer – compositor brasileiro. 2. Música – instrução e estudo. 3. Composição – música . I. Lima, Paulo Costa. Universidade Federal da Bahia

CDD: 781.307

MENAHÉM HEIN DE OLIVEIRA FARIAS

*FRESTA DO IMPONDERÁVEL: O WIDMER TEÓRICO E O WIDMER COMPOSITOR  
NAS MARGINÁLIAS DA MÚSICA OCIDENTAL DO ÚLTIMO MILÊNIO.*

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música,  
na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em 4 de dezembro de 2020

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Costa Lima – Orientador \_\_\_\_\_

Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Ângelo Tavares Castro \_\_\_\_\_

Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Guilherme Bertissolo \_\_\_\_\_

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

Universidade Federal da Bahia

## **AGRADECIMENTOS**

Matheus Oliveira, Lucas Barnery, Lucas Leal, Lucas Bacelar, Hanna Hein, Alisson Ribeiro, Eric Barreto, André Vieira, Natan Ourives, Claudio Motta, Danilo Valadão, Camila Giulia, Leo Cunha, Gilmário Celso, Dennis Carvalho, Marcos Sampaio, Fábio Sokolonski, Danilo Villa, Lirane Barretto, Catarina Tolentino, Marco Cruz, Monique Aguiar, Alan Mattos, obrigado pelo apoio.

Nathália Martins, companheira de vida que me suporta nos meus mais terríveis dias e que traz muita alegria a minha existência.

À CAPES, que mais do que nunca precisa ter seu papel reconhecido.

A Deus, Bordão a quem minha gratidão nunca vai ser o suficiente.

A Flávia Candusso, Maísa Oliveira, e Selma Conceição, por todo suporte, empatia e paciência.

Ao Dr Prof Paulo Costa Lima, que, mesmo em tempos difíceis, sempre esteve pronto para orientar, guiar, auxiliar e incentivar.

A Jairo e Cintia, de quem, a cada dia, quero estar mais perto.

*“What contribution, then, might the composer make as a theorist, and in particular as a teacher of theory? Certainly one important contribution that every composer can make is to share with his students his own compositional concerns and interests. Beyond this he might make theory himself, if inclined and competent to do so. And even if the composer does not make theory himself, he might seek at the very least to understand what the making of theory involves. From such a vantage point he can effectively assist his students in the analysis of music, which, though it is not synonymous with theory, is nevertheless a very important part of the theoretical process. Hopefully, some may progress from analysis to fullscale theory formation, perhaps even to an eventual ‘theory of composition’ itself.”*

**(Carlton Gamer)**

FARIAS, Menahem Hein de Oliveira. Fresta do Imponderável: o Widmer teórico e o Widmer compositor nas *Marginálias da música ocidental do último milênio*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

## RESUMO

O presente trabalho pretende refletir sobre construções teóricas apresentadas pelo compositor brasileiro (nascido na Suíça) Ernst Widmer (1927-1990) em três dos seus trabalhos monográficos: *Bordão e Bordadura* (1970), *Cláusulas e cadências* (1984) e *Paradoxon versus paradigma: marginalias da música ocidental do último milênio – III falsas relações (I)* (1988). Buscou-se identificar as ideias nucleares e os métodos utilizados, tocando assim na relação entre o teorizar e o compor na trajetória deste compositor. Esse percurso reflexivo norteará as incursões composicionais que sedimentam o presente trabalho.

Palavras-chave: Ernst Widmer. Bordão e bordadura. Cláusulas e cadências. Falsas relações

FARIAS, Menahem Hein de Oliveira. Gap of the unfathomable: the academic Widmer and the composer Widmer in the *Marginálias da música ocidental do último milênio*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

### **ABSTRACT**

The present study intends to reflect upon the theoretical constructions presented by the Brazilian composer (born in Switzerland), Ernst Widmer (1927-1990) in three of his monographic works: *Bordão e Bordadura* (1970), *Cláusulas e Cadências* (1984) e *Paradoxon versus Paradigma: marginalias da música ocidental do último milênio – III falsas relações* (1) (1988). It was aimed to identify the core ideas and the methods that he employed, therefore approaching the relationship between theorizing and composing in this composer's trajectory. The course of this reflection will serve as a guide to the compositional incursions which endorse the present study.

Keywords: Ernst Widmer. Drones and shakes. Clausulae and cadences. False relations.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Cadências em Eclusão.....	17
<b>Figura 2</b> – <i>Paradoxon versus paradigma</i> : marginalias da música ocidental do último milênio.....	18
<b>Figura 3</b> – Widmer em sala de aula.....	25
<b>Figura 4</b> – Compasso 1 de <i>Rumos</i> .....	30
<b>Figura 5</b> – <i>Composition 1960 #7</i> .....	39
<b>Figura 6</b> – Primeira página de <i>Quasars</i> (1970).....	41
<b>Figura 7</b> – Bula de <i>Plexo</i> (1971).....	42
<b>Figura 8</b> – Bula de <i>Osmose</i> (1973-1975).....	43
<b>Figura 9</b> – Bula de <i>Prismas</i> (1971).....	44
<b>Figura 10</b> – Exemplo de saturação e rarefação harmônica na <i>Sonata para piano op. 122</i> (1979).....	46
<b>Figura 11</b> – Saturação harmônica em <i>Trio op. 144</i> (1984).....	47
<b>Figura 12</b> – Saturação harmônica de clusters móveis em <i>Trio op. 166 Brasileira, Passacaglia c.25-26</i> .....	47
<b>Figura 13</b> - Saturação harmônica de clusters móveis em <i>Trio op. 166 Brasileira, Passacaglia c. 29-30</i> .....	47
<b>Figura 14</b> – <i>Messe V op. 65</i> (1970/1977) <i>Kyrie p.1</i> .....	48
<b>Figura 15</b> – <i>Messe V op. 65</i> (1970/1977) <i>Kyrie p.2</i> .....	48
<b>Figura 16</b> – Compassos 1-8 condensados em <i>Vértice op. 112</i> (1978).....	49
<b>Figura 17</b> – <i>3-Ressonâncias</i> .....	49
<b>Figura 18</b> – Bordões em <i>Sertania – Sinfonia do Sertão</i> (1983).....	51
<b>Figura 19</b> – Técnica utilizada em <i>A-v-e M-a-r-i-a</i> .....	52
<b>Figura 20</b> – Bordões no Tenor de <i>Três Marinhas</i> , c. 31-42.....	53
<b>Figura 21</b> – Bordões em <i>Três marinhas</i> (1974).....	53
<b>Figura 22</b> – Bordões no contralto do <i>Salmo 150</i> (1967).....	54
<b>Figura 23</b> – Tabela de cadências levantadas por Antenor Ferreira Corrêa.....	56
<b>Figura 24</b> – Tríade utilizada como repouso em <i>Gira estrela</i> .....	58
<b>Figura 25</b> – Acorde maior menor do serialismo.....	59
<b>Figura 26</b> – <i>Concatenação c. 374-376</i> .....	59
<b>Figura 27</b> – <i>Concatenação 377-382</i> .....	60
<b>Figura 28</b> – <i>Concatenação</i> cadência c.405-407.....	60
<b>Figura 29</b> – Exemplo de Cláusulas da música do nordeste brasileiro.....	64
<b>Figura 30</b> – Tema do Boi aruá.....	64
<b>Figura 31</b> – Falsas encadeadas.....	67
<b>Figura 32</b> – Falsas simultâneas.....	67
<b>Figura 33</b> – Relações do mesmo acorde em diferentes contextos.....	68
<b>Figura 34</b> – Falsa relação em <i>Ondina c. 25-30</i> .....	71
<b>Figura 35</b> – Compassos 1-7 condensados da obra <i>Sol</i> .....	73
<b>Figura 36</b> – Possível falsa relação no compasso 7 de <i>Sol</i> .....	74
<b>Figura 37</b> – Preenchimento de espaços melódicos e de quintas em <i>Sol</i> .....	74
<b>Figura 38</b> – Possíveis falsas relações em <i>Sol</i> .....	74
<b>Figura 39</b> – Redução analítica do parâmetro altura dos compassos 8-12 de <i>Sol</i> .....	75
<b>Figura 40</b> – Bordão de faixa sonora.....	75
<b>Figura 41</b> – Segmento escalar em <i>Sol</i> .....	75
<b>Figura 42</b> – Possível cadência na obra <i>Sol</i> .....	76
<b>Figura 43</b> – <i>Lufa-Lufa</i> , c.1-15.....	77
<b>Figura 44</b> – Bordões em <i>Firmamento</i> .....	78
<b>Figura 45</b> – Ressonâncias e possíveis falsas coloridas em <i>Firmamento</i> .....	78
<b>Figura 46</b> – Pulsares.....	78
<b>Figura 47</b> – Semelhança dos c.1-3 de <i>Relax</i> com os compassos 10-12.....	79
<b>Figura 48</b> – Semelhança dos compassos 4-6 de <i>Relax</i> com compassos 13-15.....	79
<b>Figura 49</b> - Semelhança dos compassos 7-9 de <i>Relax</i> com compassos 16-17.....	79
<b>Figura 50</b> – Compassos 18-27 de <i>Relax</i> .....	80
<b>Figura 51</b> – Saturação motívica em <i>Relax</i> .....	80
<b>Figura 52</b> – Fragmentos melódicos a partir do compasso 17 de tricordes 025 (3-7) em <i>Sol</i> .....	81
<b>Figura 53</b> – Hipersaturação motívica de 3-7 (025).....	81
<b>Figura 54</b> – Dois membros de 3-7 (025) simultânea e melodicamente apresentados.....	82

<b>Figura 55</b> – Saturação motívica de 3-7 (025) no compasso 7.....	82
<b>Figura 56</b> – Escala octatônica em Lufa-Lufa.....	82
<b>Figura 57</b> – Tricordes em <i>Firmamento</i> .....	83
<b>Figura 58</b> – Tricordes preferenciais em Ressonâncias .....	83
<b>Figura 59</b> – Encadeamento parcimonioso em Ressonâncias .....	84
<b>Figura 60</b> – Gráfico de condução parcimoniosa de tricordes .....	85
<b>Figura 61</b> – Espaço de encadeamento parcimonioso de vozes para classes de tricordes presentes em <i>Sol</i> .....	85
<b>Figura 62</b> – Transição parcimoniosa entre 3-7 (025) e classes “vizinhas” .....	86
<b>Figura 63</b> – Encadeamento parcimonioso em Relax .....	87
<b>Figura 64</b> – Compassos 1-6 de <i>O Jovem e a Ondina</i> .....	89
<b>Figura 65</b> – Exemplo de Justaposição de conjuntos [0, 3, 5, 7, 10] e [1, 4, 6, 9, 11] .....	89
<b>Figura 66</b> – Saturação harmônica - Clusters Movéis em <i>O Jovem e a Ondina (2019)</i> .....	90
<b>Figura 67</b> – Saturação harmônica em oitavas .....	90
<b>Figura 68</b> – Compassos 59-66 de <i>O Jovem e a Ondina</i> , bordão isolado .....	91
<b>Figura 69</b> – Compassos 65-79 de <i>O Jovem e a Ondina (2019)</i> .....	92
<b>Figura 70</b> – Melodia e contramelodia em 025 3-7 dos c. 67-72 .....	92
<b>Figura 71</b> – <i>Iakisôbá op. 105</i> (Ibejis n. 3 para flauta e clarineta) Compassos 72-73.....	93
<b>Figura 72</b> – Bifonia Fundamental.....	93
<b>Figura 73</b> – Referencialização de <i>Iakisôbá</i> e Bifonia Fundamental .....	93
<b>Figura 74</b> – Rarefação harmônica do trecho final .....	94
<b>Figura 75</b> – Bordão isolado “dó” dos Compassos 19-24.....	95
<b>Figura 76</b> – Meta dos c. 30-36 de <i>Cidades inteiras</i> : Bordão, cadência e intenção de falsa relação .....	96
<b>Figura 77</b> – Gesto de ostinato em cluster culminando em uníssono c. 53-55.....	96
<b>Figura 78</b> – Todas as aparições das cláusulas da música do Nordeste Brasileiro.....	97
<b>Figura 79</b> – Cláusulas da música do nordeste brasileiro e fórmulas cadenciais c. 57-65 .....	98
<b>Figura 80</b> – Justaposição de cromatismo em <i>Cidades inteiras, ocultas na alma</i> .....	98
<b>Figura 81</b> – Justaposição de cromatismo e hoquetus em <i>Cidades inteiras, ocultas na alma</i> .....	99
<b>Figura 82</b> – Cláusulas da música do Nordeste brasileiro c. 115-124.....	99
<b>Figura 83</b> – Material utilizado verticalmente no Encadeamento parcimonioso, c. 124-135.....	100
<b>Figura 84</b> – Encadeamento parcimonioso em <i>Cidades inteiras, ocultas na alma</i> c.125-128 .....	100
<b>Figura 85</b> – Material utilizado verticalmente no Encadeamento parcimonioso, c. 137-144.....	101
<b>Figura 86</b> – Encadeamento parcimonioso em <i>Cidades inteiras, ocultas na alma</i> c.137-144 .....	101
<b>Figura 87</b> – Saturação harmônica no piano, compasso 155.....	101
<b>Figura 88</b> – Saturação harmônica trasladada para os outros instrumentos, compassos 157-158.....	102
<b>Figura 89</b> – Mosaico dos elementos utilizados e reiterados na última seção da obra.....	102

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 WIDMER COMPOSITOR, WIDMER TEÓRICO</b> .....	<b>27</b>
2.1 BORDÃO E BORDADURA .....	27
<b>2.1.1 Evolução Musical – Policromia</b> .....	<b>29</b>
<b>2.1.2 O som sustentado</b> .....	<b>34</b>
2.2. CLÁUSULAS E CADÊNCIAS .....	54
2.3 FALSAS RELAÇÕES .....	65
2.4 ANÁLISE DA <i>SUITE MIRIM</i> .....	72
<b>2.4.1 <i>Sol</i></b> .....	<b>73</b>
<b>2.4.2 <i>Lufa-Lufa</i></b> .....	<b>76</b>
<b>2.4.3 <i>Firmamento</i></b> .....	<b>77</b>
<b>2.4.4 <i>Relax</i></b> .....	<b>79</b>
<b>2.4.5 Algumas relações de tricordes entre as miniaturas</b> .....	<b>80</b>
<b>3 MEMORIAL ANALÍTICO</b> .....	<b>88</b>
3.1 <i>O JOVEM E A ONDINA</i> (2019).....	88
3.2 <i>CIDADES INTEIRAS, OCULTAS NA ALMA</i> (2020).....	94
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>107</b>
<b>APÊNDICE A – <i>O JOVEM E A ONDINA</i> (2019)</b> .....	<b>114</b>
<b>APÊNDICE B – <i>CIDADES INTEIRAS, OCULTAS NA ALMA</i> (2020)</b> .....	<b>122</b>
<b>ANEXO A – <i>BABEL E OUTROS DEMÔNIOS</i> (2014)</b> .....	<b>145</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como enfoque o pensamento teórico de Ernst Widmer (1927-1990) desenvolvido em seu projeto de pesquisa *Paradoxon versus Paradigma marginálias da música ocidental do último milênio* através de suas três teses monográficas: *Bordão e Bordadura* (1970/1982), *Cláusulas e Cadências* (1984) e *Falsas Relações* (1988). Paralelamente a essa análise, esta dissertação buscará também entender as intersecções entre o pensamento teórico do autor e sua produção artística, tendo como produção final duas peças que dialogam com essas facetas das muitas que possuía Widmer: a do compositor e a do teórico. Contudo, antes de entrar na análise das teses monográficas propriamente ditas, será necessário apresentar alguns dos aspectos do multifacetado Widmer que serão essenciais para o entendimento de sua obra, tarefa que será realizada nesta introdução.

Diversos artigos, dissertações, teses e livros foram escritos sobre Ernst Widmer, dentre estes, os seguintes livros são os mais relevantes para o presente trabalho: *Ernst Widmer, perfil estilístico* (NOGUEIRA, 1997) e *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia* (LIMA, 1999), que Ricardo Tacuchian chama de “leitura obrigatória para qualquer compositor ou musicólogo que se interessa pela música de concerto no Brasil” (TACUCHIAN, 2014, p. 111). O livro de Ilza Nogueira (1997) é dividido em duas partes e seu objetivo é traçar um perfil de Widmer, contendo uma breve introdução biográfica, sua evolução como compositor, a classificação das duas fases e cinco tendências composicionais de Widmer e uma análise de cinco peças. Essa análise mostra técnicas e conhecimentos composicionais específicos, como a técnica de elaboração motivica, o processo de variação, a orquestração e a concepção da forma. A discussão sobre as tendências composicionais observadas no compositor será de grande valia para a análise da obra Widmer a seguir. O livro de Lima (1999), um trabalho de folego, é dividido em seis capítulos. Dentre eles, o capítulo 3 “Percurso e discurso de Ernst Widmer (1989 – 1956)”, é de grande relevância para o presente trabalho. Neste capítulo, é destacada a preocupação de Widmer com a teoria musical e a influência do seu professor de composição Willy Burkhard. Estes dois livros serão de grande utilidade para o trabalho, como será demonstrado abaixo.

No capítulo 3 de *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia* (1999), procurando relações entre os escritos widmerianos e a sua pedagogia composicional, Lima encontra, na “lei da organicidade” e na “lei da inclusividade” um pensamento maduro, conciliador e fundamental para a pedagogia de Widmer. Nas palavras de Lima:

O que distingue a primeira delas de um organicismo ingênuo é o reconhecimento de que a coerência do processo de criação depende de uma crítica a ser feita pelo próprio sujeito da criação. Sendo assim, o segredo da organicidade não está em algum ideal a priori, mas justamente nessa relação dialética entre crescer e podar, é como se o aprendiz de composição precisasse aprender a dialogar com o próprio material que utiliza [...] A segunda lei se baseia na relatividade das coisas, dos pontos de vista [...]. Devemos admitir que não se trata mais de dualismos como ‘ou isto ou aquilo’[...] e sim da realidade paradoxal do ‘isto e aquilo’. Inclusividade em lugar de exclusividade (LIMA, 1999, p. 77).

Lima considera que essas leis têm valia tanto para a criação, quanto para a pedagogia, estando presentes, no entendimento da presente pesquisa, também no fazer teórico do compositor, visto que Widmer via a necessidade de tratar dos assuntos teóricos rígidos “podando”: depois de estabelecer suas regras, Widmer focava nas exceções, relativizando, trabalhando o “isto e aquilo”, fazendo com que coabitem, nas mesmas construções teóricas, regra e exceção, paradoxo e paradigma. Lima liga essas leis básicas ao professor de composição suíço Willy Burkhard, o motivo por trás da escolha do lema do *Grupo de Compositores da Bahia*, lema este que, para Widmer, era uma das consequências lógicas das atitudes que ele tanto valorizava em seu professor:

Em 1967, eu e onze alunos fundamos o Grupo de Compositores da Bahia; muitos deles são hoje publicados na Alemanha. Nosso lema dizia: 'Somos em princípio contra qualquer princípio declarado'; certamente um princípio em si mesmo, e uma das consequências lógicas de cada atitude que eu tanto valorizava em Willy Burkhard... (WIDMER, 1980, apud LIMA, 1999, p. 79).

Willy Burkhard (1900-1955) foi professor de composição e contraponto de Widmer. Burkhard compôs em diversas formações: ópera, sonata, concerto, cantata, tendo 98 obras publicadas. “Nunca seguiu uma tendência musical, mas se interessava em todos os novos tópicos e teorias, aceitando deles apenas o que se adequava a sua personalidade” (SEELING, 1955, p. 490).<sup>1</sup> Em 1939, escreve em carta que “‘tinha desejo real’ de se concentrar em composições com “menos sistemas”, como discute Baldassarre (2018, p. 129). Buscava, portanto, originalidade não no seguimento de novas modas, mas numa constante aderência da tradição às necessidades do tempo atual.<sup>2</sup>

A preocupação em manter uma linguagem harmônica original, sem parecer reacionário, revela um pilar importante no pensamento de Burkhard: a busca do compositor em tentar fazer

<sup>1</sup> “He never followed musical fashions, but interested himself in all new trends and theories, accepting from them only that which suited his personality” Minha tradução.

<sup>2</sup> Cf. a discussão do tema em suas cartas pessoais (BURKHARD, 1937, apud KOCH, 2015, p.17).

as antigas linguagens musicais soarem novas. Lima encontra no depoimento de Klaus Huber o link entre esse pensamento de Ernst Widmer e Burkhard:

Quando mais tarde, alguns de nós adotamos outras correntes estilísticas (o que, com o decorrer do tempo, não era de se esperar outra coisa), tínhamos compreensão de sua parte, nunca atrapalhava em nada. Pelo contrário, é necessário destacar que Burkhard foi até o fim aberto — e pelo menos muito interessado intelectualmente com relação — a todas as tendências e experiências vanguardistas de nossa parte, embora também constate-se que ele, por uma profunda convicção religiosa, encarava criticamente o futurismo enquanto ‘crença no progresso ilimitado’. (Ele acreditava numa continuidade do desenvolvimento de nossa música, que fosse ampla, superior, e que tudo atingisse, em que, tanto os mais fortes elementos da tradição, como também as melhores forças do sempre-novo, igualmente se fundissem, e com isso, também acreditava na imperecibilidade e na íntima imutabilidade do ser deste desenvolvimento) (MOHR, 1957, p. 148 apud LIMA, 1999, p. 148).

Em seus últimos escritos teóricos, Burkhard examina criticamente o dodecafonismo, tentando entender a natureza dessa técnica, criticando-a através da percepção musical (BALDASARRE, 2018). Quando o perguntaram o que achava do dodecafonismo, “ele comentou que se ele escrevesse duas peças, uma estritamente dodecafônica e outra livremente atonal, o ouvindo não estaria apto de dizer a diferença” (GRAF, 2007, apud SPEIRAN, 2011, p. 11). Ainda assim, ele compõe o último dos seus *Six preludes for piano op. 99* numa tentativa de série dodecafônica (WIRTH, 1958, p. 368).

Lima discorre sobre a influência de Burkhard no Grupo de Compositores da Bahia: “A herança de Burkhard, que tinha ressonâncias do contexto religioso, encontra no GCB sua dimensão anárquica baiana. Os dois defendem praticamente a mesma coisa por razões opostas” (LIMA, 1999, p. 81). No intuito de tentar negar a “crença no progresso ilimitado”, devido a sua religiosidade, Burkhard procura achar brechas nos novos sistemas em seus escritos teóricos. Widmer, por outro lado, opta por fazer o contrário, porém com o mesmo intuito. Através de seus escritos, tenta não criticar o novo, mas atualizar o legado musical herdado por meio do estudo de constantes musicais, entendendo as diferenças e semelhanças entre elas no decorrer dos séculos: Bordões e bordaduras, Cláusulas e Cadências, Falsas Relações, Sequências, Realejos - Essa tendência em Widmer é discutida por Lima, o que torna o seu livro, *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia*, essencial para o desenvolvimento dessa dissertação. Nesta obra, a importância dada à literatura, à estruturação musical e aos escritos teóricos indicados por Widmer como advindos do pensamento Burkhaniano, é analisada:

Na verdade, a inclusividade procura escapar da interface entre períodos limítrofes e se dirige a essa “imperecibilidade” ou “imutabilidade” do próprio desenvolvimento musical. Através dessa conexão com o pensamento de Burkhard, é possível entender

melhor várias idéias e escolhas de Widmer. Por exemplo, a ênfase que colocava sobre o ensino de Literatura Musical, o foco utilizado nos escritos de teoria da música (marginalia do último milênio) a valorização dos períodos de transição face aos de cristalização (cf. Widmer, 1970, p. 4) e, finalmente, o conceito de ‘comunhão’ que nos últimos anos Widmer procurava consolidar como uma alternativa comunicação. Essas são idéias que aparecem cristalizadas ao longo dos escritos que nos propomos comentar (LIMA, 1999, p. 79).

Como já foi dito anteriormente, a parte mais relevante para o presente trabalho no livro de Ilza Nogueira, *Ernst Widmer: perfil estilístico* (1997), é a relação dos escritos teóricos com as fases e tendências widmerianas. Ilza divide a trajetória composicional de Ernst Widmer em duas fases. A primeira é a fase Suíça, que contém suas primeiras obras, as da juventude, compostas no seu país de nascimento (16 obras classificadas e mais 13 não classificadas), na qual se destacam as obras para voz e obras para instrumentos de tecla, sendo importante salientar a utilização de técnicas de compositores que foram modelos para Widmer, como Bartók e Stravinsky. A segunda fase é a fase brasileira, decorrente das atividades administrativas e de docência na Universidade Federal da Bahia, que levaram Widmer a uma maturidade estilística e desenvolvimento como compositor.

A partir disso Nogueira traça cinco tendências estilísticas nas obras de sua fase brasileira, destacadas a seguir:

- 1- Tendência Referencialista,
- 2- Tendência Regionalista,
- 3- Tendência a pesquisa tímbrica-textural,
- 4- Tendência a indeterminação,
- 5- Tendência ao teatro musical.

Os escritos teóricos de Widmer acabam evidenciando, também, essas tendências. É possível inferir, a partir dos exemplos que Widmer apresenta, de que maneira o seu labor teórico e o seu compor se completavam.

A tendência Referencialista diz respeito à incorporação de materiais diversos como temas, harmonizações, instrumentações, estilos e projetos didáticos de vários períodos musicais no próprio trabalho. Esse vasto conhecimento sobre a literatura musical reflete no seu papel como docente e teórico, sendo de suma importância em sua atuação, visto que é preciso conhecer literatura musical para citá-la. Nogueira cita G. Dufay, Bela Bartók, G. Piccioli, D. Brubeck, Pierre de Larue, Hans Neusiedler, Palestrina, J.S. Bach, Willy Burkhard, Fernando

Cerqueira, dentre outros, como exemplos de referências encontradas na obra de Widmer. Além disso, o folclore musical de diversos países também é utilizado como referência em Widmer

A segunda tendência, definida como Regionalista, se refere às citações e experimentações que Widmer faz das tradições da música brasileira. Mesmo que ainda sendo uma referencialização, esse traço tão forte da música de Widmer precisa ser destacado como outro tipo de tendência, tendo em vista a grande quantidade de obras que são saturadas de sabores brasileiros.

Lima (1999) entende *Divertimento III: Coco* como a primeira obra em que Widmer utiliza as sonoridades brasileiras de maneira bem-sucedida, sobre *Coco* Lima afirma:

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 (LIMA, 1999, p. 226).

Em seus escritos teóricos, Widmer expõe sua tendência regionalista de maneira bem presente. *Cláusulas e Cadências* (1984), por exemplo, tem como sexto tópico “Das cláusulas da música do nordeste brasileiro”, tópico este que tem como função desenvolver uma abordagem da música regional. Widmer (WIDMER, 1984, p. 40), após escrever um texto em que percorre oito séculos com 33 exemplos, tem por último tópico as cláusulas da música do nordeste brasileiro. O compositor cita a ocupação com a música autóctone, sobretudo os aboios gravados na região de Monte Santo, no Estado da Bahia, como as razões para a sua averiguação dos mesmos. Este trecho é muito importante para este trabalho, visto que Widmer intercala seu papel de teórico-compositor e compositor-teórico enquanto produz o texto citado e a obra *SERTANIA opus 138* (1983): “Acontece que, paralelamente à sua elaboração, estivemos empenhados na composição da ‘SERTANIA-Sinfonia do Sertão’, opus 138. Até certo ponto, houve interação entre os atos de compor e de reflexão” (WIDMER, 1984, p. 40).

A tendência tímbrico-textural fica evidente no universo musical de Widmer. Ilza percebe que, durante e no final da década de setenta, Widmer escreveu obras que utilizavam bastante de densidade, volume e timbre, coincidindo com a elaboração de *Bordão e Bordadura*, apresentada pela primeira vez em 1970, obra na qual ele discute a importância da densidade e do timbre nas composições de sua época. Em sua adaptação, no ano de 1969, da *Missa pro Defunctis*, obra de Pierre de la Rue, Widmer realiza a inclusão de um berimbau e instrumentos

de Smetak (baixo mono, choris, peixe, roda, sinos) em sua instrumentação. A contribuição de timbres que esses instrumentos fornecem a essa adaptação mostra a maturidade de Widmer como compositor, que mais uma vez une passado e presente, agora através de instrumentação e orquestração. Widmer descreve como o berimbau é utilizado nessa adaptação:

Daí, também a bordadura-ostinato do berimbau, afinado mib/fá, nos compassos 21 a 43 e, de novo, em 52 a 59 do Introitus que perpetua o cantochão do celebrante no compasso 20, apresentado por antecipação nos compassos 18/19 pelo berimbau, reaparecendo no final do Agnus Dei 2, de dentro do cluster acima descrito, e reforçando (antecipando novamente), através da subdominante (mib em sib), o clima de fé e confiança do *Lux Aeterna* que conclui a obra (WIDMER, 1982, p. 35).

A exploração de timbres através de recursos que explorem maneiras não tradicionais de tocar um instrumento é uma maneira de enriquecer o discurso composicional. Dessa maneira, Widmer utilizava múltiplas fontes de aprendizado para aumentar seu vocabulário tímbrico. Em Lima (1999), Jamary Oliveira relata como Widmer se apropriou de um recurso tímbrico a partir de uma experiência informal antes da aula:

...uma vez, antes da aula, eu estava experimentando no piano quando Widmer entrou na sala, era uma idéia do piano tratado como percussão, tudo assim por cima do teclado... Widmer perguntou o que era, e depois me perguntou se podia usar... ‘claro que pode...’ e ele usou naquela peça pra piano, modular, *Rondo Mobile*” (LIMA, 1999, p. 181).

Em seu texto *Bordão e Bordadura* (1982), Widmer mostra conhecimento dos escritos de Xenakis e Ligeti. A respeito da paradoxalidade em que a evolução da tonalidade e seus aspectos harmônicos acabaram chegando em algo parecido com o Cluster, ele diz:

Cabe aqui citar também Ligeti, autor da obra *Atmospheres* (baseada quase exclusivamente em cluster ora cromático ora diatônico), que descreve uma floresta assim: ‘todas as folhas, todas as árvores se movimentam, percebe-se, no entanto, a floresta que fica parada’ (WIDMER, 1982, p. 21).

Em *Cláusulas e Cadências* (1984), um exemplo dado pelo autor é da sua obra *Eclosão opus 83* (1973), também composta nessa fase de indeterminação. Nesta obra, Widmer deixa para o regente, no trecho final, a escolha da ordem de cinco trechos (WIDMER, 1984), evidenciando assim a tendência á indeterminação, como pode ser visto na figura 1 abaixo.

Diferente das outras tendências, não foi possível encontrar exemplos, nos escritos teóricos de Widmer, sobre a tendência ao Teatro musical, visto que os escritos teóricos do compositor abordam assuntos majoritariamente musicais. Ainda assim, vale ressaltar a

preocupação de Widmer como docente, no ensino do teatro, idealizador da disciplina *Integração Artística*, matéria que conectava as áreas de música, teatro, dança e artes plásticas. Lima afirma que: “Widmer, evidentemente, não pôde teorizar sobre cada uma dessas facetas, cuja riqueza aparece através de depoimentos dos alunos envolvidos, mas ele esteve permanentemente ocupado com a possibilidade de experimentar novos enfoques pedagógicos” (LIMA, 1999, p. 96).

**Figura 1 – Cadências em *Eclosão***

The image displays two pages of handwritten musical notation for the piece 'Eclosão' by Ernst Widmer. The left page is numbered '34' and 'Ex. 29'. It features several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like 'pp'. There are handwritten annotations in Portuguese and German, such as 'Ca. 2000', 'pelo lado esquerdo', and 'Einmal in der Luft'. The right page continues the notation with similar markings and annotations, including 'poco a poco', 'poco a poco', and 'poco a poco'. The bottom of both pages includes the reference 'ART. 011, Salvador: 5-44, ago. 1984' and 'ART. 011, Salvador: 45-94, ago. 1984'.

Fonte: Widmer (1984, p. 34-35).

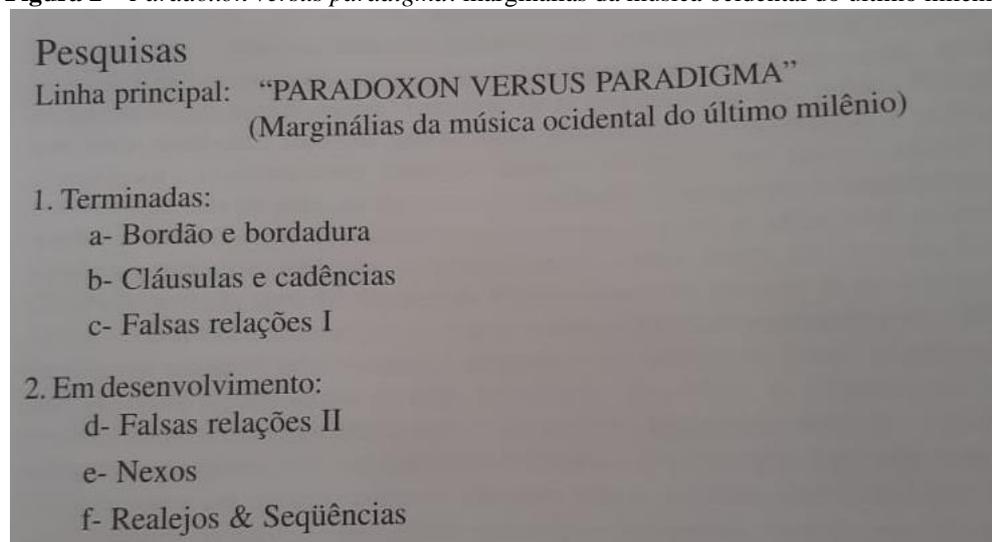
Dois anos depois de Widmer escrever *Bordão e Bordadura*, Carlton Gamer responde a seguinte pergunta “Como o papel do compositor difere do papel do teórico?”:

O compositor, em seu papel de compositor, atua em um nível epistemológico diferente - alguns podem até dizer num nível ontológico diferente - do que em seu papel (se houver) como teórico. Como compositor, ele cria um trabalho de arte; como teórico, um construto verbal / simbólico. Sua real ou contribuição potencial como teórico depende de sua compreensão de formação teórica e sua capacidade de pensar em termos verbais e simbólicos. Os compositores variam muito nessa capacidade; portanto, suas contribuições para teoria são de qualidade e valor muito desiguais. Além disso, ser um "teórico completo" é provavelmente tão exigente uma tarefa que poucos compositores estariam dispostos ou capazes de fazer. Idealmente, envolveria um conhecimento da metateoria e dos princípios do discurso racional; acústica e audição (incluindo a percepção de música); sistemas musicais comparativos

(incluindo a música de países não ocidentais); e a história da "teoria da música". (GAMER, 1972, p.13-14)<sup>3</sup>

Através da sua “Lei da inclusividade”, que se inicia com a influência de Burkhard, Widmer se torna o compositor-teórico ou o teórico-compositor, cumprindo os requerimentos, ditados por Gamer como um “teórico completo”, dominando a percepção musical, referenciando e utilizando sistemas musicais comparativos, demonstrando conhecimento sobre a história da música e dominando os discursos musicais para poder, assim, desenvolver sua ideia de teoria que habita conjuntamente com sua composição.

**Figura 2** – *Paradoxon versus paradigma: marginalias da música ocidental do último milênio*



Fonte: Lima (1999, p. 23).

O projeto de pesquisa mais caro para Widmer, cujo nome é *Paradoxon versus paradigma: marginalias da música ocidental do último milênio*, visava explorar tópicos marginais dentro da pesquisa em música com ênfase numa literatura musical ampla que cobrisse do começo da polifonia musical até o século XX. Para isso, os temas escolhidos foram: Bordão e bordadura; Cláusulas e cadências; Falsas relações (contendo duas partes); Nexos; Realejos e

<sup>3</sup> “How does the role of the composer differ from that of the theorist? The composer, in his role as composer, functions on a diferente epistemological level-some might even say on a different ontological level-than in his role (if any) as theorist. As a composer, he fashions a work of art; as a theorist, a verbal/symbolic construct. His actual or potential contribution as a theorist depends upon his understanding of theory formation and his ability to think in verbal and symbolic terms. Composers vary greatly in this ability; hence their contributions to theory are of greatly uneven quality and value. To be a "compleat theorist", furthermore, is probably so demanding a task that few composers would be either willing or able to tackle it. Ideally it would involve a knowledge of metatheory and the principles of rational discourse; acoustics and audition (including the perception of music); comparative musical systems (including those of non-Western musics); and the history of ‘music theory’ ” Minha tradução.

sequências; cada tema ocupando uma das seis teses monográficas planejadas. Como defende Lima:

Os seus trabalhos que buscavam uma valoração diferenciada para a longa duração, diferentes das tendências do seu tempo – penso aqui nos estudos sobre cláusulas e cadências, ou sobre falsas relações – ainda merecem uma discussão mais aprofundada (LIMA, 2017, p. 5).

Devido ao falecimento de Widmer em 3 de janeiro de 1990, apenas três dessas seis teses monográficas foram escritas, sendo essas *Bordão e Bordadura* (1982), *Cláusulas e cadências* (1984) e *Paradoxon versus paradigma: marginalias da música ocidental do último milênio – III falsas relações (I)* (1988)

No resumo em inglês de *Clausulas e cadências* (1984),<sup>4</sup> Widmer explica o projeto da seguinte maneira:

Este é um de uma série de artigos sobre aparências marginais ou, pelo menos, o que é tratado como ocorrências marginais na música ocidental do último milênio. O primeiro artigo trata de bordões e bordaduras (ver art. 004, Salvador: 9-46, jan / mar. 1982). Os artigos subsequentes tratarão de falsas relações, sequências e links incomuns. O presente artigo sobre "cláusulas e cadências" segue as mesmas premissas (WIDMER, 1984, p. 5).<sup>5</sup>

A ideia de construir uma pesquisa em volta de “aparências marginais ou, pelo menos o que é tratado como ocorrências marginais” coloca Widmer como um teórico diferenciado, preocupado com temas subestimados, priorizando a criatividade e o inesperado (LIMA, 1999, p. 83). Seu método de pesquisa foi levantar numerosos exemplos de ocorrências distintas dos objetos escolhidos ao longo dos séculos, mostrando as mudanças do uso desses objetos e, concomitantemente, as mudanças que ocorreram nas composições da música ocidental. Sendo esses assuntos ditos marginais e constantes, e havendo progressão da sua aplicabilidade em música, é possível através da análise dos mesmos, distinguir diferença de estilos e talvez a originalidade de compositores. Widmer evidencia isso no resumo de *Bordão e bordadura*:

Em toda história da Música há constantes que permitem contrastar características de estilo, de épocas, povos e compositores. Em foco o bordão e a sua variante menor, a bordadura, redundâncias perenes e, por isso mesmo, **bastante neutras para auxiliar na decantação daquilo que há de original de que(m) quer que seja.** (WIDMER, 1982, p. 9, grifo nosso).

<sup>4</sup> A introdução em português não possui este parágrafo.

<sup>5</sup> “This is one of a series of articles about marginal appearances or, at least, what is treated as marginal occurrences in Western music of the last millenium. The first article is concerned with drones and shakes (see Art 004, Salvador: 9-46, jan/mar. 1982). Subsequent articles will deal with cross-relations, sequences and unusual links. The presente article about “clausulae and Cadences” follows the same premises” Minha tradução.

Assim como em *Clausulas e cadências*:

Vale-mo-nos dessa aludida neutralidade da fórmula, do estereótipo, do clichê porque, **em contraste com a mesma, percebemos delinearem-se as invenções originais dos grandes compositores. O flexível dentro do rígido, o paradoxal no paradigma: menos ambiguidade do que superposição de planos. Decantação.** (WIDMER, 1984, p. 8, grifo nosso).

E em *Falsas relações (I)*:

Mais do que um mero capricho, longe de constituir uma anomalia presente na literatura musical de todos os séculos desde o advento da polifonia, **o uso da falsa relação pode até ser tomado como termômetro da originalidade de um compositor** (WIDMER, 1988, p. 76-77, grifo nosso).

Essa decantação, ou termômetro, da originalidade de um compositor através do estudo das constantes converte-se num estudo das exceções ou da quebra de regras que tais compositores implementaram, expandindo assim os limites das regras da teoria da música e, portanto, criando desafios aos teóricos além de, ao mesmo tempo, levar ao jovem compositor mais possibilidades compositivas. Widmer chega à conclusão de que “fenômenos materialmente comuns a diversas épocas e estilos podem servir de ponto de partida para a comparação de comportamentos, elucidando atitudes e sua motivação” (WIDMER, 1982, p. 24). Essa conclusão é diretamente relacionada ao senso de história que Widmer possuía.

Para Arnold Wittthall, ser um teórico é o mesmo que ter senso de história (WITTHALL, 1986-1987). Esse senso de história, que Widmer herdou de Willy Burkhard, e expandiu em sua “lei da inclusividade”, este “isto e aquilo” widmeriano, de unir mundos em sua composição e pedagogia, faz com que Widmer se diferencie em seu método de pesquisa. Lima percebe que Widmer optou por abordar sua pesquisa de maneira diferente da literatura analítica da época, que priorizava um aprofundamento/especialização que impediria a abordagem de períodos tão longos (LIMA, 1999, p. 83). Essa abordagem escolhida por Widmer se justifica por seu senso de história:

Para o teórico, ter um senso de história significa conhecer algo do passado e ser capaz de interpretar esse "algo" de maneiras que podem ser julgadas incontrovertidamente ortodoxo ou extremamente idiossincráticas, mas que no final permitem que os

teóricos façam contribuições valiosas para o estado da disciplina em seu próprio tempo (WHITTALL, 1986-1987, p. 1).<sup>6</sup>

No entanto, embora o conhecimento histórico possa levar os teóricos de hoje a preferirem novas teorias, sua resposta às tendências na composição contemporânea freqüentemente leva esses mesmos teóricos a concentrarem sua aplicação dessas teorias mais recentes em músicas antigas, se não positivamente anciãs (WHITTALL, 1986-1987, p. 3).<sup>7</sup>

A resposta de Widmer, através de seu senso de história, é diferente dos teóricos usuais. Ao invés de priorizar a invenção de novas ferramentas analíticas que sirvam para desvendar as músicas antigas, Widmer vai em busca de ferramentas musicais antigas e pouco exploradas, mas que respondam às necessidades dos estudos dos objetos escolhidos, que perduram por séculos até a contemporaneidade. Por isso, conclui que “todo ensino deve partir preferencialmente, da atualidade para trás, evitando-se assim atitudes ortodoxas e anacronismo” (WIDMER, 1982, p. 24). Apenas conhecendo o estado atual da música pode-se tentar levantar ferramentas que sejam capazes de analisar um aspecto musical que percorre tantas épocas, sem fragmentar a música em períodos cristalizados, mas sim unificando-a. Widmer, como teórico, tenta encontrar recorrências nas músicas de diferentes épocas e ferramentas analíticas que ajudem o compositor e o professor de teoria a entender como tais recorrências se comportam na música contemporânea e na música de outros períodos, ao invés de fazer uma análise geral de forma ou estrutura. Ele contrasta as obras do período Modal, Tonal, Politonal, Dodecafônico e Neoclássico em relação às obras onde o parâmetro altura não é protagonista, mostrando que a cristalização dos períodos musicais passados acabou por levantar ferramentas de análise que ficaram presas em sistemas engessados e, portanto, traziam a mesma solução:

**Quadro 1** – Comparação de Estilo, Ritmo, Melos e Forma

Estilo:	Modal/Tonal/Politonal/Dodecafônico/ Neoclássico	Tendências contemporâneas
Ritmo	Regular, métrico	livre, assimétrico

<sup>6</sup> “For the theorist, having a sense of history means knowing something of the past, and being able to interpret that 'something' in ways which may be judged uncontroversially orthodox or wildly idiosyncratic, but which in the end enable theorists to make worthwhile contributions to the state of the discipline in their own time” Minha tradução.

<sup>7</sup> “Nevertheless, while historical knowledge may lead present-day theorists to prefer newer theories, their response to trends in contemporary composition often leads those same theorists to focus their application of those newer theories on older, if not positively ancient, music” Tradução minha.

Melos	Melodias, encadeamento de acordes baseados num baixo	Manchas (fatias horizontais) de timbre, super e justaposição de faixas sonoras, ausência do baixo ou de “canto firme”
Forma	frases, períodos, movimentos	fases, blocos sem início nem fim (fatias verticais)

Fonte: Widmer (1982, p. 22).

Como argumenta o próprio Widmer:

É verdade que o compositor raramente conhece a perplexidade do professor que, com as mesmas ferramentas que utilizara para analisar a sinfonia clássica, a fuga barroca e o madrigal renascentista, tenta desvendar as estruturas de uma composição do século XX (WIDMER, 1982, p. 11).

O compositor também defende que as obras clássicas de cada época são aquelas que atingem a forma ideal de seu período, traduzindo e representando o máximo do progresso técnico-artístico de seu tempo, que, por esse motivo, é cristalizado, fazendo com que essas obras possam ser analisadas de maneira sistemática (WIDMER, 1982, p. 13). Widmer também percebe que esses períodos de cristalização são mais curtos que os períodos de transição, e, por isso, considera vital o estudo dessas fases de transição.

Em fases de transição, as formas impostas se quebravam na direção de uma nova cristalização. Esse período de “re-cristalização” acabava por mostrar outros meios de expressão. Widmer percebe, em seu estudo sobre falsas relações, que esse recurso harmônico, capaz de ser tomado como termômetro de originalidade do compositor (WIDMER, 1988, p. 77) e que acompanha a evolução musical desde o surgimento da polifonia até a presente data, acaba se esvaindo nessas fases de cristalização estilística (WIDMER, 1988, p. 7). Ernst Widmer, portanto, se mostrava interessado nas exceções, os paradigmas das formas e sistemas musicais cristalizados pareciam servir, para ele, como um tipo de base, na qual o compositor procurava, através da comparação com os períodos não cristalizados, seus paradoxos. Widmer ambicionava encontrar o que poderia haver em comum, e o que havia de diferente, nos períodos não cristalizados, e para isso era necessário a coleta de muitos exemplos da literatura musical.

Para coletar os exemplos para sua pesquisa, Widmer então utilizava da matéria de *Literatura e Estruturação musical*, matéria que visa estudar as formas musicais, harmonia e contraponto através da história. Essa disciplina, nas mãos de Widmer, acabava se tornando um laboratório de pesquisa que desembocava numa oficina de composição. Um dos exercícios que

o professor propunha aos seus alunos era, a partir dos exemplos musicais estudados, escrever a continuação de frases musicais de compositores de diferentes épocas, emulando a escrita que seria utilizada pelo compositor ou estimulando a imaginação musical. Lima expõe, através de relatos dos alunos, esse exercício sendo feito com obras de Schubert e Beethoven nas aulas de *Literatura e Estruturação musical*. José Coelho Barreto, ex-aluno de Widmer em entrevista com Paulo Costa Lima relata:

JCB - No sentido de refazer, digamos assim, ele pegava uma frase e mostrava o primeiro membro dessa frase de um compositor, de uma época, de um estilo, e mandava a gente fazer a solução, a resposta daquela frase. Então, ele comparava com o que o compositor fez (BARRETO, 1999, p. 165).

A predileção por essa matéria fica explícita numa entrevista dada por Widmer:

Enquanto na suíça eu tive um aluno de composição e um monte de aluno de piano aqui nesse tempo que eu estive aqui eu lecionei 25 disciplinas diferentes eu pude lecionar tudo que eu realmente queria lecionar o que eu mais gosto de lecionar é harmonia e contraponto essas partes teóricas de uma maneira não teórica entende porque, eu acho que esse desafio é o que mais me trouxe satisfação aqui também inclusive eu estou já na quarta ou na quinta tese escrita<sup>8</sup> artigo grande, agora vai sair um livro<sup>9</sup> pela universidade sobre assuntos de natureza totalmente teórica de composições de outras épocas então essa é uma coisa que muito me estimulou (WIDMER, 1987).

Widmer se aproximava da *Literatura e Estruturação musical*, matéria teórica, de maneira não teórica, nem ortodoxa. Ele utilizava essa matéria, destacando seu poder criativo e não engessado, como complemento à composição e não acima da composição. Nessa mesma entrevista, Widmer crítica como era o ensino de música no Brasil, apontando o foco no “pianismo” e a indiferença com o ensino de composição das demais escolas de música do país. As escolas que possuíam ensino de composição o faziam sob a égide das regras da harmonia e do contraponto de maneira tradicionais (WIDMER, 1987). No Boletim 3 do *Grupo de Compositores da Bahia*, Widmer crítica esse tipo de ensino:

Certa feita conseguiu-se a seguinte paradoxal declaração de princípios: “principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”, o que não deixa de ser um princípio. A razão disso é que há grupo mas não escola. Sou contra escola porque sou pela aplicação de princípios heterodoxos. Por isso mesmo procuro sempre estimular a composição “livre”, paralela e anterior ao estudo da teoria, do contraponto, da harmonia, da análise, da fuga, do cânone, do preludiocoral, dos

<sup>8</sup> Não há evidências desse quarto ou quinto manuscrito. A última tese monográfica publicada por Widmer foi a primeira parte das falsas relações (Widmer, 1988).

<sup>9</sup> Widmer estava se referindo a *Paradoxon versus paradigma: marginalias da música ocidental do último milênio – III falsas relações (I)* (1988)

recercarsonatavariaçãorondós...nos Seminários de Música chamamos isso de LEM = Literatura e Estruturação Musical, para evitar aquela música fictícia geralmente produzida alheia à vivência, em cursos acadêmicos demasiadamente teóricos e restritivos. (WIDMER, 1968)

Nesse trecho do boletim, Widmer aparentemente coloca literatura, estruturação musical e composição como elementos disjuntivos, no entanto o foco principal deste parágrafo é afirmar o seu princípio em ser anti-princípio e a definição do *Grupo de Compositores da Bahia* como grupo e não escola. Escola, para Widmer, traria uma conotação de conservatório preso nos dogmas do ensino, restrita às técnicas que não dialogavam com os anseios dos compositores que faziam parte do *Grupo de compositores da Bahia*. Widmer, então, expõe como os seminários de música trabalhava essa relação, de teoria e composição:

Nós fazemos o contrário começamos composição antes da teoria depois vai tudo paralelo então constantemente essa coisa de um poder estimular o outro e não um é que o acadêmico frequentemente faz de abafar o criativo (WIDMER, 1987).

Percebe-se então que a *Literatura e Estruturação musical* quando utilizada de maneira não teórica tem o poder de abarcar o estado da música atual. Maria Lúcia Pascoal aponta que um dos fatores de consolidação dos Seminários de Música da UFBA era “a ênfase no ensino de Literatura e Estruturação Musical de uma forma atualizada” (PASCOAL, 2012 p. 197), o que corrobora a seguinte afirmação de Lima:

Aliás, um dos fatores de excelência do ensino de Composição de Widmer parece ter sido justamente a descoberta de uma relação produtiva com o universo da Teoria (Análise, Contraponto, Harmonia...), usando esse universo como abertura e não como doutrina (LIMA, 1999, p. 81).

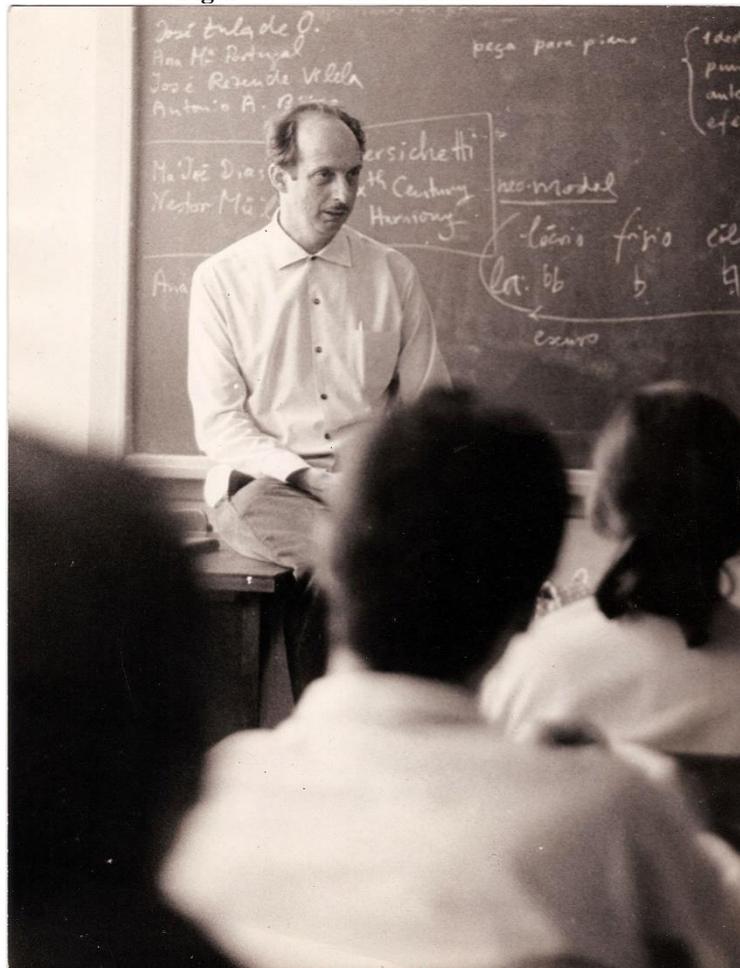
Esse universo como abertura e não como doutrina é o que Widmer tenta empregar em seus escritos. Em *Bordão e Bordadura* (1982) ele escreve:

O ensino de “harmonia, contraponto e fuga” (não raramente tido como ensino de composição) se restringia e se restringe, frequentemente, a três aspectos, sem dúvida, importantes na evolução musical: à harmonia da música tonal, ao contraponto renascentista e à fuga do barroco. Aspectos estes, que aparecem às vezes alargados para estruturas de épocas anteriores e subsequentes, mas que, na grande maioria dos casos, são muito limitados.

Hoje reconhecemos que tal academicismo (muitas vezes praticado com ortodoxia e, sem a menor relação com exemplos vivos) é insuficiente e pernicioso. Urge a introdução de um ensino mais abrangente de literatura e estruturação musical, no qual se parta de obras de compositores de todos os tempos, analisando e comparando-os, envolvendo o estudo da música contemporânea (que segundo tudo indica é a que está mais próxima dos “contemporâneos”), além de se propor a elucidar todos os estágios de evolução musical (WIDMER, 1982, p. 12-13).

O senso de história de Widmer torna o Widmer teórico capaz de perceber a necessidade da atualização da matéria de *Literatura e Estruturação Musical*. Ele o faz através de exemplos de vários séculos, inclusive o da música contemporânea, focando nos vínculos entre o objeto escolhido e sua aplicabilidade, visando os aspectos composicionais e criativos que poderiam ser gerados através de uma análise que serviria à composição. Como já mencionado acima, as escolhas de pesquisa de Widmer para isso, dentro do seu projeto *Paradoxon versus Paradigma*, foram os estudos de Bordão e bordadura, Cláusulas e cadências, Falsas relações, Nexos, Realejos e Sequências.<sup>10</sup> Pode-se, assim, inferir que Widmer ambicionava um projeto de pesquisa capaz de demonstrar ao leitor os elementos básicos que extrapolam sistemas musicais e que habitam toda a música. E que, por fim, com esses elementos básicos, poderia compor. Assim, Widmer utilizava a teoria também para ensinar a compor, fortalecendo mais ainda as relações encontradas por Lima (1999) entre a pedagogia e o compor Widmeriano.

**Figura 3** – Widmer em sala de aula



Fonte: Bertissolo; Lima (2014)

<sup>10</sup> Conforme dito anteriormente, Widmer faleceu em 1990 não tendo escrito a tese sobre os Nexos, Sequências e realejos e a segunda parte das Falsas relações.

O próximo passo da presente discussão será demonstrar as principais ideias compositivas das três teses monográficas widmerianas. No primeiro capítulo, faremos, inicialmente, uma análise de *Bordão e Bordadura* (1970/1982), em que será destacado o conceito de policromia, estado mental e como Widmer desenvolve seu pensamento sobre o som sustentado. Após isso, será investigada a tese *Cláusulas e Cadências*, na qual Widmer traça uma história dos encerramentos. Em seguida, se discutirá *Falsas Relações* (1988), última das teses, na qual Widmer demonstra, através de exemplos de falsas relações, relações entre os períodos musicais. Por fim será analisada a obra *Suíte Mirim – O Eterno e o Cotidiano* (1977), que é composta de cinco miniaturas. A discussão utilizará conceitos encontrados nas teses monográficas, com um elemento extra: uma possível preferência de Widmer em compor encadeamentos por classes de conjunto vizinhos, seguindo a hipótese de Straus (2005).

O segundo capítulo será composto do memorial analítico de *O jovem e a ondina* (2019) e *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020), em que as ferramentas apreendidas no estudo das teses widmerianas e de sua obra musical serão aplicadas na composição de duas peças. Por fim, nas considerações finais, retomarei as discussões presentes no restante da dissertação e apontarei possíveis novos caminhos para futuras pesquisas em Widmer. Numa obra tão vasta como a do compositor e teórico suíço/nordestino seria impossível esgotar todas as possibilidades de leitura, mas espero que o presente trabalho traga uma contribuição para os futuros trabalhos em Widmer.

## 2 WIDMER COMPOSITOR, WIDMER TEÓRICO

Neste capítulo, as três teses monográficas de Widmer serão discutidas, assim como as possíveis intersecções de seus aparatos teóricos e as obras do compositor. Em uma última seção antes do memorial, será analisada a obra *Suite Mirim*.

### 2.1 BORDÃO E BORDADURA

*Bordão e bordadura* é o primeiro dos três textos que fazem parte da *Marginálias da música ocidental do último milênio*. A obra foi elaborada e datilografada para um concurso de Professor Assistente da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA em 1970. Os examinadores desse texto foram:

Professor Doutor Roberto Santos, na época Magnífico Reitor da Universidade Federal da Bahia, Professor e Maestro Henrique Morelenbaum da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor Manuel Veiga, então Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas (WIDMER, 1982, p. 10).

Lima entende que essa tese monográfica foi escrita como “parte de uma estratégia para a habilitação de lideranças da área de artes, necessidade surgida com a adoção da nova estrutura universitária após a Reforma de 1968. Daí a presença do próprio reitor na Banca Examinadora” (LIMA, 1999, p. 112). *Bordão e bordadura* também foi publicado na revista Art 004 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, em 1982, de maneira ampliada. Essa tese monográfica tem por objetivo principal abordar o assunto da nota sustentada em música.<sup>11</sup>

A influência de *Bordão e Bordadura* na bibliografia crítica é significativa, fato que pode ser comprovado pela quantidade de obras acadêmicas que citam a tese de Widmer.<sup>12</sup> É importante indicar algumas das contribuições dessas obras para a presente pesquisa. Pascoal (1989) utiliza a classificação do compositor para analisar os bordões presentes em sua tese sobre Debussy. A autora cita a frase Widmer: "a análise de uma obra deve percorrer em sentido inverso, o caminho feito pelo compositor" (WIDMER, 1982, p. 24 apud PASCOAL, 1989, p. 5). Já em sua obra de 2005, a autora utiliza o termo bordão como ostinato e coloca faixa sonora

<sup>11</sup> A tese recorrentemente citada nesta dissertação é a pertencente à revista Art 004, a sua versão revisada e ampliada.

<sup>12</sup> Cf. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal (1989, 2005, 2009, 2014); Claudia Fernanda Deltrégia (1999); Paulo Costa Lima (1999, 2005); Leonardo Loureiro Winter (2005a, 2005b); Eric de Oliveira Barreto (2013); Midori Maeshiro (2007); Klaus Sebastian Weiss-Santos (2009); Frederico Silva Santos (2011); Denise Castilho de Oliveira Cocareli (2014, 2018); Vicente Della Tonia Junior (2015).

como material composicional. Deltrégia (1999), em sua dissertação *O uso da música contemporânea na iniciação ao piano*, utiliza os conceitos de Widmer para definir o que é bordão e bordadura. Pascoal (1989, 2005, 2009) e Midori (2007) citam, em suas teses, a classificação de faixa sonora como bordão desenvolvida por Widmer. Junior (2015) discute faixa sonora como textura e dispositivo composicional. Santos (2011) cita a definição que Pascoal desenvolveu de Widmer sobre Faixa Sonora. Midori (2007) discute o bordão como parte da textura musical. De Oliveira e Igayara-Souza (2014, p. 9) citam a ideia de Widmer de que: “todo ensino deve partir preferencialmente, da atualidade para trás, evitando-se assim atitudes ortodoxas e anacronismo” (WIDMER, 1982, p. 24). Winter (2005, p. 25-26) utiliza uma comparação feita por Widmer de elementos fundamentais da estrutura musical dos sistemas tonal, politonal, dodecafônico e neoclássico versus obras do período em que o texto de Widmer foi escrito para demonstrar a ideia de elementos contrastantes (ritmo, melodia e forma) presentes na obra *Quatro estações do sonho Opus 129* de Widmer. De Oliveira Cocareli (2018) analisa o conceito de policromia cunhado por Widmer. Apesar de não constar em sua bibliografia, Barreto (2013) cita *Bordão e Bordadura* como bibliografia da disciplina *Composição VI* na Universidade Federal da Bahia. Já na bibliografia da disciplina *Literatura e Estruturação Musical*, há ausência dessa tese monográfica, o que pode ser encarado como um descaso com um dos objetivos de *Bordão e Bordadura*, que, segundo Widmer, era: “estabelecer princípios fundamentais que devam reger o ensino abrangente de literatura e estruturação musical” (WIDMER, 1982, p. 10).

As citações da bibliografia crítica sobre *Bordão e Bordadura* destacadas acima se enquadram no aspecto da análise e pedagogia para interpretação musical, o que evidencia o interesse dos *performers* nas definições de Widmer sobre o tema. Contudo, sente-se a falta de um estudo mais aprofundado que foque nos conceitos desenvolvidos por Widmer e que ajudem a entender o seu universo composicional/teórico para auxiliar o compositor na análise de suas músicas e no desenvolvimento de abordagens composicionais próprias. A presente dissertação tem como objetivo dar uma contribuição nessa direção. Para tal, iniciaremos a análise estrutural de *Bordão e Bordadura*, tendo em vista os propósitos comentados acima.

A tese de Widmer é dividida em resumo, prefácio e seis partes. No prefácio, o compositor dita seus objetivos:

O presente estudo sobre bordão e bordadura pretende focalizar estes fenômenos sob os seguintes ângulos:  
 - da evolução musical;  
 - dos livros didáticos;  
 - da arte musical contemporânea (WIDMER, 1982, p. 9).

O foco de nossa análise se concentra, como já mencionado acima, em torno das ideias nucleares e nos métodos utilizados por Widmer, relacionando assim seu fazer teórico e seu compor. Por esse motivo, a discussão abaixo não seguirá necessariamente a ordem textual elaborada pelo autor e irá se propor explicar as ideias mais importantes destacadas por ele, como policromia, estado mental, bordão e bordadura e através de suas obras, identificar maneiras em que o bordão é utilizado em suas peças.

### 2.1.1 Evolução Musical – Policromia

Widmer (1982, p. 10) aborda a questão da evolução musical elencando a quebra de tabus, como o descrédito com a unidade estilística e a obra “consistentemente” composta, através do contraste entre obras construídas por meio da tetrafonia<sup>13</sup> e a obra *Paixão segundo S. Lucas* (1966) de Krzysztof Penderecki (1933 - 2020). Widmer percebe que a melodia, a harmonia e o contraponto cedem espaço a novos elementos musicais como planos sonoros, mudanças de timbres e densidades, denominando essa nova estética com o termo policromia.

Widmer traça o panorama da evolução musical destacando três fases predominantes: o da música vocal, o da música instrumental e o da música policrômica (WIDMER, 1982, p.13). A policromia, termo já existente no universo das artes plásticas que significa “a prática de decorar elementos arquitetônicos, esculturas etc., em uma variedade de cores” (HARRIS, 1983, p. 425),<sup>14</sup> é utilizada por Widmer para designar o estágio da música atual. Widmer pode ter escolhido esse nome devido ao protagonismo e diversidade que o timbre proporciona na música atual, como ocorre nas analogias entre timbre, orquestra e cor.<sup>15</sup> Faz então sentido recorrer ao termo policromia como a “predominância de timbre e dinâmica sobre os demais elementos da linguagem musical” (WIDMER, 1982, p. 45), como “harmonia e métrica” (WIDMER, 1982, p. 22), aderindo “concretismo, ruídos e meios eletrônicos” (WIDMER, 1982, p.13) para

---

<sup>13</sup> “TETRAFONIA (= composição a quatro vozes) Escreve-se e toca-se a quatro vozes: para soprano, contralto, tenor e baixo, respeitando-se extensão normas das vozes do quarteto vocal clássico” (KOELLREUTTER, 2018, p. 19).

<sup>14</sup> “Polychromy: The practice of decorating architectural elements, sculpture, etc., in a variety of colors”. Minha tradução. Uma explicação mais detalhada de Policromia se encontra na dissertação sobre *Os Cristos da Paixão da ordem terceira do Carmo de Ouro de Preto* (MG) de Lia Brusadin: “Policromia. Se entende por policromia a camada ou camadas, com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas pictóricas e decorativas que recobre, total ou parcialmente, esculturas e certos elementos arquitetônicos ou ornamentais, com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração. A policromia é indissociável aos mesmos e faz parte da sua concepção e da imagem” (BRUSADIN, 2014, p.248).

<sup>15</sup> A variação tímbrica com ênfase nas diversas combinações entre instrumentos utilizado como material composicional muitas vezes é chamado de colorido orquestral.

designar o estado atual da música. Trata-se de uma ideia presente em seu labor composicional, como se vê em sua obra *RUMOS*, escrita entre 1971 e 1972, como obra complementar para a tese *ENTRONcamentos SONoros: Ensaio a uma Didática da Música Contemporânea* (1972) – elaborada para concurso de professor titular da UFBA. Em *Rumos*, Widmer, na primeira parte da música, apresenta as fases musicais (vocal, instrumental e policrômica) diretamente em sua música através do diálogo entre o narrador, a orquestra e o coro, que respondem de maneira metalinguística as suas falas:

(parágrafo lido sobre som do coro: cluster em b. ch.)

1 - O mundo sonoro muda constantemente refletindo as transformações do mundo em que vivemos. Antigamente, distinguia-se entre som musical e ruído. Hoje, música engloba tanto som musical quanto ruído; é SOM, simplesmente, matéria prima da musica vocal:

(exemplo com coro: clusters em b. ch. e vogais)

2 - matéria prima da música instrumental:

(exemplo com a orquestra: todos tocando livremente)

3 - matéria prima da música concreta:

(exemplo com sons produzidos ao vivo - com papel celofane, pedras e lixas - e gravados: gotas, motores, pássaros)

4 - matéria prima da música eletrônica: (exemplo com ruído branco e impulsos)

5 - O grande compositor francês Claude Debussy previra o rumo novo na exploração dos mil ruídos da natureza que nos envolvem. O contemporâneo John Cage sugere como se pode transformar o dia-a-dia numa seqüência de experiências artísticas. Vários são os rumos no mundo sonoro de hoje. Mas em todos eles predominam TIMBRE e DINÂMICA. O timbre nos permite distinguir a voz das pessoas conhecidas, reconhecer instrumentos (NOGUEIRA, 2014, p. 53).

Figura 4 – Compasso 1 de *Rumos*

The image shows a page of a musical score for the first measure of the piece 'Rumos'. The score is written for a large ensemble, including a narrator, woodwinds, brass, piano, percussion, and a vocal ensemble. The notation is dense and complex, with many notes and rests. There are two circled numbers, 1 and 2, indicating specific points in the score. A handwritten note at the top right reads 'V. Azevedo op. 12'.

Fonte: Widmer (2006, p. 4).

*Rumos* foi criada com objetivo didático de familiarizar o ouvinte aos três estágios da evolução musical, focando no estágio atual, a policromia. Essa demonstração de uma criação que dialogue entre essas denominadas três fases fica evidente também na obra *Trillemma op. 80 para Sexteto Vocal* (1973). Em *Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten* (1980) [Esboço de um auto-retrato a partir de vários pontos de vista], Widmer escreve:

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) (WIDMER, 1980 apud LIMA, 1999, p. 265).<sup>16</sup>

A representação das fases da música fica em cada tipo de esperança (a da cruz de Cristo, da cruz pessoal, a irracional no sacrifício da humanidade). O segundo estágio, o da música instrumental, é implícito na parte tonal da música visto que Widmer (1982, p.13) percebe que em cada fase da evolução musical ocorre uma influência mútua entre a nova fase e a antiga e vice-versa. Essa noção de policromia e a maneira como Widmer se apropria disso faz com que ele exponha, na mesma obra, estas três fases, Palestrina (Vocal), Tonal (Instrumental) e Ruídos (Policrômica), ainda que o compositor pertença à fase policrômica. Widmer alterna, em suas obras, sua linguagem musical, podendo compor em cada fase separadamente ou de maneira em que há a mistura das três. Essa capacidade está relacionada ao que ele chama de “estado mental”. Como o próprio autor diz a respeito da evolução musical: “Cada uma das fases corresponde a um estado mental” (WIDMER, 1982, p. 13), e que “estados mentais devem ser trocáveis (que nem óculos, para enxergarmos), para vivenciarmos e entendermos com o mínimo possível de distorção as diversas épocas” (WIDMER, 1982, p. 24). Esse conceito flerta com a lei da inclusividade, sugerida pelo próprio compositor suíço e comentada no primeiro capítulo desta dissertação. Widmer incitava o ouvinte e o intérprete, através de recursos composicionais,

---

<sup>16</sup> Tradução de Lima (1999).

a trocar de estado mental, estimulando o entendimento da música atual, mesclando as linguagens tradicionais e contemporâneas e ressignificando os elementos musicais.

Na contracapa da *Suíte Mirim para piano, opus 101, “o eterno e cotidiano”* (1977), obra escrita para seu quinquagésimo aniversário, Widmer escreve:

Somos que nem elos entre o cotidiano e o eterno. Entre o eterno e o cotidiano, a nossa força maior é a poesia. A poesia do nosso dia-a-dia, do nosso ser, nossa percepção, nossa imaginação e extrapolação, nossa música. Não ter acesso à linguagem musical de hoje, parece-me um tolhimento. Desejo facilitar este acesso. Por isso exijo o máximo da imaginação criadora e um mínimo de recursos técnicos do executante. “SOL”, “LUFU-LUFU”, “RESSÔNANCIAS”, “FIRMAMENTO”, “RELAX” são cinco movimentos que sugerem climas bastante diferentes, devendo o pianista se deixar transportar às várias dimensões ambientais para poder realizar as improvisações com espontaneidade e desenvoltura (WIDMER, 1977).

O próprio título da obra convida o ouvinte/interprete a refletir sobre seu estado mental. *O eterno e o cotidiano* traz à tona cinco miniaturas que divergem e se reconciliam entre si e que exigem do intérprete uma transformação através dessas dimensões. Entre as obras: elementos do universo modal, tonal, pós-tonal, policrômico; no conteúdo rítmico: alternância entre métrica regular e irregular. O uso do timbre também é feito de maneira particular, extraíndo do piano timbres que divergem da maneira tradicional de tocar o instrumento e maneiras menos convencionais. Appleby (1981), em sua análise das tendências da música de Piano no Brasil, percebe em *Suíte Mirim* essa característica de troca de estado mental:

A suíte Mirim possui cinco movimentos curtos, cada um sugestivo de emoção ou estado mental: Sol, Lufa-Lufa, Ressonâncias, Firmamento e Relax. Sol transmite ao ouvinte o conceito de poder elementar do sistema solar com abertura em acordes fortíssimos [...]. os raios pungentes do sol são sugeridos por um copo raspando as cordas no registro agudo do interior do piano, enquanto o pedal pressionado permite a vibração total da caixa de ressonância. Lufa-Lufa é a agitada atmosfera de um engarrafamento brasileiro. Uma figura aguda repetida sugere as buzinas impacientes dos automóveis e os clusters assaltam o ouvido o ouvinte. As ressonâncias sugerem os sons ocos de uma gruta por um acorde pressionado ligeiramente no início, de maneira que as vibrações simpáticas produzam uma mistura cuidadosa de ecos selecionados, seguido pelo som de carrilhões. O firmamento sugere a dualidade da terra e do céu por improvisações nos registros extremos do teclado. Relax sugere o humor de serenidade e o movimento lento de uma rede pelo oitavo movimento lento note figuras alternando entre a mão esquerda e direita em duas notas insultos (APPLEBY, 1981, p. 4).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> “Suite Mirim has five short movements, each suggestive of an emotion or state of mind: Sun, Lufa-Lufa, Resonances, Firmament, and Relax. Sun conveys to the listener the concept of the elementary power of the solar system with opening in fortissimo chords [...]. The piercing rays of the sun are suggested by a drinking glass scraping the strings in the treble register of the inside of the piano, while the depressed pedal permits the full vibration of the sounding board. Lufa-Lufa is the agitated atmosphere of a Brazilian traffic jam. A repeated treble figure suggests the impatient horns of automobiles, and tone clusters assault the ear of the listener. Resonances suggests the hollow sounds of a grotto by a chord depressed slightly at the beginning so that the sympathetic vibrations produce a careful blend of selected echos, followed by the sound of chimes. Firmament suggests the duality of earth and skies by improvisations in the extreme registers of the keyboard. Relax suggests the mood of

Através desse conceito de estado mental, Widmer se apropria de linguagens já estabelecidas e as encara, implementando outros princípios que não choquem, mas aumentem as possibilidades de expressão de suas obras. Um elemento comum em determinado estilo ou época pode ter outra interpretação a depender do estado mental do compositor. Straus (1990, p. 95) analisa o uso de tríades em obras de quatro compositores do século XX, Schoenberg, Webern, Berg e Stravinsky, e percebe pelo menos três subversões ou reinterpretções da tríade nas obras desses compositores: conjunto subordinado em meio a uma rede motívica e conjuntos de classes de nota; segmento de subconjunto de uma série dodecafônica; e polarização harmônica. Em suas obras, Widmer faz o mesmo. Em *Suíte-Mirim*, ele utiliza elementos tidos como tradicionais de maneira própria e subvertendo a sua função clássica, ou ainda em *Trillema* onde há ressignificação de elementos palestrinianos (LIMA, 1999, p. 265).

Widmer sugere que a troca de estado mental pode ser alcançada através do acesso que o homem contemporâneo tem das obras de artes de diversas épocas, “somos como elo entre o eterno e o cotidiano”, elevando a arte até o status de elemento unificador/integrador do ser humano:

Dir-se-ia que não é possível deixar um estado mental para assumir outro. Creio que é justamente isto que almejamos lendo um livro sobre costumes de outro país, ouvindo um Mozart ou apreciando um Michelangelo. Acredito, no entanto, que, na sua amplitude, se trata de algo novo, e que somente o homem do século XX se deu conta de que, simultaneamente, coexistem, no globo terrestre, homens de todos os estados mentais possíveis e de que estamos pouco a pouco chegando a uma nova consciência mais integral (WIDMER, 1982, p. 14).<sup>18</sup>

A influência de Burkhard traz a Widmer a lei da “inclusividade” e um senso de história que desembocam na ideia de estado mental. Essa ideia faz com que Widmer possa compor numa perspectiva onde é possível analisar e reinterpretar elementos do passado e do presente com diferentes olhares a depender do contexto focado. Assim, quando compõe, ele utiliza troca de estado mental de acordo com a sua necessidade expressiva, abrangendo diversidades sistêmicas e estilísticas, transitando entre as fases musicais, vocal, instrumental e policrômica.

Widmer (1982, p. 22) acreditava que a policromia poderia ser a causa de uma “simplicidade nova” que facilitaria a assimilação do ouvinte e reaproximaria o público para a

---

serenity and the slow motion of a hammock by slow-moving eighth note figures alternating between the left and right hand in two-note slurs” Minha tradução.

<sup>18</sup> A respeito da consciência integral, Widmer escreve com base na ideia de Jean Gebser (1905-1973) sobre a evolução na visão de mundo cultural. Para Gebser, esses estados na história evoluíram “do arcaico para o mágico, do mágico para o mítico, do mítico para o mental e do mental para o integral” (WILBER, 2007, p. 167).

música de concerto. O compositor destaca um dos motivos dessa “simplicidade nova” como sendo a utilização constante de “fatias de cluster” ou de “clusters compactos” ao qual ele chama de bordões, o tema sobre o qual nos debruçaremos a partir deste ponto.

### 2.1.2 O som sustentado

Bordão e Bordadura fazem parte da música de todos os tempos e de todos os povos e o seu tratamento e a sua importância variam concomitantemente, com os estados mentais. Daí podermos derivar subsídios para a adequação imprescindível ao analisarmos ou interpretarmos trechos de diversas épocas (WIDMER, 1982, p. 24).

Bordão e bordadura, mais especificamente o som sustentado, são o tópico principal dessa tese monográfica elaborada por Widmer que percebe a falta de interesse sobre esse assunto nos livros de teoria (1982, p.14). O compositor suíço prefere usar o termo bordão em vez de “som sustentado” ou “pedal” porque “som sustentado” exclui a possibilidade da repetição e “pedal” deixaria implícito que o som está na nota mais grave, o que não é o caso para essa definição (1982, p. 45). Widmer provavelmente também não utilizou o termo *bagpipe* (gaita de fole), pois ele tem uma conotação relacionada à música folclórica devido à grande utilização do instrumento nesse tipo de música, podendo confundir o leitor da sua intenção principal. O objetivo widmeriano era abordar o bordão e a bordadura, elementos que perduram por toda a evolução musical, explorando a possibilidade de se “estabelecer princípios fundamentais para processos analíticos que não se restrinjam a determinadas épocas, gêneros, obras ou técnicas” (WIDMER, 1982, p. 14). Para isso, é preciso entender que o uso do bordão varia conforme o período ou contexto e quais são as modalidades de bordão e ritmo em Widmer.

Com vasto uso nos países do Oriente Médio e principalmente na música Indiana,<sup>19</sup> o “bordão é um dos poucos recursos instrumentais comuns à música oriental e ocidental” (GERSONKIWI, 1972, p. 9).<sup>20</sup> Widmer descreverá o bordão derivado do folclore, ou originário, como aquele totalmente dependente da linha melódica que é bastante utilizado em músicas folclóricas da tradição europeia, aproveitado pela música de concerto através dos *musettes*<sup>21</sup> (COCKS; BAINES; CANNON, 2001, 2020). Esse tipo de bordão originário serve

<sup>19</sup> Como diz Jairazbhoy (1995, p. 65): “Uma característica proeminente da música indiana é o uso de um drone, que soa pelo menos a nota fundamental, Sa, durante todo a performance” (“A prominent feature of Indian music is the use of a drone, which sounds at least the ground-note, Sa, throughout the whole performance”, minha tradução), assim como Montagu (2007, p. 100): “Provavelmente é na Índia que o bordão é o mais essencial, pois penetra toda a música indiana, chegando ao ponto de existir um instrumento que não possui outra função” (“It is probably in India that the drone is the most essential, for it pervades all Indian music, even to the extent that there is one instrument that has no other function”, minha tradução) O instrumento citado é o tambura.

<sup>20</sup> “Bourdon is one of the few instrumental devices common to both Eastern and Western music” Minha tradução.

<sup>21</sup> Tipo de dança que envolvia o piano imitar a gaita de fole através de bordões.

apenas como acompanhamento para o protagonismo da melodia, estando sempre em segundo plano (WIDMER, 1982).<sup>22</sup> Harrison (2018, p. 18) chama de dronalidade<sup>23</sup> esses repertórios que utilizam instrumentos<sup>24</sup> com base em bordões, ou qualquer tipo de efeito bordão utilizado topicamente ou estruturalmente que produz âncoras tônicas profundamente embutidas, imóveis e sólidas. Uma das características da dronalidade completa é a presença de um drone do começo ao fim, tendo assim a atividade melódica e liberdade entonacional. Na dronalidade, nem todos os bordões são postos em segundo plano, segundo Harrison, sendo o *drone metal*, o *drone music*, além de muitos casos da música indiana, exemplos de estilos musicais que utilizam o bordão em primeiro plano. Nesses casos em que as notas sustentadas ultrapassam sua dependência folclórica, Widmer classifica os bordões como independentes ou livres, citando, entre vários exemplos, o “submisso mas onipresente” (WIDMER, 1982, p. 19) bordão na *Sequenza VII para oboé* (1969)<sup>25</sup> de Luciano Berio, que utilizara esse tipo de bordão onipresente em mais três outras composições: *Agnus* (1971), *There is no tune* (1993) e *Altra Voce* (1999). Portanto, Widmer separa duas categorias de bordão, Folclórico/Originário – Independente/Livre. Essa definição pode ter se originado da provocação de Schoenberg que Widmer (1982, p. 11) cita em sua tese monográfica:

O pedal serve principalmente ao objetivo de retardar, ou então para resumir. É um meio artístico legítimo, plenamente eficaz e muito utilizado quando se trata de reter uma frase antes que ela se extinga harmonicamente (nas exposições, por exemplo), ou de fornecer nitidez antes de uma viragem decisiva (antes de uma reexposição, por exemplo), conforme o demonstra o caso da consolidação sobre a dominante [Befestigung auf der Dominante]. Todavia, empregado ao modo de bordão (a não ser que seja utilizado como pertencente à música popular,<sup>26</sup> quase como uma citação), é antiartístico, sem um sentido profundo, e, no mais das vezes, origina-se de um pensamento harmônico preguiçoso e da incapacidade de escrever uma linha do baixo devidamente organizada (SCHOENBERG, 1999, p. 307).

Schoenberg, apesar de ter observado a falta de profundidade dos compositores no uso do bordão, não desenvolve o pensamento sobre o pedal do tipo bordão em seu livro de composição publicado postumamente, *Fundamentos da composição musical* (1967, 1996). Widmer analisa, em sua tese, não só o pedal do tipo bordão e sim qualquer nota sustentada que acaba influenciando a estrutura. Widmer (1982, p. 10) apresenta, como um dos princípios da

<sup>22</sup> Segundo Montagu (2007, p. 100): “Se alguém tivesse que selecionar o método de acompanhamento mais comum e eficaz do mundo, e o mais influente na música à qual estava ligado, a resposta certamente seria o bordão” (“If one had to select the world’s most common and most effective method of accompaniment, and that most influential on the music to which it was attached, the answer would surely be the drone”, minha tradução).

<sup>23</sup> O termo original em inglês é “dronality”. Ele foi criado por Mathieu (1997), mas adaptado por Harrison (2018).

<sup>24</sup> Bagpipes (Gaita de fole), tambura, shruti box, sarod, entre outros.

<sup>25</sup> Widmer se equivoca e põe no texto *Sequenza IV*.

<sup>26</sup> Isto é, folclórica.

sua tese, o estabelecimento da relação da nota sustentada com o ensino de literatura e estruturação musical, frisando menos os aspectos tradicionalmente abordados como pedais em recitativos, encerramento de obras polifônicas ou organum, para favorecer uma contribuição mais original. Ele analisa, portanto, o uso do bordão enquanto elemento composicional como apontado por Schoenberg, de maneira artística, desenvolvendo um pensamento próprio sobre nota sustentada e suas implicações em obras ao longo dos anos. Esse parece ser mais o objetivo de Widmer do que estabelecer uma análise geral estrita e cristalizada das obras. O compositor visa detectar e entender como a nota sustentada é utilizada em sua maneira tradicional – primeiras aparições de harmonia escrita (STEINER; BARRET, 2009, p. 7), seu uso folclórico, *musettes*, como pedal – até a sua emancipação total – Webern, Marlos Nobre, Ernst Widmer – analisando os aspectos gerais de cada obra e focando no bordão. Essas análises são sempre vinculadas com o conceito de estado mental discutido anteriormente.

As modalidades de bordão para Widmer são:

Todas essas definições são suscetíveis a bordadura total ou parcial

a) Som isolado

b) De 2 sons(duplo), geralmente fundamental e quinta

c) De 3 sons(triplo), fundamental, quinta mais um som (frequentemente a quarta aumentada)

d) De mais de 3 sons

e) De “faixa” sonora (“tapete”, borrão...)

Observa-se que as bordaduras não necessariamente caminham por grau conjunto. É frequente também o aparecimento de bordaduras em movimento contrário (WIDMER, 1982, p. 16).

As definições são bem diretas, com exceção de faixa sonora, termo mais citado dessa tese. Widmer dá pistas do significado de faixa sonora: “Faixas sonoras são divididas em subfaixas, cuja redução máxima é de novo o som isolado, o uníssono” (WIDMER, 1982, p. 23), além de exemplos de variação harmônica ou em casos de congelamento rítmico – ausência de forças rítmico-motoras (WIDMER, 1982, p. 17).

Pascoal infere a partir disso que Widmer escrevia sobre um ritmo repetido em alta velocidade que soasse como bordão, ela define faixa sonora da seguinte maneira:

Termo que indica um movimento muito rápido e repetido, com mais de quatro sons envolvidos, quando a percepção passa a ser de um timbre e não mais da articulação de sons separados (PASCOAL, 2005, p. 98).

Muitos sons envolvidos em movimento rápido, repetido, formam uma faixa ou massa sonora. Representam uma emancipação na percepção de alturas, pois os sons não podem ser entendidos separadamente, mas como um timbre (PASCOAL, 2005, p. 103).

Menezes (2004, p. 1982) conclui que, se duas alturas distintas tiverem suas durações reduzidas a um extremo, o ouvido tenderá a amalgamá-las como uma única informação espectral. A inferência de Pascoal é bastante semelhante ao que é chamado de *Bewegungsfarbe*, a tradução sendo: timbre de movimento, no qual, segundo Vitale (2013 p. 3), o ritmo se torna timbre que é constituído de movimento, através de minúsculas durações. Nas palavras de Ligeti:

Um fenômeno rítmico, a seqüência de sons ‘ultra rápidos’, oscila e se transforma num fenômeno de timbre constantemente irisado. O ritmo não é mais audível como movimento, percebemo-lo pelo contrário como um estado estacionário (LIGETI, 2001, p. 187, apud VITALE, 2013, p. 3).

O apontamento de Widmer (1982, 20-21) de que o cluster é um dos aspectos centrais da policromia se dá após a constatação de que o cluster pode ser resultado de um emaranhado contrapontístico exagerado, o extremo desenvolvimentismo melódico justaposto, que resulta em cluster. Contudo, uma própria célula repetida continuamente em um instrumento em ostinato acaba gerando a percepção de congelamento sonoro resultando em bordão. Ambos os recursos são bastante utilizados por Widmer para abrilhantar suas peças. Talvez a própria definição de Ligeti sobre micropolifonia, um dos seus processos de composição mais famosos e forte expressão de cluster, esclareça mais ainda a noção de faixa sonora:

Processos rítmicos individuais nas redes polifônicas mergulham a um ponto em que se tornam borrados. A textura é tão densa que as vozes individuais não são mais perceptíveis como tais e apenas a tessitura como um todo é apreensível como uma forma supraordenada (LIGETI, 2001, p. 187, apud FLOROS, 2014, p. 89).<sup>27</sup>

A definição de Faixa sonora então se dá como a percepção tímbrica de um som “congelado”, como borrão através de muito movimento, podendo ser resultado de justaposição de linhas melódicas, cluster, faixas de cluster e ostinato.

Widmer aponta também como esses bordões se comportam em relação ao tempo - dimensão que ele julgava a ser a mais importante da música. No quadro abaixo, condensa-se a relação entre os quatro tipos de movimento, sendo estes movimentos denominados de: imobilidade, mobilidade efetiva, pseudo-mobilidade e a mobilidade efetiva misturada com a pseudo-mobilidade, o último sendo uma mistura de dois deles:

---

<sup>27</sup> “Individual rhythmic processes in the polyphonic network dip below the line where they become blurred. The texture is so dense that the individual voices are no longer perceptible as such and only the fabric as a whole is apprehensible as a superordinate form”, Minha tradução.

Quadro 2 – Tabela de movimentos

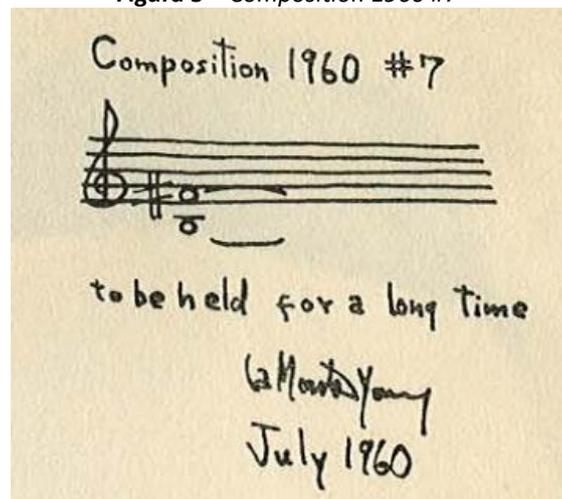
Imobilidade	Mobilidade efetiva	Pseudo-mobilidade	Mobilidade efetiva misturado com Pseudo-mobilidade
Congelamento, o som, faixa sonora, acorde, tornam-se pedal; bordão; ausência das forças rítmico-motoras e, independente da intensidade se está perto do silêncio	Ritmo Melódico trecho podendo constar de melodia não acompanhada ou ser homofônico) caracterizando-se este ritmo (lento – rápido – irregular) pelo aparecimento de sons, respectivamente acordes diversos	Ornamentação (arpejos, floreios, bordaduras, etc.). (Poder-se-ia considerar como bordadura mínima o assim chamado “vibrato”; como bordadura normal o mordente (inferior e superior) e, no seu prolongamento, o trinado e as “baterias”. A bordadura harmônica (completa ou parcial), o vaivém de acordes, é muito usado na música atual. Em princípio, poder-se-ia considerar como macrobordadura a cadência alargada e trechos que, partindo de um tom, alcançam-no de novo após modulações e evoluções.) Repetição e (ou) omissão de sons (hoquetus)	Ritmo Harmônico, mudança de acordes ou faixa sonora

Fonte: Widmer (1982, p. 17).

O estudo de nota sustentada está diretamente ligado ao estudo do ritmo em música. Widmer percebe que os dois lados do espectro resultavam em bordão, a imobilidade total e a intensa mobilidade (faixa sonora) que gerava congelamento resultando em cluster bordão. As

citações referenciando Xenakis<sup>28</sup> e Ligeti<sup>29</sup> mostram que o intuito de Widmer extrapolava a noção da nota sustentada de maneira isolada. O compositor compreendia que tendências contemporâneas estavam ancoradas em relação à nota sustentada, como, por exemplo, o minimalismo, que, em entrevista, Widmer (1987) diz que talvez seja a maior expressão de vanguarda da época.<sup>30</sup> Na obra de La Monte Young, compositor minimalista, as notas sustentadas não são apenas primeiro plano como único plano. Young começou a escrever esse tipo de música com o *Trio for Strings* (1958), uma sucessão de sons sustentados. Talvez, das suas obras, a mais radical nesse sentido seja *Composition 1960 # 7* (1960), constituída apenas de um Si e um Fá# com a seguinte descrição “sustentar por um longo tempo”, uma análise total dessa obra se caracteriza por: Bordão: duplo (de dois sons); Tipo: Livre/independente; Ritmo: Imobilidade.

Figura 5 – *Composition 1960 #7*



Fonte: Young; Low (1963, p. 113).

Não só o minimalismo de La Monte Young, mas o sonorismo polonês e compositores influentes como Morton Feldman, Xenakis e Ligeti tinham a nota sustentada e os clusters como

<sup>28</sup> “A polifonia linear destrói-se por si mesma pela sua complexidade atual. Aquilo que se ouve não é mais, na realidade, que um amontoado de notas em vários registros. A enorme complexidade impede, na audição de seguir o enredado das linhas e tem como efeito macroscópico uma dispersão ilógica e fortuita dos sons a toda a extensão do espectro sonoro. Há, por conseguinte, contradição entre o sistema polifônico linear e o resultado que se ouve, que é superfície, massa[...]. Essa contradição inerente à polifonia desaparecerá quando a independência dos sons for total; Com efeito, como as combinações lineares e as suas sobreposições polifônicas passaram a ser inoperantes, o que contará será a média estatística dos estados isolados de transformação das componentes num dado instante. O efeito macroscópico poderá, pois, ser controlado pela média dos movimentos dos objetos por nós escolhidos. Daqui resulta a introdução da noção de probabilidade, que implica, aliás precisamente neste caso, o cálculo combinatório. Eis, em poucas palavras, a possível superação da categoria linear do pensamento musical” (XENAKIS apud WIDMER, 1982, p. 20).

<sup>29</sup> Cf. n. 17.

<sup>30</sup> “Parece que não há maneira mais fácil e clara de fazer música minimalista do que tomar uma sonoridade e sustentá-la” (“It would seem that there is no easier nor clearer way to make minimalist music than to take a sonority and sustain it”, minha tradução) (POTTER; GANN, 2006, p. 4).

material composicional. Widmer antevia profeticamente a aparição dos spectralistas que começariam sua tendência na década de 70. O compositor estava propondo uma análise dessa música textural.

No aspecto criativo Widmer (1982, p. 19) percebe o uso do bordão como contraste em encadeamento, criando estagnação temporária, ressaltando encadeamentos, forjando estruturas de grande dimensão, criando climas através de ressonância. Suas análises de obras mais contemporâneas se dão através do conceito de estado mental. É preciso entender que no serialismo dodecafônico de Webern não é comum encontrar recorrências das mesmas alturas sustentadas e repetidas (BAILEY, 2006, p. 30), então Widmer propõe como bordão nas *Variações para piano op. 27* a centralidade do segundo movimento na nota lá e uma insistência no final do terceiro movimento num eb.<sup>31</sup>

Em sua análise da obra de Marlos Nobre *Mosaico op. 36* (1970), precisamente do movimento três nomeado de *Jogos*, obra escrita sob forte influência do sonorismo polonês (CEVALLOS, 2012), Widmer chega à conclusão de que “apesar de tratar-se de peça com grande dramaticidade, constata-se, analisando-a, que é mero bordão e desprovida de ritmo harmônico” (WIDMER, 1982, p. 82). Widmer constata que apesar de intenso movimento criado pelos instrumentos, o cluster é o resultado sonoro das técnicas utilizadas por Marlos Nobre.

No período em que elaborou *Bordão e Bordadura*, as obras de Ernst Widmer seguiam a tendência que Nogueira denominou de tímbrico-textural (NOGUEIRA, 1997). Esse tipo de composição é chamado por Lima (1999) de sonoridade longa e por Widmer de policromia.

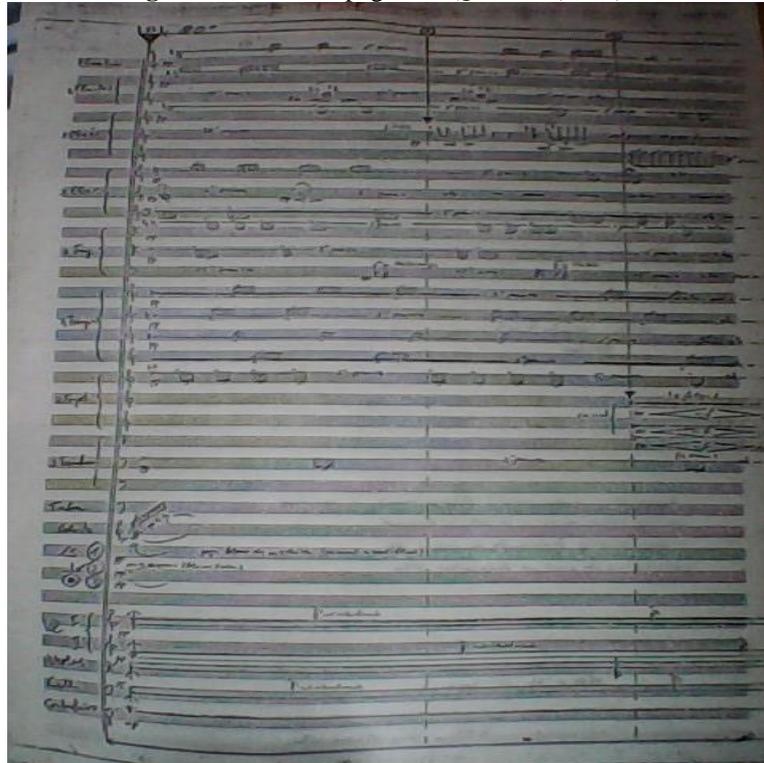
A partir deste ponto, a proposta é analisar o uso dos bordões em obras de Widmer buscando entender seu uso de forma artística. Primeiro, é preciso entender a influência do entendimento de Widmer sobre o estágio policrômico da música atual, revelado em *Bordão e Bordadura* e em *ENTROcamentos SONoros*. Suas obras nesse período estavam saturadas de cluster, fatias de cluster e faixa sonoras. Algumas composições inteiras como *Pulsars op. 62* e *Quasars op. 69*, ver fig. 6, são explorações e experimentações em timbre e densidade. O som sustentado, na década de 1970, era muito caro para Widmer e exemplos de obras compostas nessa época em que isso fica evidente são vastos.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Vale ressaltar que essa Lá-3 como centro no segundo movimento e essa insistência do Eb no terceiro movimento, esse trítone, são apontados nos estudos sobre Webern (BAILEY, 2006, p. 262-264).

<sup>32</sup> Por exemplo: *Pulsars op. 62* (1969), *Quinteto II op. 63* (1969/1975), *Messe V op. 65* (1970/1977), *Sinopse op. 64* (1970), *Quasars op. 69* (1970), *Rumos op. 72* (1971), *Plexo op. 74* (1971), *ENTROcamentos SONoros* (1972) *Noturno op. 79* (1973), *Eclusão op. 83* (1973), *Convergência op. 78* (1973), *Trillemma op. 80* (1973), *Quinteto III Diafonia op. 88* (1974), *Catálise op. 90* (1974), *Morfose 2 op. 92* (1974), ... *ora ... op. 84* (1974/1975), *Morfose 3 op. 96* (1975), *Suave mari magno op. 97* (1970 e 1980).

Porém, antes de exemplificar os clusters e bordões nas obras de Widmer, será apresentado uma breve definição de cluster.

**Figura 6** – Primeira página de *Quasars* (1970)



Fonte: Widmer (1970, p. 1).

Segundo o dicionário Grove, o cluster é:

Um grupo de notas adjacentes soando simultaneamente. Os instrumentos do teclado são particularmente adequados ao seu desempenho, pois podem ser facilmente tocados com o punho, palma da mão ou antebraço (GROVE, 2001, 2020).<sup>33</sup>

As bulas das músicas de Widmer, na década de 70, têm a presença de clusters e diferentes tipos de som sustentado:

**Quadro 3** – Diferentes tipos de som sustentado nas obras de Widmer

<b>Para sons sustentados:</b>	<b>De faixa sonora:</b>	<b>Clusters:</b>
Som sustentado	Tão rápido quanto possível	Piano (e cordas) 3 tipos de clusters:

<sup>33</sup> "A group of adjacent notes sounding simultaneously. Keyboard instruments are particularly suited to their performance, since they may readily be played with the fist, palm or forearm", Minha tradução.

Acelerando	O mais rápido possível na região mais aguda gliss e quase tremolo	Diatônicos (sem notas alteradas)
Som sustentado com acentos individuais		Pentatônicos (só alteradas)
Vibrato repentino e brusco (1/4 de tom)		Cromáticos (todas as notas)
Tremolo rapidíssimo e irregular		Cluster nas cordas do piano

Figura 7 – Bula de Plexo (1971)

Handwritten musical score for Plexo (1971) with various performance instructions and symbols:

- com a palma da mão
- nas cordas na região indicada
- tão rápido qto possível
- deixar cair um pontinho, depois vir repica (25 com) nas cordas
- retirar o pontinho nas cordas com a unha
- nas teclas
- pg. 5 colocar o pontinho na região
- acorde muito grave e "polpudo"
- + 1/4 de tom elevado
- # 3/4 " " "
- ▲ ..... som mais apudo na corda indicada, tricocheado.
- S.P. sul Ponticello
- S.T. sul tasto
- Z tremolo irregular muito rápido
- ||| ..... pte atrás do cavalete
- escrito para

Fonte: Plexo op. 74 (1971).

Figura 8 – Bula de Osmose (1973-1975)

RECOMENDA-SE A SEGUINTE DISPOSIÇÃO:  
 ES EMPFIEHLT SICH FOLGENDE AUFSTELLUNG:

EXPLICAÇÃO DE SINAIS: ZEICHENERKLÄRUNG:

- 1 só fôlego, terr. negat. individ.  nur 1 Atem, Ende individ.
- tão rápido q<sup>to</sup> possível  so schnell wie möglich
- "compasso - fermata"  Fermaten takt
- duração relativa  relative Dauer
- aprox. 12 segundos  zirka 12 Sekunden
- nota sustentada, proporcional  proportionell angh. Ton
- vibrato largo (e lento)  Breites (langsam) Vibrato
- muita pressão de arco - range  viel Bogen druck, knirschend
- distorção  Klangverzerrung
- suprac. "sem tirar som"  "tonlos" Blasen
- com a palma da mão  mit der Handfläche
- clusters: mais agudo, resp. mais grave  Clusters: höchster resp. tiefster auf w.wei. Tasten,
- teclas pretas,  schwarzen "
- cromático  chromatisch
- som mais agudo resp. pretivamente mais grave  höchster, bzw. tiefster Ton
- acentos esparsos (incl.)  vereinzelte, individ. Akzente
- duração tarco, individ., transiçõs paulatinas  individ., 1 Bogen lang all. mahlige Übergänge
- glissando  glissando

Additional notes on the right side of the page: (D) 11<sup>o</sup> OT, (A) me BE, (C) co ST, - glissa novo, - repet, - vari cont, - perm, - entro divid, - no m, - uns j, - lo on, - dante, - cesu, - ato, - "de

Fonte: Osmose (1973-1975).

Figura 9 – Bula de Prismas (1971)

The image shows a handwritten musical score on a five-line staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is filled with handwritten annotations in Portuguese and German, explaining the meaning of the symbols and techniques used. The annotations are organized into sections: 'EXPLICAÇÃO DOS SÍMBOLOS' (Explanation of Symbols) and 'OBSERVAÇÕES' (Observations) in Portuguese, and 'BEHMERKUNGEN' (Remarks) in German. The Portuguese text explains symbols like '15'' (15 seconds), 'Freie Zeitdauer' (free time duration), 'Eingekreistes bei jeder Liedviolen' (circled notes in every violin), 'So schnell wie möglich' (as fast as possible), 'Ultralento e longo' (ultra-slow and long), 'Vibrato repetitivo e brusco' (repetitive and abrupt vibrato), 'Pizzicato com glissando' (pizzicato with glissando), 'Flautando' (flautando), 'Contrário' (contrary), '4/4 de tom abstrato' (4/4 abstract tone), 'Cesura curta' (short caesura), and 'Acelerando progressivo' (progressive acceleration). The German text provides similar explanations: 'Minimaldauer in Sekunden' (minimal duration in seconds), 'Freie Zeitdauer' (free time duration), 'Eingekreistes bei jeder Liedviolen' (circled notes in every violin), 'So schnell wie möglich' (as fast as possible), 'Langsam und breiter Vibrato' (slow and broad vibrato), 'Pizzicato mit gliss: nur Tone jedes Bindebogens zu hören' (pizzicato with gliss: only tones of each bow stroke to be heard), 'Flautando: viel Bogen' (flautando: much bow), 'Das Gegenteil: wenig Bogen' (the opposite: little bow), 'Werkeltöne, und a' (wicket tones, and a), 'kurze Zäsur' (short caesura), and 'Alte und Anstöße' (old and impulses). The 'OBSERVAÇÕES' section discusses the use of breath and the importance of clear intervals, while the 'BEHMERKUNGEN' section discusses the importance of clear intervals and the use of breath.

Fonte: Prismas (1971).

Clusters onde as notas vão se adicionando aos poucos, Henry Cowell (1996, p. 127-132) chama de cluster móvel e descreve três maneiras de fazê-los:

- 1º: Começar com a nota mais baixa e ir subindo.
- 2º: Começar com a nota mais alta e ir descendo.
- 3º: Começar de uma nota intermediária e ir expandindo nas duas direções.

O contrário também é possível, ter um cluster completo e ir retirando as notas, para isso as três maneiras também se aplicam:

- 1º: Começar retirando da nota mais grave até sobrar a nota mais aguda.

2º: Começar retirando da nota mais aguda até sobrar a mais grave.

3º: Revezar entre o retiro da nota aguda e grave até sobrar uma nota intermediária.

É possível também construir clusters móveis de intervalos. Por exemplo, um cluster móvel de quintas, ao adicionar uma nota a mais ao seu cluster ascendentemente, teria de eliminar uma nota que descaracterizasse o cluster de intervalo proposto. Outra maneira de construir um cluster móvel é ter uma taxa de expansão ou contração rítmica diferenciada entre as bordas (caminho ascendente e descendente do cluster):

Os clusters movem-se harmonicamente expandindo-se e contraindo-se, alterando a construção intervalar, omitindo as notas dos acordes e deslocando o colorido das vozes. Os clusters amplos são poderosos para as ênfases dramáticas, mas os menores são mais ágeis e, geralmente, de manejo mais fácil (PERSICHETTI, 2012, p. 109).

Segundo Szoka (2014, p. 92) o cluster tem certas funções na música para órgão, essas funções podem ser adaptadas para a utilização geral do uso do cluster em uma música:

- a) Forma elevada, mais complexa de acorde;
- b) Atingir um clímax dinâmico;
- c) componente estrutural no desenvolvimento textural;
- d) substituto do contraponto, elemento de desenvolvimento formal;
- e) fator ilustrativo em obras de caráter programático;
- f) componente de uma técnica virtuose;

A justaposição de acordes/construções está presente em Widmer, muitas vezes gerando cluster.<sup>34</sup> É perceptível que Widmer, em diferentes construções cordais através de adição de notas, usa um recurso no qual as notas vão se sustentando e se somando, podendo criar construções cordais e/ou clusters móveis, como uma espécie de saturação harmônica. O mesmo movimento de esvaziamento é percebido como numa espécie de rarefação harmônica.

No segundo movimento, *Largo*, da sonata *Sonata Monte pascoal op. 122* (1980), Widmer utiliza a nota sustentada como recurso composicional em muitas partes, do c.1-13, 63-

---

<sup>34</sup> Por exemplo, em: *Sonata para piano op. 122 / Monte Pascoal – Paisagem Baiana n.º 2* (1979), *Salmo 150 op. 43 n.º 3* (1967), *Concatenação N.º 162 do Ludus Brasilienses*, *Rondo Mobile op. 54* (1968), *Antígona* (1951), *op.4,Plexo op. 74* (1971), *Vértice op. 112* (1978).

123, mas, nos compassos 130-155 do *Vivace*, pode-se ver uma subtração de notas dentro de construções cordais que se remontam em outras construções:

**Figura 10** – Exemplo de saturação e rarefação harmônica na *Sonata para piano op. 122/ Monte Pascoal – Paisagem Baiana n.º2* (1979)  
c.130-155

The figure displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows a dense texture with many notes in the right hand and fewer in the left. The second system shows a similar texture but with more notes in the left hand. The third system shows a sparse texture with fewer notes in both hands, illustrating the concept of harmonic saturation and rarefaction.

Fonte: Widmer (1979).

No segundo movimento de *Trio op. 144* (1984), “*agradecendo a chuva*”, Widmer constrói essa saturação adicionando +2 +3 semitons ascendentemente na clave de sol, -3 -2, na clave de fá. Um olhar através da teoria pós-tonal torna perceptível uma construção sobre tricordes 3-7 (025).

Exemplo de Saturação harmônica:

**Figura 11** – Saturação harmônica em *Trio op. 144* (1984)

[11] [11, 1] [11, 1, 4] [11, 1, 4, 6] [11, 1, 4, 6, 9] [1, 4, 6, 9, 11]

1, 4, 6 = 3-7(025)  
4, 6, 9 = 3-7(025)  
6, 9, 11 = 3-7(025)

[11] [9] [6, 9] [4, 6, 9] [1, 4, 6, 9] [11, 1, 4, 6, 9]

Fonte: *Trio op. 144* (1984).

Em *Trio op.166 Brasileira* (1988), na *Passacaglia*, Widmer utiliza a lógica de saturação pra obter resultado através de cluster móveis:

**Figura 12** – Saturação harmônica de clusters móveis em *Trio op. 166 Brasileira, Passacaglia* c.25-26

[3] [2, 3, 4] [3, 4, 5] [3, 4, 5, 6] [3, 4, 5, 6, 7] [2, 4, 5, 6, 7, 8]

[1, 2] [0, 1, 2] [11, 0, 1, 2] [10, 11, 0, 1, 3]

Fonte: *Trio op. 166 Brasileira* (1988).

**Figura 13** - Saturação harmônica de clusters móveis em *Trio op. 166 Brasileira, Passacaglia* c. 29-30

[4, 5, 6, 7] [4, 5, 6] [4, 6] [4]

[8] [8, 10, 11] [8, 10, 11, 0] [10, 11, 0] [11, 0] [0]

Fonte: *Trio op. 166 Brasileira* (1988).

Widmer também reforça a melodia de suas obras dobrando-as, dobramento esse que se mantém sustentado em bordão. Três obras de período próximos destacam esse tipo de uso:

Messe V op. 65 (1970/1977), *Drei Choräle für die protestantische Liturgie* op. 66 (1970), *Es singt die heil'ge Mitternacht* op. 68 [*Canta a noite santa*] (1970), As figuras 13 e 14 mostram esse procedimento sendo executado no órgão, onde as notas, depois de serem executadas separadamente, acabam sendo sustentadas por todo o primeiro movimento:

Figura 14 – Messe V op. 65 (1970/1977) Kyrie p.1

Fonte: *Messe V* op. 65 (1970/1977).

Figura 15 – *Messe V* op. 65 (1970/1977) Kyrie p.2

Fonte: *Messe V op. 65* (1970/1977).

A vasta utilização da coleção octatônica na obra de Widmer foi analisada por Lima (1999). Em obras como *Vértice*, que possui interação de formatos octatônicos através de terças sobrepostas, Widmer utiliza o Bordão extensivamente. Em sua introdução, fica evidente a pseudo-mobilidade alcançada através da repetição e esvaziamento de notas do Bordão:

Figura 16 – Compassos 1-8 condensados em *Vértice op. 112* (1978)

**Vértice** Ernst Widmer

Fonte: Adaptado de *Vértice op. 112* (1978).

Figura 17 – 3-Ressonâncias



Fonte: Widmer (1977, p. 5).

Em *Ressonâncias*, terceira miniatura da obra *Suíte Mirim- o eterno e o cotidiano op.101* (1977), Widmer utiliza um recurso de som sustentado muito recorrente em suas obras para piano:

A mão direita deve desabafar as notas indicadas abaixando as teclas sem produzir som e assim permanecerá até o fim da peça; tocar a melodia com a mão esquerda sem utilização do pedal; as cordas desabafadas vibrarão por “simpatia” e conforme as características de cada instrumento: surge então uma harmonia de ressonâncias que acompanha a melodia como um ténue halo (WIDMER, 1977, p. 5).

Esse recurso de deixar as teclas abaixadas é possível ver em trechos de obras como: *Rondo mobile, op. 54* (1968), *Suave mari magno* (1975/1980), *Vértice op. 112* (1978), *Relax op. 100* (1978), *Concerto para clarineta e piano Op. 116* (1979-1980), *Torre alada op. 136* (1982), *Trio op. 144* (1984), *ENTROcamentos SONoros op.75* (1972), *Sea chanty nº137 do Ludus Brasiliensis*. Em *Ludus 153 – Telúrico op. 77* (1972), Widmer utiliza esse recurso na obra inteira.

Widmer também utiliza bordão em instrumentos monofônicos. Em *Cosmofonia II op.162* (c. 30-38), os bordões são utilizados dentro do limite técnico do instrumento, no caso o violoncelo. Widmer insiste no bordão lá, que configura a primeira corda solta do instrumento, e a mantém alternando com o ostinato, fazendo bordadura parcial apenas em momentos de repouso.

Em *Trégua op. 93-b* (1976) para Flauta solo, Lima percebe uma elaboração serial a partir da insistência em um ré. Esse ré pode ser considerado bordão e, nesse caso, o bordão foi o germe para o desenvolvimento integral da obra. Diz Lima (1999):

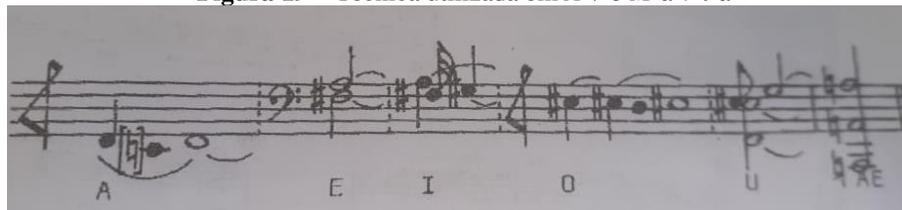
A sonoridade longa (e as modalidades de plasmação que oferece) aparece como recurso de inicialização da peça, algo já testado inúmeras outras vezes por Widmer. Da sonoridade longa (ré) brotam os intervalos de uma primeira célula básica: a terça (si-ré), a segunda maior (ré-dó; dó-ré), e a segunda menor precipitada pela aparição do dó# (dó#-ré) (LIMA, 1999, p. 271.)



obra, técnica aplicada também em *Te Deum op. 31* (1963), obra dedicada ao seu pai, que era pintor. Mais uma vez ressalta a escolha do nome policromia, que oriunda das artes plásticas mostra o quanto Widmer pode ter sido influenciado pelas artes visuais para compor. Sobre a técnica utilizada especificamente em *A-v-e M-a-r-i-a*, Widmer expõe:

o exemplo 13, fruto de uma tentativa de transpor para a música a técnica dos mosaicos que impressionaram e influenciaram o autor nas várias estadias na cidade de Ravenna-Itália, estabelece parâmetro entre melos e vogais a saber: "Trata-se pois, de uma composição baseada nas cores (vogais) do próprio texto, descobrindo a música latente da oração. A cada sílaba corresponde um intervalo musical: baixo e tenor entoam as sílabas que contém E e I, o contralto a vogal A, o soprano O, ambos U e todos o AE, de mortis nostrae, único AE do texto e ponto culminante da composição. Bordaduras provocam pseudo-mobilidade, aliadas à harmonia criva: com as diversas vogais aparecem os respectivos intervalos musicais, desaparecendo em seguida para reaparecerem mais tarde. Neste caso pode-se falar em pseudo-encadeamento, porque a harmonia não muda a não ser no "polo unísono", fá natural da sílaba AE, que garante o contraste, mas no fundo tampouco deixa de ser bordadura do ré (fundamental) para o qual retorna. Nota-se que a fundamental está sempre no contralto, no meio da textura (WIDMER, 1982, p. 40).

**Figura 19** – Técnica utilizada em *A-v-e M-a-r-i-a*



Fonte: Widmer (1982, p. 40).

A escolha de Ave Maria como obra para a análise de bordões é no mínimo curiosa, já que a obra não apresenta diversos clusters, nem bordões que se prolonguem por toda a sua extensão. O bordão mais significativo de *A-v-e M-a-r-i-a* é o ré, no contralto, que é reiterado pelo compositor, em sua análise. Widmer explora um processo de pseudo-mobilidade através de pseudo-encadeamentos das vozes/vogais. Ao comparar o uso dessa técnica com o usado em *Te Deum*, relatando que na obra *Te Deum* “repousa durante mais da metade de sua duração no mesmo acorde – pedal, transposto uma 3ª menor acima e completado por oito sons confiados a orquestra” (WIDMER, 1982, p. 40), Widmer está sugerindo bordões através de processos verticais estáticos. Ao expor o processo composicional de *A-v-e M-a-r-i-a*, Widmer aponta para diferentes meios de explorar o bordão. Também diferencia o uso de sua técnica com o *soggeto cavato* (tema cavado).

Em *Três marinhas* (1974), no segundo movimento, o tenor se mantém bordão, oscilando em bordadura com o si nos compassos 31-42, e bordadura parcial alternando seu bordão entre fá e dó.

**Figura 20** – Bordões no Tenor de *Três Marinhas*, c. 31-42

Fonte: Adaptado de *Três Marinhas* (1974).

No terceiro movimento de *Três Marinhas*, Widmer apresenta o bordão “Ogun” no contralto, enquanto o soprano mantém o ritmo alternando em bordaduras. O bordão só é quebrado quando a letra muda para “ni ô gun ê”. O mesmo acontece no começo de c. 115-121, agora no baixo e tenor. Widmer utiliza da motivação literária para criar coerência através dos bordões.

**Figura 21** – Bordões em *Três marinhas* (1974)

Fonte: Adaptado de *Três marinhas* (1974).

Em *Salmo 150* (1967), Widmer usa a palavra “aleluia”, que ora age como bordão ora age como tema/motivo. Widmer expande e contrai ritmicamente a palavra “aleluia”, que na parte final da obra é saturada em todas as vozes, que entoam aleluia criando justaposição de bordão e tema/motivo:

**Figura 22** – Bordões no contralto do *Salmo 150* (1967)

Salmo 150 c.1-22 condensados do contralto

a le lu ia a le lu ia a le lu ia

le lu ia a le lu ia

Fonte: Adaptado de *Salmo 150* (1967).

## 2.2 CLÁUSULAS E CADÊNCIAS

No resumo em inglês, Widmer explica:

O artigo apresenta 33 exemplos, extraídos principalmente de Obras de Bach, Chopin, Mussorgsky e Liszt. Eles mostram a cristalização, a permeabilidade crescente, o ressurgimento das cadências; desenvolve-se uma relação com as cláusulas da música nordestina brasileira: a indagação da essência e da coerência e, finalmente, a indagação sobre a real importância da conclusão ou inconclusão (WIDMER, 1984, p. 6).<sup>35</sup>

Dentre os trabalhos críticos sobre *Cláusulas e Cadências* importantes para esta dissertação, devem ser citados os de Pedro Robatto (2004) e Leonardo Loureiro Winter (2005). Robatto (2004, p. 11) cita as características dos aboios descritos por Widmer encontrado no capítulo seis de *Cláusulas e Cadências*, “Das Cláusulas da Música do Nordeste Brasileiro”, no qual Widmer reflete sobre sua composição e a música nordestina.

*Cláusulas e Cadências* é uma tese monográfica publicada na revista *Art. 011* em agosto de 1984. No primeiro capítulo, Widmer se propõe a explicar o conceito de cláusula e o de cadência. Widmer define cláusula como um processo sempre horizontal, ou melódico, e cadência, por outro lado, como um processo vertical, ou harmônico. Widmer aponta vestígios de cláusula dentro da cadência através de condução de vozes. O segundo capítulo traz exemplos da *Ars Antiqua* até Johann Sebastian Bach mostrando como a cadência foi sendo definida

<sup>35</sup> “The article presents 33 examples, taken mainly from Works by Bach, Chopin, Mussorgsky and Liszt. They Show the crystallization, the increasing permeability, the reviving of cadences; a relationship is developed with the clausulae of Brazillian Northeastern music: the inquiring of essence and coherence and finally the questioning about the actual importance of conclusion or inconclusion”, minha tradução.

durante os períodos. No capítulo três, Widmer expõe como, após os períodos da música, a cadência no século XIX começa então a se descristalizar a partir de novas direções, surgindo indefinição na cadência, não se resolvendo, criando uma sensação de flutuação. No final do capítulo, o compositor faz uma crítica de três páginas a uma análise de Donald Jay Grout, em *History of Western Music*,<sup>36</sup> da obra *Nuages Gris* (1881) de Frans Liszt. Widmer queria que o leitor entendesse a importância da negação da tonalidade proposta por Liszt nessa obra<sup>37</sup> que é o último exemplo dado por ele antes do capítulo 4, “Da Cadência Rediviva - século XX”. A análise dessa tese monográfica se concentrará nas ideias encontradas em sua leitura com foco nos seus três últimos capítulos: 4. “Da Cadência Rediviva - Século XX”; 5. “De Essência e Coerência”; 6. “Das Cláusulas da Música do Nordeste Brasileiro”. Primeiro, será feita uma breve introdução do assunto.

Widmer ter escolhido cláusulas e cadências como uma das suas “marginálias” pode ter confundido alguns leitores distraídos, visto que os livros de teoria acabam tratando recorrentemente desse tema em seu conteúdo, mas um olhar mais atento percebe que o tipo de abordagem sobre cadência está cristalizado em formulas do século dezoito ou dezenove. O intuito de Widmer não é tratar só de assuntos pouco abordados, mas sim encontrar elementos que sempre existiram na literatura musical e atualizar o seu conceito através da ideia de estado mental, a partir do qual é possível utilizar o mesmo termo observando o contexto em que ele se insere e como funciona dentro desse contexto. Além disso, Widmer busca mostrar aplicações desses conceitos dentro de suas músicas.

As definições de cláusula no dicionário Grove são:

Ao longo dos séculos 11 a 15, a palavra "cláusula" pode ter tido um dos seguintes significados, dependendo da data da escrita e do contexto: (1) um final musical, em um sentido geral; (2) um final especificamente no final do modo (daí uma estreita conexão com as idéias duplas de abertura - *clausum* (Lat.), *Ouvert* - *fecha* (Fr.), ou fechamento semi-completo); (3) uma fórmula melódica específica para uso de encerramento; (4) uma seção formal dentro de um cantochão; (5) correspondentemente, uma seção dentro de um cenário polifônico de cantochão; (6) como um caso especial do último, uma seção polifônica que é destacada de seu contexto pelo uso de uma técnica específica de composição (FLOTZINGER, 2001).<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Widmer não informa o ano da edição.

<sup>37</sup> A discussão se volta para os dois últimos compassos da obra, no qual Grout diz haver uma Quinta Justa, A-E, ao passo que Widmer argumenta ser A-Eb devido à falta de resolução cadencial que a própria obra constrói, relembrando o nome da obra “Nuvens cinzentas”.

<sup>38</sup> “Throughout the 11th to 15th centuries the word ‘clausula’ may have had any of the following meanings, depending on the date of writing and the context: (1) a musical ending, in a general sense; (2) an ending specifically on the final of the mode (hence a close connection with the dual ideas of *apertum-clausum* (Lat.), *ouvert-clos* (Fr.), or half- and full close); (3) a specific melodic formula for use at a close; (4) a formal section within plainchant; (5) correspondingly, a section within a polyphonic setting of plainchant; (6) as a special case of the last, a polyphonic section that is marked out from its context by its use of a particular technique of composition”, minha tradução.

Já a definição de cadência no dicionário Grove é: “A conclusão de uma frase, movimento ou peça com base em uma fórmula melódica reconhecível, progressão harmônica ou resolução de dissonância; a fórmula na qual essa conclusão se baseia” (ROCKSTRO; DYSON; DRABKIN; POWERS; RUSHTON, 2001).<sup>39</sup> As duas definições trazem consigo a ideia de conclusão – encerramento, através de uma fórmula pré-estabelecida e que está dentro de um sistema harmônico. Talvez por isso a noção de cadência dentro da música policrômica pareça ser estranha, afinal, um pensamento estritamente modal ou tonal abarca o conceito de cadência, mas não uma obra livre de formas e do baixo dado. A cadência cristalizada (autêntica perfeita/imperfeita, plagal, de engano, a dominante) não é um tópico tratado nas aulas de composição e se atém ao mundo da *Literatura e Estruturação Musical*. Widmer, com isso em mente, tenta reaver a noção de conclusão no repertório contemporâneo.

Em termos de classificação de cadências, Antenor Corrêa (2012) compila em um quadro as semelhanças e diferenças dos autores que abordaram esse tema, reproduzido abaixo. Todos os conceitos presentes neste quadro, dependem da noção de Dominante-Tônica, conceito exaurido no repertório tonal, mas abolidos e que aparentemente perdem sentido se procurados por exemplos em obras nas quais o acorde é destituído de função harmônica. Widmer (1984, p. 31), através da noção de estado mental, propõe uma abordagem sobre a análise de cadências no século XX. Em vez de procurar cadências extraordinárias como desenvolvidas nos repertórios do século XIX, Widmer sugere a procura de uníssonos e acordes maiores dentro do contexto policrômico, constatando o mecanismo de negação de elementos do período ultrapassado, para, em seguida, defender a adesão desses mesmos elementos negados em outro contexto, típico das vanguardas: “Mas aí inesperadamente o uníssonos e o acorde ‘perfeito’ maior ressurgem das cinzas e dão maior transparência à estrutura musical, sendo usados em pontos estratégicos: partida, repouso, transição, final” (WIDMER, 1984, p. 31).

**Figura 23** – Tabela de cadências levantadas por Antenor Ferreira Corrêa

---

<sup>39</sup> The conclusion to a phrase, movement or piece based on a recognizable melodic formula, harmonic progression or dissonance resolution; the formula on which such a conclusion is based.

Tipos de Cadências	Autores								
	Rameau	Sépe	Ficarella	Zula de Oliveira	Bennett	Piston	Green	Danhauser	Kostka & Payne
Autêntica		V-I	V-I	I-V-I			V-I		V-I, V-I, vii <sup>o</sup> -I e vii <sup>o</sup> -I
Perfeita	V-I	V-I*		I-IV-V-I	V-I	V-I	V-I*	V-I*	V-I* ou V7-I*
Imperfeita		V-IV		I-V ou V-IV	X-V		***	V-I (um ou ambos acordes invertidos)	***
Plagal		IV-I	IV-I	I-IV-I	IV-I	IV-I	IV-I	IV-I	IV-I
Semi-cadência		I-IV antiga	X-V	I-V ou IV-V		X-V p.ex: V/V-V	X-V X-IV X-IV	X-V (sendo V, obrigatoriamente, acorde de dominante)	X-V
Frigia			X-V			IV6 - V			iv6 - V
Deceptiva	V-IV6		V-X**				V-X**		V-X**
Interrompida		V-X**	V-X** e V-IV (em Brisolla)	V-X**	V-X**	V-X**			
Irregular	I-V								
Quebrada [rompue]								V - VI	
Evitada (ou modulante)		V-IV	V-X**	V-X**				V-VI implicando em modulação	
De engano		V-X**	V-IV	V-X**	V-X**				
Composta		IV-V-I		I-IV-V-I					
Autêntica ampliada						II-V-I, IV-V-I, V/V-V-I Etc.			
Completa			IV-V-I (em Brisolla)				X-V-I		
Autêntica invertida									V7-I (um ou ambos acordes invertidos)
De sensível									vii <sup>o</sup> -I
De picardia								T maior em peça menor	

\* autores observam que os acordes de V e I devem estar em posição fundamental e as vozes extremas do I devem ser o primeiro grau da tônica.

\*\* sendo X qualquer acorde que não o de tônica.

\*\*\* definida como qualquer cadência autêntica que não seja uma cadência perfeita. Por exemplo, V - I estando a voz mais aguda do I no terceiro ou quinto graus.

Widmer já tinha desenvolvido essa ideia em *Bordão e Bordadura*, mostrando coerência em seu pensamento e como seus diferentes escritos se relacionam:

O compositor de trechos policrômicos utiliza, para maior clareza e transparência da estrutura musical, frequentemente, nos momentos estratégicos (de repouso, transição, ponto de partida), densidade baixa como o uníssono (WIDMER, 1982, p. 23).

*Convergência op. 78* (1973) e *Morfose 2 op. 92* (1974), obras policrômicas que utilizam o cluster e o timbre com exaustão, finalizam com um uníssono. *Diafonia*, o terceiro movimento da obra *Relax, op. 100* (1978); *memória, Cosmofonia II op. 162* (1987); e o segundo movimento da *Sonata Monte pascoal op. 122* (1980); dentre outras, são obras de Widmer que são finalizadas num acorde perfeito maior. Em *Bordão e Bordadura*, Widmer explana como em *Ave Maria op. 34* (1962), através das técnicas dos mosaicos em Ravenna, utiliza um fá uníssono como ponto culminante da música.

Em *Gira Estrela: das três canções de Natal op. 126* (1980), obra repleta de ornamentos, Widmer, nos compassos 15 e 35 repousa na tríade de lá maior

**Figura 24** – Tríade utilizada como repouso em Gira estrela  
c. 14-15 p. 34-35

The figure shows two musical excerpts from the piece 'Gira Estrela'. Both excerpts are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The first excerpt, labeled 'c. 14-15', shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of a quarter note D4, followed by a quarter note E4, and then a quarter note F#4. The bass clef part consists of a quarter note D3, followed by a quarter note E3, and then a quarter note F#3. The second excerpt, labeled 'p. 34-35', shows a similar piano accompaniment. The melody in the treble clef consists of a quarter note D4, followed by a quarter note E4, and then a quarter note F#4. The bass clef part consists of a quarter note D3, followed by a quarter note E3, and then a quarter note F#3.

Fonte: *Gira Estrela op. 126-a* (1982).

A cadência depende do material prévio ou soará como fórmula estérea. Widmer apresenta como exemplo a sua obra *Eclosão op. 83* (1973), na qual o compositor dá ao regente a escolha da ordem de cinco trechos que precisam ser tocados. Todos os trechos acabam em ré, a coda em sol uníssono. *Eclosão* é uma obra repleta de faixas sonoras e clusters. Essa escolha, revelada por Widmer, de utilizar a ideia tradicional de cadência e aproximá-la de sua música enriquece seu vocabulário composicional e mostra como essas decisões são intencionais.

Sendo cadência uma fórmula inserida na forma, portanto, ponto estrutural de uma obra, é necessário saber usá-la de maneira eficaz. Widmer (1984, p. 38) expõe casos nos quais a cadência é a essência da obra, como *Si ch'io vorrei morire*, de Claudio Monteverdi, casos em que o compositor as utiliza de forma “bisonha”, como Carl Phillip Emmanuel Bach, e casos em

que ela é usada de maneira criativa, porém desconexa, que é o caso de Franz Liszt. É preciso saber utilizar a cadência de forma criativa, porém coerente, destacando partes da música e as abrilhantando.

Em *Trilemma* (1973), Widmer utiliza de quintas justas nos pontos culminantes da obra, simbolizando a cruz (c.36-38 c.95-96). Ele utiliza de recursos cênicos nos compassos 39-47 para fortalecer o sentido de conclusão, como o próprio compositor explica:

(39-47) com a respiração retida, boquiaberto e com os olhos arregalados (39), respirar ruidosamente e com força (sugerindo poluição do ar = presença da morte)(40), sussurrar como que assustado (41), frio e cortante o “ss” e explosivo o “p” mudo (42-46), tão longos quanto possível os sons isolados de VI E III surgindo do nada crescendo lentamente e vibrando cada vez mais apagando e novamente pouco a pouco, o solo de I crescendo muito e cortando bruscamente, atingindo o ff. As interferências sussurradas ou faladas devem ser sempre bem nítidas (WIDMER, 1973, p. 13).

Em *Concatenação* peça que faz parte do *Ludus Brasilienses op. 37* (1965-1966), Widmer faz algo curioso do compasso 374 ao 379. Ele utiliza o acorde maior, seguido de um acorde que ele chama de “perfeito maior e menor” do serialismo (WIDMER, 1988, 69-70), seguido de cluster. Sobre o acorde “perfeito maior e menor” do serialismo, Widmer o descreve como um acorde de dominante sem a fundamental e a quinta e com a décima menor. Se essa construção cordal tem suas notas restituídas e enarmonizadas, temos uma progressão de elementos verticais (WIDMER, 1988, p. 71), criando assim sequências de construções cordais que podem ser entendidas como cadências do ponto de vista Widmeriano. Essa progressão é uma provocação Widmeriana? Tonal, serial, policrômica?

**Figura 25** – Acorde maior menor do serialismo



Fonte: Adaptado de Widmer (1988, p. 71).

**Figura 26** – *Concatenação* c. 374-376

Fonte: Weiss-Santos (2009, p. 137), destaque meu.

**Figura 27 – Concatenação 377-382**

Fonte: Weiss-Santos (2009, p. 138), destaque meu.

No começo do compasso 380, Widmer retoma ideias de trechos tocados antes em uma espécie de coda que retoma a ideia no ponto em que parou, fazendo F# - B, Cluster, e concluindo num dó unísson, mostrando a essência e a coerência de seus fechamentos.

**Figura 28 – Concatenação cadência c.405-407**

Fonte: Weiss-Santos (2009, p. 139), destaque meu.

Sobre as inúmeras possibilidades de fechamento no século XX, Widmer utiliza uma citação (1984, p. 44) de um conto de Cortazar chamado “Histórias com aranhas”: “Não importa, agora há um acordo que nada tem a ver com vontade, há um final que prescinde de forma e fórmulas”. Essa citação é bastante instigante ao leitor de *Cláusulas e cadências*. Cortazar, em seus livros e contos, desenvolveu exaustivamente seus escritos estendendo conceitos literários.

Seu romance mais famoso, *o Jogo da Amarelinha* (1963) pode ser lido de duas maneiras diferentes (no mínimo). Em Lima (1999, p. 256), Agnaldo Ribeiro relata, como sendo atividade em sala de aula de Widmer, ler contos de Cortazar e interpretá-los de maneira diferentes. Nessa história específica, “Histórias com aranhas”, o desfecho surpresa leva a uma reinterpretação de todo o conto. Seria uma metáfora de Widmer sobre a obra aberta? Como criar conexões entre partes que se intercalam, mantendo coerência, sem utilizar fórmulas entre uma parte e outra?

Na primeira metade do século XX, a indeterminação da forma como processo composicional era utilizada em poucas obras e de uma maneira ainda não tão desenvolvida, segundo Del Pozzo:

alguns trechos da *Concord Sonate* (1911-1915) de Charles Ives, o pianista pode escolher entre diferentes versões apresentadas pelo compositor e no *Mosaic Quartet* (1935) de Henry Cowell, seus cinco movimentos podem ser executados em qualquer ordem (DEL POZZO, 2007, p. 2).

Essas obras traziam consigo uma ideia inicial de indeterminação em forma e talvez as primeiras experimentações na direção do que então seria chamado forma mobile. A indeterminação na forma volta a ser utilizada no começo dos anos 50 tendo em seus maiores expoentes Morton Feldman em sua *Intermission 6* (1953), Earle Brown, em *Folio and Four Systems* (1954) e Stockhausen, em *Klavierstück XI* (1956) (VICKERY, 2010, p. 63).

Em *Rondo Mobile* (1968), Widmer mais uma vez demonstra seu lado paradoxal: a rigidez de um rondó entrelaçado na elasticidade de um mobile, opostos que habitam na mesma obra. Uma das fluências entre as partes se dá pelo retorno ao refrão “O intérprete escolhe o encadeamento das partes b, c, d, e; qualquer uma delas pode ser repetida ou omitida; o refrão 'a' deve soar pelo menos duas vezes; sua variação 'f' é o final obrigatório” (WIDMER, 1968, p. 1),<sup>40</sup> assim como a obrigatoriedade do encerramento em “f”, semelhante à parte “a” e que retorna como refrão entre as partes, funcionando como cláusula.

Em obra como *Kosmos Latino-Americano op.134, Variações em forma de Onda* (1978-1982), Lima (1999) percebe que Widmer subverte a expectativa que é geralmente criada em uma obra sobre variações. A relação dominante-tônica é esperada, mas Widmer escreve a obra em torno da melodia principal, que, carregada de essência, amarra toda a obra:

Tradicionalmente, o formato segmentado da forma variação sempre supõe a existência de cadências freqüentes derivadas do modelo Dominante/Tônica. Tal não acontece

---

<sup>40</sup> Form. The order of the parts b,c,d,e is free and any of them can be played twice or omitted: part a must be played at least twice, part f should be used for the ending/Form.

em Ondina, que constrói a dimensão harmônica em termos da fidelidade à idéia geradora, prolongando as características da própria melodia (LIMA, 1999, p. 289).

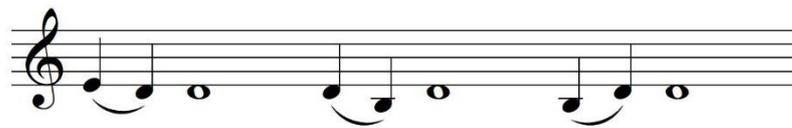
Widmer separa um capítulo de seu escrito para refletir sobre as cláusulas da música do nordeste brasileiro, que resulta num diálogo com a sua composição *Sertania*. A música de Widmer está fortemente ligada à música brasileira, principalmente do Nordeste. As reflexões que ele traz em *Cláusulas e Cadências* mostra um compositor que se preocupa em soar original, unindo dois mundos: o da tradição do nordeste brasileiro e o da música de concerto “européia”. Essa mistura não resulta de uma decisão solúvel e sem conteúdo, para Widmer esse “isto e aquilo”, essa posição eclética, nasce de “acolher princípios os mais diversos possíveis, deixando que vicejem em música” (LIMA, 1999, p. 291). A sonoridade modal de *Sertania* é seguida de um terceiro movimento, *Catarse*, movimento que progride para uma serialização da obra. A percepção de que uma música com elementos modais poderia ficar caricaturada ou soar anacrônica leva Widmer (1984, p. 42) a intensificar os elementos de sua obra. Ao invés de retrair a sonoridade nordestina ou a serialização, Widmer coloca ambas, de maneira que o ouvinte perceba a intenção do compositor de reforçar sua ideia composicional, não soando como paródia, mas com pungente sonoridade original. Em seu pensamento sobre a criação de *Sertania: Sinfonia do Sertão op. 138* (1983):

Aproveitamento, adaptação e arranjo de material autóctone fatalmente o deturpam e geralmente o resultado é deprimente e destituído de sua força original, o material apresenta-se estranhamente aguado ou adocicado" como fugir desse perigo? Como "reverter ao povo" sem cair na tonalidade “irremediavelmente degradada" ou "não estagnar no mundo erudito da tradição decididamente européia"? Qual a possibilidade de transpor o hiato cultural entre aquilo que o Ocidente desenvolvido propõe e o que o outro mundo, pré-colombiano, teima em reguardar". No caso, houve apropriação mútua, isto é, não houve apropriação unilateral da música pelo compositor mas, também, a recíproca, a do compositor pela música (WIDMER, 1984, p. 41).

Fica evidente aqui a preocupação de Widmer com a apreciação musical do público moderno, com isso percebemos mais uma vez o esforço do compositor em não apenas colonizar música e plateia, mas sobretudo ser apreendido por elas. A relação citada em *Bordão e Bordadura* (Widmer, 1982, p. 22), entre o tipo de música que a plateia vai consumir e sua reconciliação com a música de concerto, é, portanto, outra vez abordada em seus escritos.

Sua elaboração de cláusulas que registrassem como os vaqueiros se comportam viraram material composicional em sua obra. Widmer deixa registrado como ele coletou e aplicou em *Sertania* um material melódico que juntaria as partes, cláusulas nordestinas:

- em convívio com o gado, os vaqueiros quase não falam, resmungam, gritam e cantam, às vezes, quadras;
  - há poucas melodias básicas utilizadas para diversas quadras;
  - as melodias são exclusivamente modais e incluem intervalos microtonais;
  - sons fundamentais muito prolongados terminam as frases;
  - frequentemente, há uma segunda voz conduzida predominantemente em terças acima da principal e criva, isto é, com interrupções irregulares a maneira de “hoquetus”;
- Nos finais, a segunda voz entoa a terça maior acima da fundamental ou a dobra;
- as melodias iniciam-se, frequentemente, na 7<sup>a</sup>. Menor ou na oitava acima da fundamental;
  - a intensidade é uniformemente forte até áspera, a emissão da voz esganiçada; as notas prolongadas são cortadas abruptamente;
  - há gritos livres, sobretudo no fim – um paralelo a canto indígenas;
  - há as seguintes cláusulas finais:



(WIDMER, 1984, p. 40).

Essas cláusulas são elementos importantes da obra, sendo tema, acompanhamento e elo entre situações. A preocupação de Widmer em insistir no uso das cláusulas se dá por causa da indagação que o mesmo faz da coerência das cadências nas obras de Liszt ou Carl Phillippe Bach, assim como sua preocupação com a coerência e a essência que as cláusulas trariam à obra. Mesmo hesitante, Widmer compôs um final diferente pra sua obra, cinco meses depois do primeiro final. Escreve um “Grandioso final”, agora com grande número de cláusulas, sobre o qual, depois de escrito, Widmer afirma que “o difícil foi imaginar o final original”(WIDMER, 1984, p. 43).

Na análise do discurso Narrativo de *Sertania-Sinfonia do Sertão op. 138(1983)* de Nogueira (2017), essas cláusulas aparecem como motivos introdutórios que ao longo da peça evoluem. Uma “ideia concebida de maneira enigmática, como um quebra-cabeça que o ouvinte terá que montar a posteriori”. Além disso, Nogueira ainda sem citar diretamente as cláusulas usadas por Widmer percebe a intenção do compositor de criar coerência e continuidade na obra através do uso das mesmas, quando ao falar das cláusulas como gestos motívicos escreve: “O gesto motívico de trombones e tuba nos compassos 11 a 13 parece dar consecução a uma ideia interrompida”(NOGUEIRA, 2017, p. 190). Widmer nos mostra as peças desse quebra-cabeça e como o construiu, através dessas cláusulas desenvolvidas por ele.<sup>41</sup>

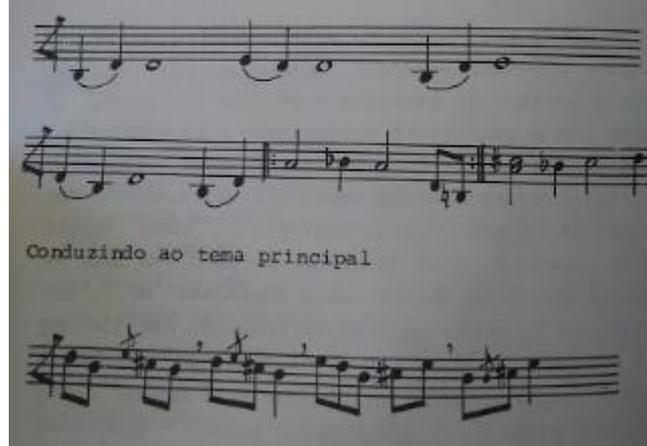
<sup>41</sup> “No sintagma seguinte – , Boi Aruá (Exemplo 8) –, o motivo introdutório dos metais, em vez de esvanecer-se, evolui melodicamente nas cordas. Compreende-se, então, que os motivos introdutórios anteriores correspondem à segmentação de uma frase (Exemplo 9), cuja continuidade lógica e temática corresponde à musicalização do quadro ,Boi Aruá (Exemplo 10). Em ,Boi Aruá, portanto, conclui-se uma ideia melódica que, até então, fora concebida de uma maneira ‘enigmática’, como um quebra-cabeças que o ouvinte terá que montar a posteriori. A

Por fim, Widmer entende o método de análise de cláusulas e cadências no século XX, a utilização do uníssono e o acorde perfeito maior como, partida, repouso, transição, final, como meio para cadenciar suas obras. Além disso, o compositor cria coerência em seus encerramentos através de cláusulas nordestinas ouvidas e interpretadas por ele, como também revela mecanismos da tradição conciliados em relação com a obra aberta. Ao mesmo tempo, ele expõe o pantonalismo que, destituído de função harmônica tonal como o “corolário da incorporação de toda herança musical” (WIDMER, 1984, p. 43), pode ser usado para aproveitar as cláusulas e cadências desenvolvidas pelos séculos, mostrando a grande diversidade de escolhas que o compositor pode tomar pra conceber, ou melhor, finalizar a sua obra, sem impor uma maneira estrita de como proceder com fechamentos, mas mostrando ferramentas e alargando as possibilidades do compositor.

**Figura 29** – Exemplo de Cláusulas da música do nordeste brasileiro

Nesse processo, as cláusulas acima referidas impuseram-se como "tema", iniciando parceladamente as partes da "Introdução", dominando encadeadas o "Grandioso" final:

Ex.32



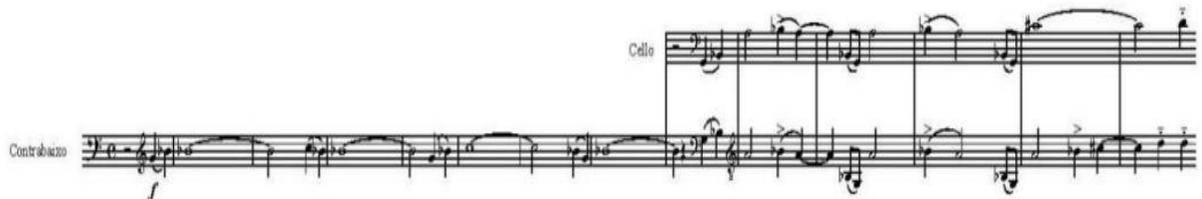
Conduzindo ao tema principal

Fonte: Widmer (1984, p. 42).

**Figura 30** – Tema do Boi aruá

---

revelação do ‘enigma’ se encontra no segundo movimento, quando a melodia é integralmente executada pelas cordas graves (Exemplo 11)” (NOGUEIRA, 2017, p. 196).



### Exemplo 11: *Sertania*, 2º movimento, tema do Boi Aruá (c. 22-35)

Fonte: Nogueira (2017, p. 196).

#### 2.3 FALSAS RELAÇÕES

*Falsas Relações* é a tese monográfica menos citada de Widmer, com exceção dos comentários de Lima (1999), não foi encontrada, nesta pesquisa, nenhuma outra citação. Não se sabe o motivo do pouco aproveitamento dessa tese monográfica, na qual Widmer, com a ajuda de seus alunos e colegas, reuniu inúmeros exemplos que enriqueceriam qualquer livro de teoria que abordasse esse assunto tão pouco explorado, certamente uma marginalia. Trata-se de um assunto cuja a própria existência configura paradoxo, termo amado por Widmer, já que sua existência pressupõe um erro: “situação errônea, ilegítima, quiçá ilegal. Insinua que houve transgressão de regra, uma anomalia” (WIDMER, 1988, p. 7), e por ser transgressão de regra, configura parte da regra, como exceção.

Das três teses, *Falsas Relações* é a mais conectada com o ensino de literatura e estruturação musical de maneira teórica e ortodoxa e que, aparentemente, tem menos aplicação direta para o compositor contemporâneo. Widmer explica o seu conceito de falsas relações, como elas aparecem através da evolução musical em uníssono, tríades homônimas, sobre a tônica, como aparecem nos ornamentos, como são utilizadas no ponto culminante, como podem ser usadas para intensificar a expressividade. Com exemplos de Liszt e Chopin, ele também mostra a fragilidade da notação tradicional, evidenciando até a presença de falsas inócuas na obra desses autores. Além disso, o compositor mostra a diversidade de falsas utilizadas por Bach, revelando sua originalidade como compositor. Widmer não colocou exemplos de suas próprias obras e o exemplo mais recente da literatura abordado por Widmer foi de Béla Bartók (1881-1945). Tendo em vista que Widmer tinha como projeto escrever a segunda parte dessa tese monográfica, é inevitável crer que ele deixou os exemplos mais atuais e as aplicações em suas próprias obras para esse segundo projeto, ainda que ele aponte, no capítulo 17, “Prospecção”, para o uso de clusters e falsas relações como material básico do compositor do século XX. Então o enfoque, nesta dissertação, se dará para o tópico que Widmer chama de “Prospecção”, mostrando relações do quanto a música antiga flertou com o que chamamos de música contemporânea, como uma fresta, de relance, através da história das falsas relações.

Antes de partirmos para a ideia de Widmer de falsas relações, traremos um conceito comumente aceito na literatura através das palavras de Dyson (2001) na qual estas são consideradas como uma “contradição cromática”:

Uma contradição cromática entre duas notas soando simultaneamente [...] ou em partes diferentes de acordes adjacentes [...]. Para músicas anteriores a 1600, o termo também é normalmente aplicado à ocorrência de um trítone entre duas notas em acordes adjacentes [...], com o argumento de que essa progressão contradiz a regra de mi contra fa [...] observada na Idade Média e o Renascimento (DYSON, 2001/2020).<sup>42</sup>

Por ser uma contradição, Widmer aponta sua preocupação com os editores que censuram as falsas relações por não entenderem a intenção do compositor ao usar tal cromatismo. Urquhart, em um artigo sobre falsas relações, escreve:

O objetivo deste artigo é sugerir que nossas dúvidas sobre as intenções dos compositores em relação a altura é o resultado de nossas próprias interpretações errôneas e aplicação incorreta das afirmações dos teóricos (URQUHART, 1993, p. 3).<sup>43</sup>

Neste âmbito, Widmer (1988, p. 19-21; 52-55) destaca a *Fantasia X*, de 1546, de Alonso Mudarra, na qual o autor explicita para as falsas serem tocadas. Essa explicitação é coerente dado que muitos editores tentam “corrigir” as falsas de obras de compositores consagrados, como Beethoven. Mesmo séculos após a *Fantasia X*, o mal entendimento das falsas é gerado devido à má compreensão do sentido harmônico que o compositor quis desenvolver. A “correção” das falsas acabaria apagando a originalidade de compositores que utilizavam as falsas para efeitos diversos em suas peças.

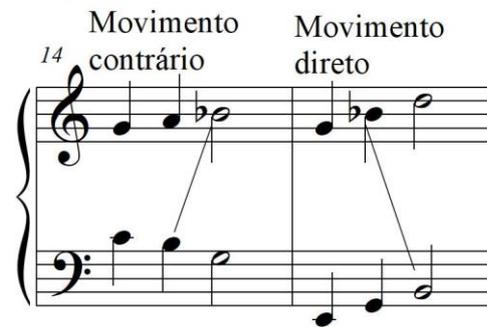
É necessário, neste ponto, discutir as definições para classificar o que será contado como falsas relações. Primeiro, é preciso qualificar aquilo que é chamado por Widmer de “Falsas falsas” (WIDMER, 1988, p. 10): as que não são falsas relações. Cromatismos na mesma voz não configuram falsa relação, dado que é preciso estar em vozes diferentes. Em Schoenberg, é possível a falsa relação acontecer na mesma voz (SCHOENBERG, 2001, p. 162-163). Enarmonia errada também não configura falsa-relação. Widmer propõe duas classificações. Encadeadas: oriundas de movimento contrário ou direto:

<sup>42</sup> “A chromatic contradiction between two notes sounded together (...) or in different parts of adjacent chords (...). For music before 1600 the term is normally also applied to the occurrence of a tritone between two notes in adjacent chords (...), on the grounds that such a progression contradicts the rule of mi contra fa (see *Musica ficta*) observed in the late Middle Ages and the Renaissance”, minha tradução.

<sup>43</sup> “The purpose of this paper is to suggest that our doubts about the intentions of composers with regard to pitch are the result of our own misinterpretations and misapplication of theorists' statements”, minha tradução.

**Figura 31** – Falsas encadeadas

Falsas encadeadas



E simultâneas: oriundas de movimento oblíquo, contrário ou direto:

**Figura 32** – Falsas simultâneas

Falsas simultâneas



Uma das intenções de Widmer com a tese é interpretar as falsas relações “como avisos do vir a ser da música” (1988, p. 69). Lima (1999), percebe a ambição de Widmer em contrastar as regras rígidas da tonalidade com o uso de falsas:

por exemplo, o sistema tonal, identifica fenômenos que, se enfocados em profundidade, ameaçariam a estabilidade de toda a construção teórica — é o caso de Paradoxon versus paradigma: falsas relações (LIMA, 1999, p. 91).

Segundo Widmer uma falsa relação:

Carregada de qualidade emotiva, ameniza a esquematização excessiva trazida pelo tonalismo e liga, que nem fio da meada, a música medieval à contemporânea: fresta da qual vislumbramos dimensões imponderáveis (WIDMER, 1988, p. 77).

Widmer encontrava nas falsas relações um elo entre passado e futuro, uma oportunidade de relacionar o quão a música antiga tinha da música contemporânea e vice-versa, se tornando assim, em assunto muito caro para Widmer. As falsas e o cromatismo criado a partir dessa justaposição cria oportunidades de expressão musical que qualquer compositor pode utilizar em suas obras.

Widmer expõe essa realidade com exemplos das páginas 56 até a 65 do século XVI até o século XIX que estabelecem clima bitonal,<sup>44</sup> múltiplas falsas preconizando o politonalismo e gerando cluster, fato que acaba criando um diálogo entre os períodos da música. Sua explicação sobre sensível e, logo em seguida, ao gleitton (p. 49-51), som deslizante, contrário da sensível, que resolve por semitom descendente, é utilizada para explicar a mescla de maior-menor que pode levar a música a uma cromatização total. Uma utilização constante da sensível com o gleitton pelos compositores libera o intervalo das garras funcionais, o que acaba favorecendo, por sua vez, a bitonalidade.

O exemplo, usado por Widmer, dessa utilização de sensível e gleitton é o da dominante com apojetura de décima menor para nona menor. Widmer expõe esse mesmo acorde de outra maneira, sem tônica e quinta, reconfigurado e utilizado amplamente no serialismo. Widmer diz que:

lembram acordes de dominante sem fundamental e quinta com terça sétima e décima menor, tais acordes, não resolvidos, constituem uma das bases da harmonia pós-tonal. Poderíamos chamá-los ironicamente da tríade "perfeita" do serialismo em contraposição às tríades perfeitas maior e menor da música tonal. (como se sabe na música modal, as terças eram ainda consideradas imperfeitas) (WIDMER, 1988, p. 69-70).

Esse acorde é colocado em substrato harmônico por Widmer para comprovar e comparar o uso dele em Mozart, Schumann, Debussy e Webern. Mais uma vez, Widmer, ainda que indiretamente, aponta para o conceito de estado mental:

Mozart: Transição  
 Schumann: Papel estrutural  
 Debussy: Tema principal da peça  
 Webern: Estrutura Livre podendo assumir papel principal ou ser diluído (WIDMER, 1988, p. 71).

**Figura 33** – Relações do mesmo acorde em diferentes contextos

<sup>44</sup> Em sua pesquisa sobre a vida e os escritos de Koechlin, Orledge percebe que Koechlin também traça, no segundo volume de seu livro de harmonia, a origem da bitonalidade através do uso do pedal e da falsa relação com exemplos de Mozart á Straus (Orledge, 1989, p. 41).

Ex. 142 Substrato harmônico dos Exs. 134 a 137 e 141

Mozart (Ex. 134)      Schumann (Ex. 141)      Debussy (Exs. 135 e 136)      Webern (Ex. 137)

72

Fonte: Widmer (1988, p. 72).

Ao colocar Mozart, Schumann, Debussy e Webern lado a lado, Widmer retoma aquilo que sugere em *Clausulas e Cadências*:

Após o período de incubação sobrevêm, geralmente, a descoberta de que a nova linguagem não somente emanara das fases anteriores, como também as absorvera. E a decepção ou descoberta maior: que houve apenas ligeira alteração do sistema de linguagem (WIDMER, 1984, p. 32).

Widmer está, através dessa coleção de falsas, mostrando o quanto em períodos diferentes o mesmo recurso é apropriado e utilizado de novas maneiras. O apontamento do pantonalismo como “incorporação de toda herança musical que antecede a ruptura a-tonalista” (WIDMER, 1984, p. 43-44) faz com que o compositor possa agregar ao seu vocabulário múltiplas possibilidades para o mesmo objeto. O uso do estado mental, como definido por Widmer, fica claro quando se coloca o mesmo acorde sendo utilizado por compositores diferentes com desígnio diferente.

Widmer também cita esse acorde, utilizado em Mozart, Schumann, Debussy e Webern, em um trecho da *Sonata n° 177* (Longo de D. Scarlatti): "interessante constar o surgimento de acordes, autônomos em épocas posteriores, como réb-sol-dó e réb-fa-ré" (WIDMER, 1988, p. 52). A partir de uma leitura pós tonal, esse acorde que estamos falando é o tricorde, reb-sol-dó = [1, 7, 0]), cuja forma prima é 3-5 (016). Mais interessante ainda é o outro tricorde, réb-fá-ré = [1, 5, 2] cuja forma prima é 3-3 (014). O tricorde 3-3 (014) é um tricorde utilizado sistematicamente por Widmer, como demonstra bem Lima (1999), assim como o tricorde 3-7 (025).

Além disso, uma das intenções de Widmer é demonstrar o uso das falsas relações como material composicional para o compositor do século XX:

Falsas relações e os cachos de sons uma vez condensados e emancipados de sua origem contrapontístico harmônica, servem de material básico para a música do século XX, esse processo de sedimentação encontrou os compositores despreparados e baratinados e representa, sem dúvida, a causa principal pela enxurrada de

justificativas teórico-composicionais de grande número de nossos contemporâneos (WIDMER, 1988, p. 69).

O cluster, amplamente comentado acima, encontra mais uma vez destaque nos escritos widmerianos. Aqui, Widmer adiciona as falsas relações como mais uma ferramenta composicional. A falsa relação é chamada de “fresta do imponderável”, por Widmer. Como compor, contudo, a partir de falsas relações?

Zampranha (2006) escreve que um dos fatores que trouxeram risco à tonalidade é a falsa relação, que possui também um papel de descontinuidade. Essa descontinuidade pode servir como articuladora de seções da obra, além de servir para justapor blocos que constituem uma única e mesma seção, cujo modo se torna instável. Serve também como recurso eficiente para integração e desintegração de massas sonoras, tornando-se ferramenta importante para obras construídas dessa maneira. Cria-se, aqui, um possível diálogo com *Bordão e Bordadura*. A partir dessas informações, serão levantadas duas indagações sobre *Falsas Relações*, a primeira na utilização de uma possível falsa colorida em *Ondina*, e a segunda através da *Sonata Monte Pascoal*.

Sobre a Falsa colorida, Widmer afirma:

Revezamento de vozes ou instrumentos num encadeamento cromático também pode causar falsas relações. À semelhança do termo "melodia colorida", poderíamos chamá-las de "falsas coloridas", a sua prática é frequente, seu efeito predominantemente tímbrico. Na literatura essa prática, produz primeiro falsas encadeadas que ocasionalmente, na mão de compositores do século XX podem transformar-se em simultâneas e, finalmente, em faixas sonoras e cluster (WIDMER, 1988, p. 75-76).

A definição de falsa colorida, a saber, emprestada da melodia colorida, abre caminhos para o compositor contemporâneo. Seria o si bequadro/si bemol encadeado na variação C de *Ondina* que por fim quando trocado de voz, invade a variação D, falsa colorida? Widmer teria usado esse recurso tímbrico para constituir a troca da variação, portanto articulando essa seção da obra?

Figura 34 – Falsa relação em Ondina c. 25-30

Fonte: Partitura de *Ondina* (WIDMER, 1985, p. 2), destaque meu.

Tendo o artigo de Zampronha da falsa relação como articulador de seções da obra como base, seria uma falsa relação, o dó bequadro encontrado por Lima (1999, p. 299)<sup>45</sup>, na *Sonata Monte Pascoal*, obra construída a partir da coleção octatônica, uma nota pivô para mudança da seção temática quando em choque com o dó#?

Essa indagação levanta a questão da dificuldade de uma análise de falsas a partir das obras de Widmer, visto que ele escrevia de maneira plural, não se atendo a regras ou preso em um contexto de funcionalidade tonal. A obra de Widmer engloba diversas correntes estéticas – em uma obra com ênfase na coleção octatônica, ou em uma obra serial, é comum haver a ocorrência de falsas. Widmer aponta isso no começo de *Falsas Relações* quando diz:

A partir do fim do século passado, as falsas tornaram-se cada vez mais frequentes e comuns, integrando-se a harmonia [...] Limitemos, pois, o nosso estudo ao período compreendido entre o século XIV e o início do século XX” (WIDMER, 1988, p. 14).

<sup>45</sup> “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? 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”.

Essa limitação, que o próprio Widmer impõe, aponta para o problema de detecção de falsas num contexto onde elas deixam de ser exceção. Posto também que o próprio Widmer não deixa pistas de como um compositor do século XX poderia utilizar sistematicamente o uso das falsas relações a favor de sua composição, uma análise de falsas em suas obras seria especulação. Para analisar o aspecto harmônico nas obras de Widmer seria preciso uma abordagem analítica pós-tonal. Um ponto de partida seriam os tricordes encontrados por Lima, 014 (3-3) e 025 (3-7), que são utilizados de maneira sistemática em suas construções temáticas em obras que diferem estilisticamente, *A-v-e M-a-r-i-a op. 34* (1962), *Ludus Brasiliensis op. 37,- Concatenação n.162* (1966), *Ignis op. 102* (1977) e *Gira Estrela op.124/1 para coro misto* (1980) são obras de períodos distintos e aparentemente distintas, mas repletas do uso do tríplice 025 (3-7). Em análise de *Ignis*, obra serial, Lima (1999, p. 273) comenta: “As peças de Widmer soam mais widmerianas que seriais!”. Isso só pode ser concluído devido ao uso das estratégias widmerianas de manipulação dos tricordes preferenciais. Portanto, a análise das peças que se encontra no final desse capítulo e se dará primeiro na identificação de bordões e encerramentos, um levantamento de possíveis falsas relações para depois seguir em uma análise dos tricordes preferenciais encontrados nas 5 miniaturas.

*Falsa relações* foi a última das teses monográficas publicadas por Widmer e contém exemplos musicais o suficiente para abrilhantar qualquer livro de teoria que aborde esse assunto. O intuito de Widmer em mostrar as falsas relações em compositores de diversos períodos, principalmente em Bach, se dá para Widmer como um estudo da apropriação do uso das exceções, ou falsas relações, e como esses compositores quebraram as regras a favor de sua obra, como a originalidade se sobrepõe à rigidez, como a teoria tenta, mas não consegue domar a prática musical. No uso das falsas relações, a música medieval encontra a contemporânea.

Uma pesquisa que faço a muito tempo que se chama "paradoxon versus paradigma" (...) inclusive aqui você pode antever meu próprio, meu lema, minha postura, é esse mesmo paradigma sempre em contradição no paradoxo, então chama-se subtítulo *marginálias da teoria da música ocidental do último milênio* (1987).

#### 2.4 ANÁLISE DA SUITE MIRIM

Será retomada a *Suíte Mirim para piano, opus 101, “o eterno e cotidiano”* (1977) para análise das peças através do que foi revelado anteriormente por meio do estudo das teses monográficas. Um dos destaques dessa obra é a forma como Widmer, em cinco miniaturas nas quais o parâmetro altura e ritmo contrastam entre si, cria coerência, ressaltando assim a versatilidade do compositor policrômico, que une elementos da tradição com os da inovação,

capaz de utilizar tríades e atritar cordas do piano com copo emborcado na mesma miniatura. A escolha dessa obra se dá devido a sua importância para o compositor, visto que foi escrita para seu aniversário de cinquenta anos e, utilizando o próprio critério de Widmer de procurar períodos de transição, é escrita entre a primeira redação de *Bordão e Bordadura* (1970) e a publicação de *Clausulas e Cadências* (1984).

### 2.4.1 *Sol*

Em *Sol*, encontra-se a tríade da forma como Straus descreve seu uso por parte dos compositores do século XX: “neutralizando suas implicações tonais e a redefinindo num contexto pós-tonal” (STRAUS, 1990, p. 74). A miniatura *Sol* tem por bordão a tríade de lá maior por 16 compassos da obra. Widmer contrapõe esse bordão através de notas adicionadas na mão esquerda do piano criando motivo e melodia que aumentam o contraste e subvertem a expectativa criada através da sonoridade tríadica estática, resultando em bordões do tipo cluster, ora diatônico, ora cromático.

O cromatismo entre o bordão de lá [9, 1, 4] e as notas na mão esquerda que formam o acorde de lab [8, 0, 5] outra construção tríadica da figura 36 abaixo, pode ser considerada uma falsa relação que introduz nova seção?

**Figura 35** – Compassos 1-7 condensados da obra *Sol*

c. 1-7 condensados

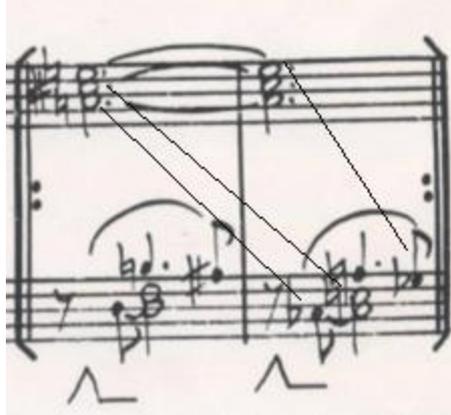
[9, 1, 4] [9, 11, 1, 2, 4] [9, 11, 1, 2, 4, 6, 7] [8, 9, 0, 1, 3, 4, 5]

[9, 1, 4] [9, 1, 4]

[11, 2] [2, 7] [6] [11] [8] [0, 5] [3]

[11, 2, 6, 7] [8, 0, 3, 5]

Fonte: Adaptado de Widmer (1977, p. 1).

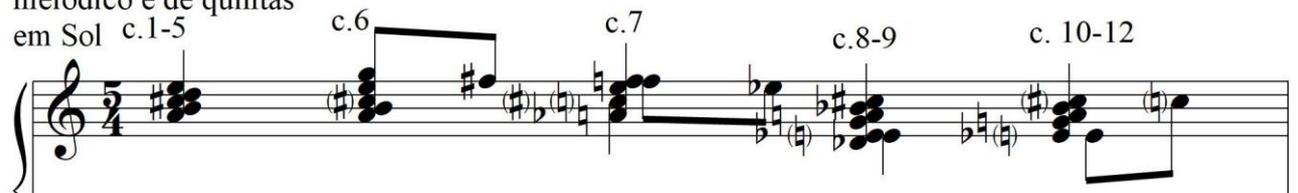
**Figura 36** – Possível falsa relação no compasso 7 de *Sol*

Fonte: Widmer (1977, p. 1), destaque meu.

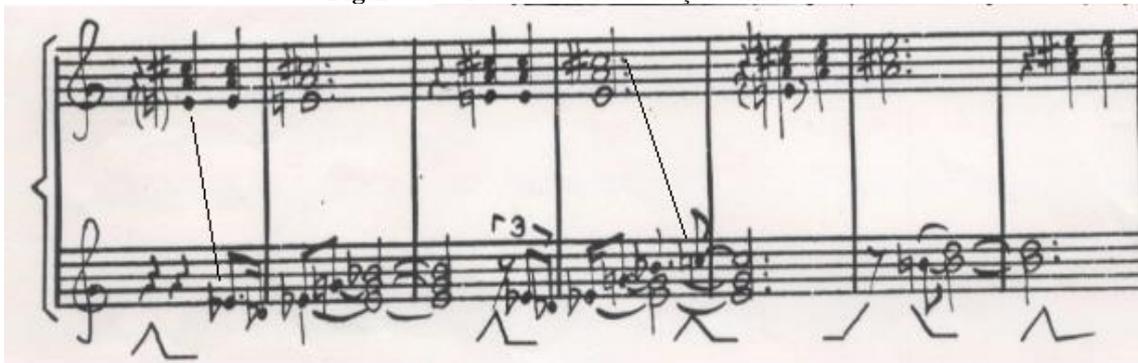
O preenchimento de espaços melódicos e de quintas (ver fig. 37) utilizado por Widmer é encontrado e evidenciado em muitas de suas obras por Lima (1999, p. 201; 213; 214; 220; 229; 269). Além do cromatismo dos sete primeiros compassos, Widmer contrasta o bordão lá, mas nesse ponto com uma melodia construída (fig. 38) a partir de seu trítone mib que sugerem falsas relações. As alturas do compasso 8 ao 12 evocam uma coleção octatônica, com exceção da nota fá# conforme a fig. 39 A maneira que Widmer justapõe a construção cordal com o trecho escalar traz sonoridade modal a obra.

**Figura 37** – Preenchimento de espaços melódicos e de quintas em *Sol*

Preenchimento  
melódico e de quintas  
em *Sol* c.1-5



Fonte: Adaptado de Widmer (1977, p. 1).

**Figura 38** – Possíveis falsas relações em *Sol*

Fonte: Widmer (1977, p. 1), destaque meu.

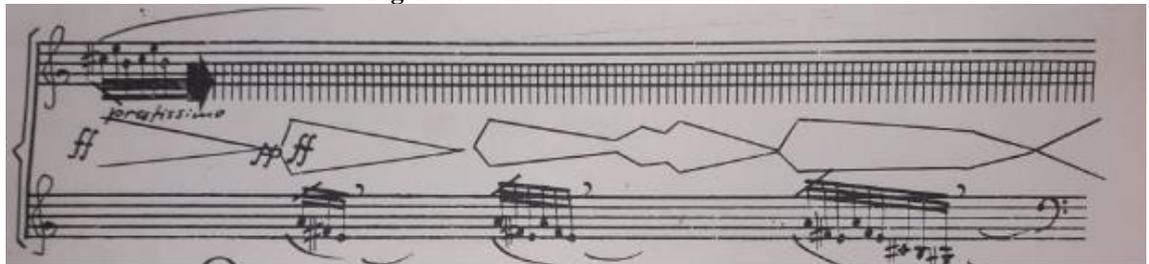
**Figura 39** – Redução analítica do parâmetro altura dos compassos 8-12 de *Sol* c.8-12



Fonte: Adaptado de Widmer (1977, p.1).

Essa construção melódica acaba conferindo expressividade em contraste com a tríade que continua se sustentando até o compasso 17. O bordão de três sons se torna faixa sonora. Widmer mantém a constância da mão direita como bordão e a mão esquerda como criadora de contraste, desenvolvendo trechos escalares:

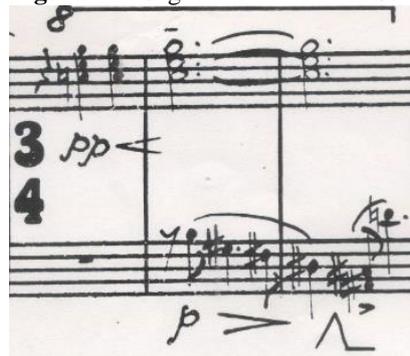
**Figura 40** – Bordão de faixa sonora



Fonte: Widmer (1977, p. 1).

No compasso 18, o bordão agora se transforma numa tríade de dó que é contrastada com um seguimento escalar. Esse trecho evoca intenção parecida com o trecho dos compassos 8-12, porém, ao invés de criar cluster em direção ao uníssono, ele realiza o movimento contrário.

**Figura 41**– Segmento escalar em *Sol*



Fonte: Widmer (1977, p. 1).

Em termos de cadência, após atritar cordas com copo emborcado e raspar moedas ao longo dos dois últimos bordões deixando soar, Widmer contrasta essa sonoridade ao finalizar com o acorde perfeito maior de dó, aplicando o acorde enquanto encerramento como dito em *Clausulas e cadências*.

Uma perspectiva alargada pode sugerir uma ironia de Widmer ao ligar o final do compasso 17 à nota sol seguida do acorde de dó maior, ao fim do compasso 20. O ré bequadro encadeando ao “sol” e se encerrando no dó perfeito maior, sugere encadeamentos que nada tem com o repertório tonal quase de maneira provocativa -Widmer brinca com a notação e sua semântica:

**Figura 42**– Possível cadência na obra *Sol*



Fonte: Widmer (1977, p. 1), destaque meu.

O bordão faz a obra ter ritmo estático, porém os contrastes criados através da mão direita trazem pseudo-mobilidade a obra.

#### 2.4.2 *Lufa-Lufa*

Em *Lufa-Lufa*, Widmer utiliza a coleção octatônica como parâmetro altura e tem como trecho motivico o segmento escalar que tende a se repousar na nota fá# bordão. A pseudo-mobilidade se dá por conta das semicolcheias tocadas e ostinato, mas o âmbito reduzido e a simetria octatônica sem direção acaba gerando sensação de estaticidade. Nos compassos 3 e 7, eclode uma questão pertinente: a utilização de um dó# criando um contraste com o dó bequadro para dividir seções pode ser entendido como falsa relação (ver fig. 43)? O dó# também é utilizado como bordão (c. 3; 14; 20; 27-29) para ligar as partes e encerrar a peça.

Uma tríade de lá maior é utilizada no c.14 (ver fig. 43) como transição favorecendo a ideia de cadência através dos acordes maiores. Nos c. 9-14, há mobilidade efetiva através de ritmo melódico. As mínimas do compasso 15-18 são bordões, e o trecho *engarrafamento*, único que foge do esquema octatônico, traz em imobilidade através da aleatoriedade que resulta em cluster-bordão. A coda expande o segmento escalar octatônico ainda com repouso em fá#.

Figura 43 – *Lufa-Lufa*, c.1-15

Fonte: Widmer (1977, p. 2), destaque meu.

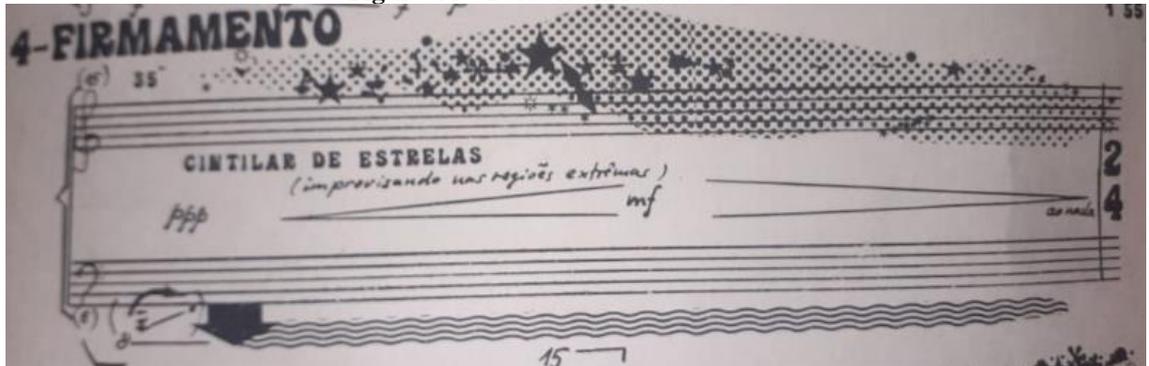
### 2.4.3 Firmamento

A miniatura seguinte a *Lufa-Lufa* é *Ressonâncias*, porém a maneira que Widmer utilizou o som sustentado nessa obra fora comentado anteriormente na figura 17. Em termos de falsas relações, não é possível encontrar exemplos, visto que a obra é praticamente melódica e carece de verticalidade. Assim, *Ressonâncias* será analisada mais à frente no tópico sobre o encadeamento parcimonioso e os tricordes preferenciais. No momento, analisaremos *Firmamento*, a quarta miniatura da *Suite Mirim*.

*Firmamento* explora, no primeiro trecho, em tempo medido 35'', o bordão através do uso de cluster e com ênfase na dinâmica e exploração do timbre criando massa sonora e aproveitando a distância do âmbito em que são tocados nas regiões extremas do piano (ver fig. 44). O segundo trecho em 2/4 possui métrica regular e mobilidade efetiva com ritmo melódico e mudança de acordes, finalizando num lá grave que ressoa durante as sinalizações de “bater com os nós dos dedos contra caixa de ressonância do piano”. O bordão é criado através das ressonâncias do pedal do piano (ver fig. 45). Após isso, Widmer retoma o bordão da introdução da obra, combinando as regiões extremas do piano, que finalizam no que o compositor chama de “pulsares (corpos celestes ainda misteriosos que emitem regulares sinais luminosos) por 10 vezes, deixando soar até o silêncio” (WIDMER, 1977, p. 5). Essa repetição acaba criando clima de pseudo-mobilidade através da repetição, usufruindo da ressonância obtida em uma espécie

de fade-out. Widmer (1984, p. 9) comenta que peças baseadas em bordões podem ser finalizadas a qualquer instante. Essa miniatura, com exceção da bordadura para a sessão intermediária, é “mero bordão”.

**Figura 44** – Bordões em *Firmamento*



Fonte: Widmer (1977, p. 3).

Pode se chamar a condução do sol# e sol bequadro de falsas coloridas na figura 45 abaixo?

**Figura 45** – Ressonâncias e possíveis falsas coloridas em *Firmamento*

This image is a close-up of the handwritten musical score from Figure 44, focusing on a section with resonances and false colors. It features a grand staff with a 2/4 time signature and a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The music includes dynamic markings like *p, contemplativo*, *f*, and *fff*. A handwritten instruction reads "bater com os nós dos dedos contra a caixa de ressonância do piano." Below the staff, there are diagrams of piano keys with arrows indicating finger placement. A bracket labeled "15" is present.

Fonte: Widmer (1977, p. 3), destaque meu.

**Figura 46** – Pulsares

The image shows a handwritten musical score for a section titled "PULSARES". It is written on a grand staff with a 2/4 time signature. The music is marked with *fff, martellato* and includes a "10 X" multiplier. A tempo marking of  $\text{♩} = 60$  is present. The score includes dynamic markings like *mf* and *fff*. A bracket labeled "15" spans a section of the music. The instruction "Ped. sempre" is written at the bottom left, and "(ritmo aproximado)" is written below the staff. A time signature of 2'30" is at the bottom right.

Fonte: Widmer (1977, p. 3).

## 2.4.4 Relax

*Relax* tem uma estrutura dividida em três partes. As duas primeiras têm elementos rítmicos similares:

**Figura 47** – Semelhança dos c.1-3 de *Relax* com os compassos 10-12

Fonte: Widmer (1977, p. 4).

**Figura 48** – Semelhança dos compassos 4-6 de *Relax* com compassos 13-15

Fonte: Widmer (1977, p. 4).

**Figura 49** - Semelhança dos compassos 7-9 de *Relax* com compassos 16-17.

Fonte: Widmer (1977, p. 4).

Como visto nas figuras acima, ritmicamente, as duas partes têm mobilidade efetiva através do ritmo melódico empregado, apesar do bordão nas 2 primeiras colcheias tocadas nos três primeiros compassos das duas primeiras partes (c.1-3 e 10-12). Ambas as partes encerram num sol#. O desenvolvimento da peça do compasso dezoito ao final se dá por Widmer diminuindo a dinâmica e criando um bordão em fá# que, através da repetição, cria a sensação de fade out até o encerramento da obra (WIDMER, 1984, p. 9). O bordão em fá# funciona como eixo de simetria onde Widmer desenvolve a partir dele ascendentemente os seguintes tricordes:

[6, 9, 11], [9, 11, 2] ambos 025 (3-7) e descendente [6, 1, 3] e [1, 3, 5] ambos também 025 (3-7).

**Figura 50** – Compassos 18-27 de *Relax*

Fonte: Widmer (1977, p. 4).

**Figura 51** – Saturação motívica em *Relax*

Compassos 18-27 condensados

Tricordes 025 (3-7)

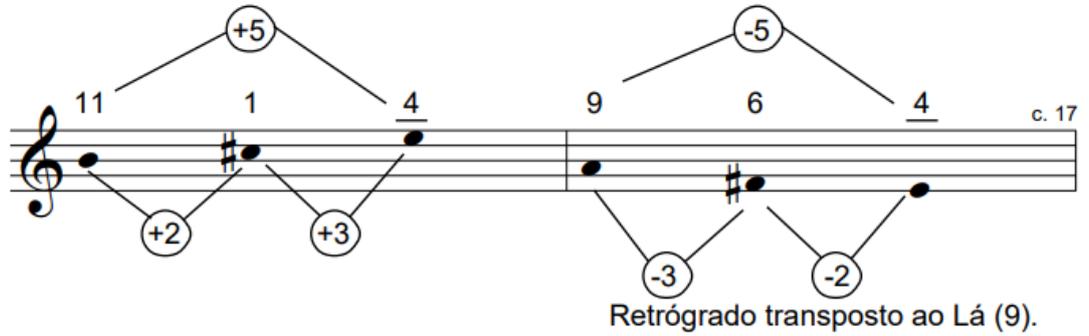
Fonte: Adaptado de Widmer (1977, p. 4).

#### 2.4.5 Algumas relações de tricordes entre as miniaturas.

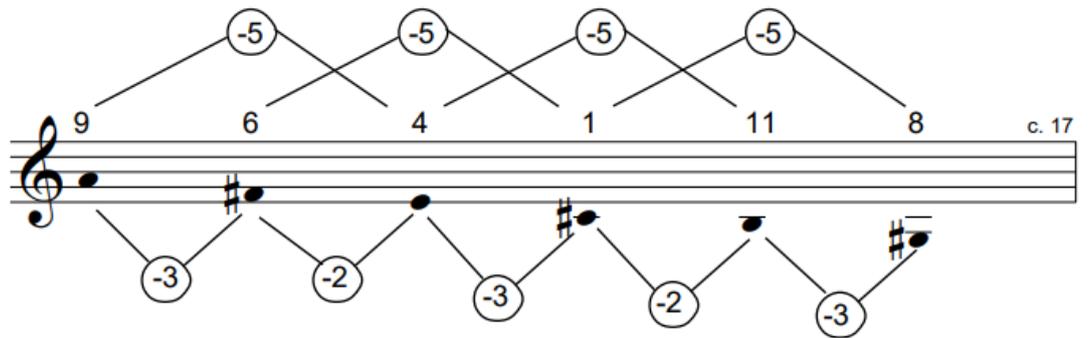
Essa construção no final da peça *Relax* em torno do tricorde 025 (3-7), já apontado por Lima (1999) como um dos tricordes favoritos de Widmer, chama atenção e desperta para uma análise mais precisa das peças à procura de possível relação entre as cinco miniaturas.

Uma análise dos compassos 17-20 de *Sol* feita por Farias e Ourives (2019) revelou uma utilização extensiva desse tricorde nos trechos melódicos e até no motivo/tema criado, sugerindo uma espécie de saturação motívica:

**Figura 52** – Fragmentos melódicos a partir do compasso 17 de tricordes 025 (3-7) em Sol  
 Fragmentos melódicos a partir compasso 17 e a classe de conjunto (025) 3-7

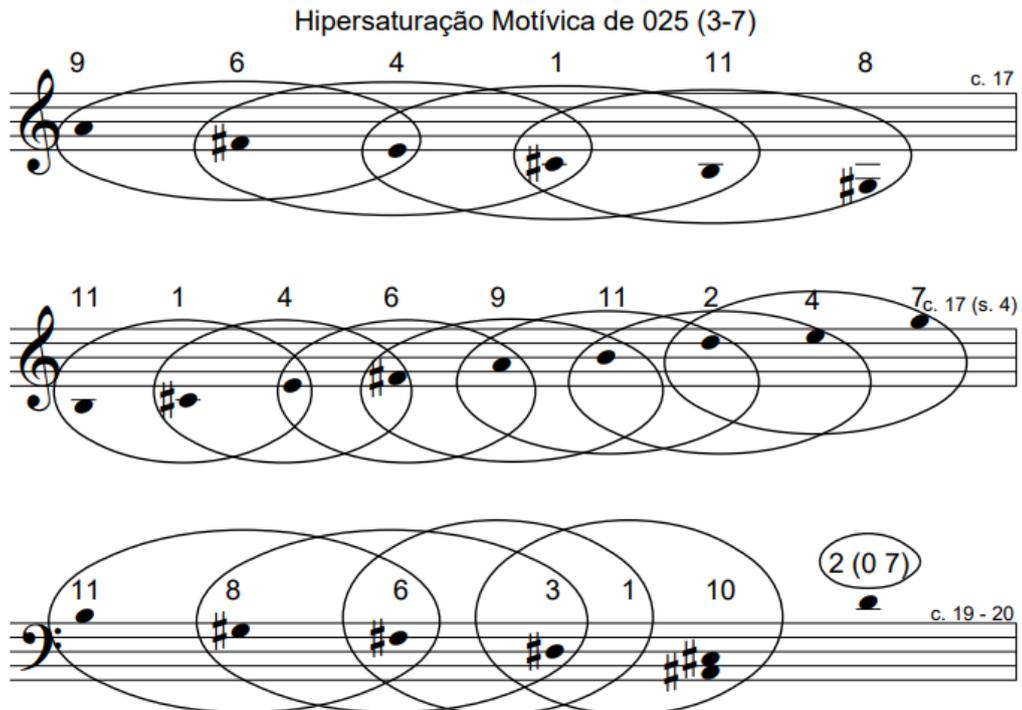


Conjuntos de classes de notas pertencentes à Classe de Conjunto 025 (3-7).



Fonte: Farias e Ourives (2019).

**Figura 53** – Hipersaturação motívica de 3-7 (025)



Fonte: Farias e Ourives (2019).

**Figura 54** – Dois membros de 3-7 (025) simultânea e melodicamente apresentados

c. 1-2

Piano

Fonte: Farias e Ourives (2019, p. 2).

Tema criado a partir de 025 (3-7) sendo utilizado simultaneamente e sucessivamente:

**Figura 55** – Saturação motívica de 3-7 (025) no compasso 7

c. 7

Fonte: Farias e Ourives (2019, p. 3).

*Lufa-Lufa* é escrita utilizando a coleção octatônica de maneira direta, portanto os tricordes que se destacam são o 013(3-2):

**Figura 56** – Escala octatônica em *Lufa-Lufa*

Lufa-Lufa  
013 (3-2)

22

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em *Firmamento*, o trecho que possui notação tradicional é praticamente desenvolvido a partir do tricorde 025 (3-7) com aparições discretas dos tricordes 013 (3-2) e 014 (3-3):

Figura 57 – Tricordes em *Firmamento*

Fonte: adaptado de Widmer (1977, p. 3).

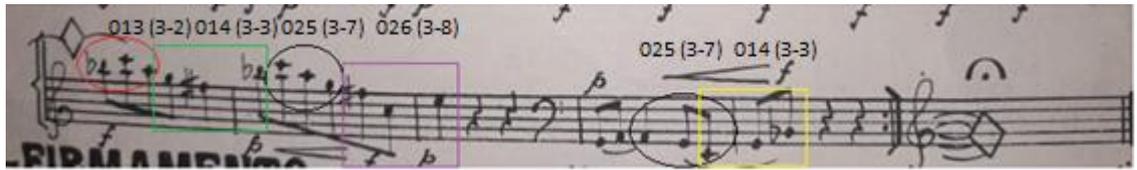
Em *Ressonâncias*,<sup>46</sup> há profusão de tricordes 025 (3-7). Aqui estes tricordes, como podem ser vistos na figura abaixo simbolizados pelos círculos pretos, aparecem dividindo atenção com o 013 (3-2), em círculos vermelhos, como se Widmer em *ressonâncias* estivesse utilizando os tricordes principais de *Sol* e *Lufa-Lufa*.

Figura 58 – Tricordes preferenciais em *Ressonâncias*

Fonte: Widmer (1977, p. 3), destaque meu.

<sup>46</sup> Sobre *Ressonâncias*, ver breves comentários figura 17, ausente na análise anterior devido à pouca ênfase nos sons sustentados, encerramentos ou falsas relações.

**Figura 59** – Encadeamento parcimonioso em Ressonâncias



Fonte: Widmer (1977, p. 3), destaque meu.

Em quadrados estão tricordes de outras classes de conjunto que, através de transposição e inversão, são cambiados entre si de maneira particular. Diante da recorrência deste procedimento em outras partes da *Suite Mirim*, tal aspecto merece maior detalhamento. Lima (1999) percebe que Widmer desenvolve uma lógica de expansão intervalar que conecta os tricordes tidos por ele, implícita e explicitamente, como preferenciais: 013(3-2), 014 (3-3), 025 (3-7).

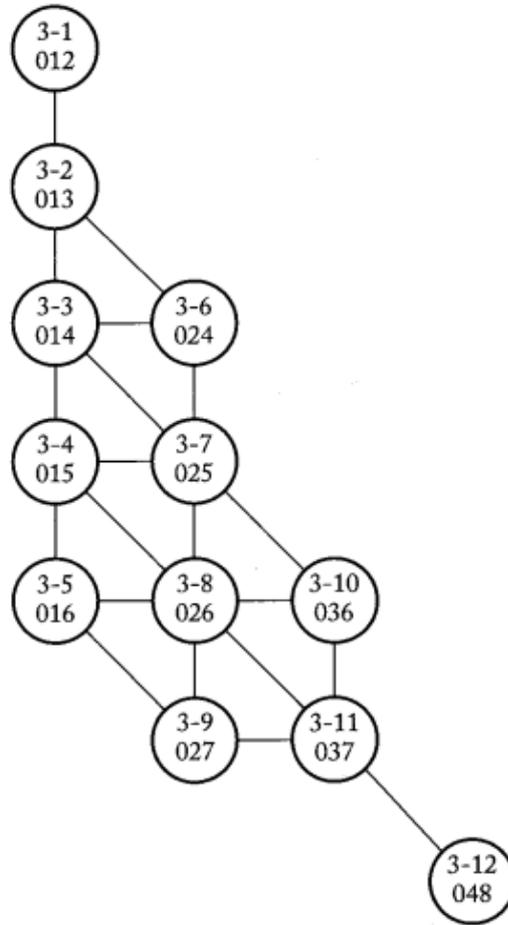
Vemos aí uma trajetória claramente exposta: [013], [014] e [025]. Os movimentos melódicos e as células mais complexas que vão sendo construídos obedecem à lógica dessa expansão intervalar gradual de [013] a [025]. A parte final, completamente dominada pelo [025], prenuncia o que acontecerá em peças posteriores (LIMA, 1999, p. 271).

Straus (2005) oferece uma oportunidade de compreensão complementar destes procedimentos conectivos descritos por Lima a partir da ideia de Espaço de Encadeamento Parcimonioso de Classes de Conjunto, assim descrito pelo autor:

Dentro deste espaço, cada classe de conjunto ocupa um determinado local (normalmente definida por sua forma prima) e fica a uma distância fixa das outras (com a distância mensurada pela quantidade de ajustes em semitom para transformar uma na outra). Dentro dele se torna possível interpretar progressões harmônicas, incluindo as entre conjuntos pertencentes a diferentes classes de conjunto (STRAUS, 2005, p. 50).<sup>47</sup>

<sup>47</sup> "Within this space, each set-class occupies a determinate location (normally defined by its prime form) and lies a fixed distance from the others (with distance measured by the amount of semitonal adjustment required to transform one into the other). Within this space, it becomes possible to interpret atonal harmonic progressions, including progressions among sets belonging to different set-classes", minha tradução.

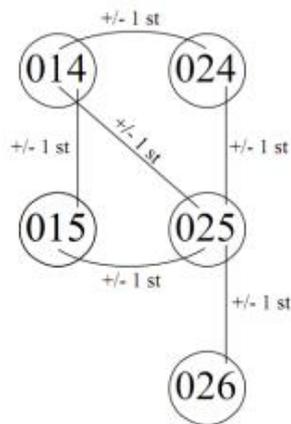
**Figura 60** – Gráfico de condução parcimoniosa de tricordes



Fonte: Straus (2005, p. 52).

Dentro desse âmbito podemos ver o procedimento descrito inicialmente por Lima (1999) e agora com auxílio dos recursos descritivo-analíticos levantados por Straus (2005), nos trechos a seguir:

**Figura 61** – Espaço de encadeamento parcimonioso de vozes para classes de tricordes presentes em *Sol*



Fonte: Farias e Ourives (2019, p. 5).

**Figura 62** – Transição parcimoniosa entre 3-7 (025) e classes “vizinhas”

c. 6-11 (compassos 8-9 condensados no quarto compasso da figura)

The figure displays three musical excerpts. The first, labeled 'Piano', shows a sequence of chords: (3-4) 015, 3-7 (025), 3-8 (026), and 3-7 (025). Fingerings are indicated with numbers 1-7 and 11. The second excerpt, labeled 'Pno.', covers measures c. 13-16, featuring chords 3-7 (025) and 3-6 (024) with fingerings 9, 11, 2, 11, 3, and 1. The third excerpt, labeled 'Pno.', is for measure c. 20, showing chords 3-3 (014) and 3-7 (025) with fingerings 10, 1, 2, 3, and 10, 1.

Fonte: Farias e Ourives (2019, p. 6).

O trecho de condução parcimoniosa encontrada em *Relax* reforça a utilização desse encadeamento na música de Widmer e levanta a possibilidade desse tipo de análise ser um fator importante nos futuros estudos das obras Widmerianas.

**Figura 63** – Encadeamento parcimonioso em *Relax*

c. 1-9

036 (3-10) 037 (3-11) 013 (3-2) 014 (3-3) 025 (3-7) 025 (3-7) 025 (3-7) 025 (3-7) 024 (3-6)

014 (3-3) 014 (3-3) 014 (3-3) 014 (3-2) 014 (3-3) 024 (3-6) 014 (3-2) 014 (3-3) 013 (3-2)

Fonte: Widmer (1977, p. 4) adaptado pelo autor.

Para mais detalhes sobre estes e outros aspectos também encontrados na *Suíte Mirim*, conferir o artigo publicado que foca a miniatura *Sol*: “O uso da classe de tricorde 3-7 (025) na obra *Sol*, de Ernst Widmer” (FARIAS; OURIVES 2019).

A partir dos conceitos levantados na dissertação e das análises feitas das obras de Widmer será elaborado o memorial analítico.

### 3 MEMORIAL ANALÍTICO

Durante a dissertação foram compostas duas obras: *O jovem e a ondina* (2019) para piano solo e *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020) para flauta, violino, contrabaixo e piano, estas foram compostas com base nos conceitos observados nos escritos teóricos de Widmer,

#### 3.1 O JOVEM E A ONDINA (2019)

A obra *O jovem e a ondina* (2019) para piano solo têm por título uma alusão ao livro de Ernest Hemingway (1899-1961), *O velho e o mar* (1952), e o fato de Ernst Widmer intitular algumas de suas obras com temas marítimos.<sup>48</sup>

A obra *O jovem e a ondina* (2019) tem como parte de sua elaboração a utilização do som sustentado e de construções cordais e saturação e rarefação harmônica. O pedal do piano é pressionado por toda obra, reforçando as ressonâncias e acumulando sonoridades, e o uso do bordão através da repetição, além do uso da referencialização, traço da poética de Widmer, se faz presente.

A obra tem, em seus onze primeiros compassos, a saturação e a rarefação harmônica da construção cordal [1, 4, 6, 9, 11], construção esta que representa a coleção pentatônica na sucessão de tricordes 025 (3-7).<sup>49</sup> Enquanto a mão direita vai diminuindo a quantidade de notas, a esquerda vai acrescentando uma após outra.<sup>50</sup> Na figura 64 abaixo, é mostrado como isso acontece dos compassos 1 ao 6.

De maneira literal, são apresentados, nos compassos 15-16, dois conjuntos: [0, 3, 5, 7, 10] e o já citado [1, 4, 6, 9, 11]. A partir do compasso 17, essas construções cordais são utilizadas de maneira separada, sendo as notas do conjunto [1, 4, 6, 9, 11] tocadas na mão direita do piano e as notas do conjunto [0, 3, 5, 7, 10] tocadas na mão esquerda do piano, como mostra a figura 65. O pedal sustentando as notas acaba ressaltando o cromatismo através da justaposição dos conjuntos.

<sup>48</sup> Temas esses explorados na dissertação de mestrado de Roberto Thiesen: *Ambiência marítima e a música de Ernst Widmer: análise de três peças para piano* (2006).

<sup>49</sup> [1,4, 6] = 025 (3-7), [4, 6, 9] = 025 (3-7), [6, 9, 11] = (025) (3-7)

<sup>50</sup> A escolha rítmica para adição dessas notas se deu a escolha dos números primos através dos tempos nos compassos adicionando e retirando as notas nos tempos 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 21 da música.

**Figura 64** – Compassos 1-6 de *O Jovem e a Ondina*

Piano

Pno.

[1, 4, 6, 9, 11] [1, 4, 6, 11] [1, 4, 11]

[9] [6, 9] [4, 6, 9] [1, 4, 6, 9]

[1, 11] [11]

[1, 4, 6, 9, 11]

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

**Figura 65** – Exemplo de Justaposição de conjuntos [0, 3, 5, 7, 10] e [1, 4, 6, 9, 11]

Piano

Pno.

[0, 3, 5, 7, 10] [1, 4, 6, 9, 11]

[1, 4, 6, 9, 11]

[0, 3, 5, 7, 10]

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

Nos compassos 20-24, é explorado o som sustentado através da saturação harmônica em clusters móveis, como visto na figura 66:

**Figura 66** – Saturação harmônica - Clusters Movéis em *O Jovem e a Ondina* (2019)

Piano  
mf

[11][0, 11] [0, 1, 11] [0, 1, 2, 11]

[10, 11] [9, 10, 11] [0, 9, 10, 11]

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

Nos compassos 38-42, há uso extensivo de saturação e rarefação do conjunto [1, 4, 6, 9, 11]. A sustentação das notas se dá através do pedal do piano e a reafirmação das notas tocadas em outras oitavas. Uma pseudo-mobilidade é criada através da exploração do âmbito.

**Figura 67** – Saturação harmônica em oitavas

Piano  
f

[1, 4, 6, 9, 11] [1, 4, 6, 11] [1, 4, 6, 11]

[1, 4, 11] [1, 11] [1, 4, 6, 9] [1, 11] [1, 4, 11] [1, 4, 6, 11]

[1, 4, 6, 11] [1, 4, 6, 11]

[9] [6, 9] [4, 6, 9] [1, 11] [1, 4, 6, 11] [4, 6, 9] [6, 9]

[1, 4, 6, 9, 11]

Pno.

[1, 3, 5, 8, 10]

Pno.

[1, 10] [1, 8, 10] [1, 3, 8, 10]

[9] [6, 9] [4, 6, 9] [1, 4, 6, 9] [1, 4, 6, 9, 11]

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

Widmer se refere a sua obra *Vértice op. 112* (1978) para piano solo como um “martelante talude de acordes, imóvel, que vai ao pouco se diferenciando e ao fim condensando-se num Coral” (WIDMER, 1980, apud LIMA, 1999, p. 94). Há uma semelhança na forma de

*Jovem e a ondina*: nos compassos 59-78, há uma mudança nas fórmulas de compasso da obra. Um revezamento entre 10/8, 9/8 e 6/8 ocorre e, começando nesses compassos, a densidade criada a partir do acúmulo de notas tocadas ao mesmo tempo se dissipa, sendo o aspecto linear focado. Durante os compassos 59-66, as notas são escritas para mão esquerda do piano de maneira que possam delinear movimentos ascendentes e descendentes que ressoem como ondas, enquanto isso a mão direita se mantém firme, em bordão isolado na nota si, apenas fazendo bordadura para dó no compasso 62, e, nesse mesmo compasso, voltando ao seu bordão inicial:

**Figura 68** – Compassos 59-66 de *O Jovem e a Ondina*, bordão isolado

The musical score for piano, measures 59-66, is presented in two systems. The first system (measures 59-61) shows the right hand (RH) playing a sustained note (Si) with a grace note (Dó) in measure 62. The left hand (LH) plays a melodic line with various rhythmic values and dynamics. The time signature changes from 10/8 to 9/8 and back to 10/8. Dynamics include *fff* and *mf*.

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

A partir do compasso 67, é introduzido um material melódico repetido nas duas mãos com as notas [9, 7, 4, 2]. No compasso 70, é introduzido um contraponto na mão esquerda com as notas [0, 2, 5, 7]. Ambas as melodias são criadas a partir do material melódico da construção cordal dos primeiros 12 compassos da obra, que tem como material os tricordes 025 (3-7) como visto na figura 69. A partir do compasso 73, o uso do cromatismo para transitar entre as partes é utilizado na mão esquerda do piano, que reitera o bordão si tocado anteriormente, agora feito em região grave.

**Figura 69** – Compassos 65-79 de *O Jovem e a Ondina* (2019)

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

**Figura 70** – Melodia e contramelodia em 025 3-7 dos c. 67-72

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

A partir do compasso 78, há uma citação do trecho da obra *Iakisôbá op. 105 (Ibejis n.3 para flauta e clarineta)* de Paulo Costa Lima (1954), como uma referência a referencialização muito explorada por Widmer em suas obras. Uma referencialização gerada por outro compositor acaba por quebrar a lógica estabelecida do ritmo e intenção de ostinato criado pela repetição do trecho melódico que vinha ocorrendo. Essa citação e variações a partir dela servem como acompanhamento para outra referencialização: a bifonia fundamental de Widmer,<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Nas palavras de Lima (1999): “Trata-se de um modelo motivico a duas vozes, onde a voz inferior apresenta o retrógrado de uma transposição de trítone do motivo da voz superior. Isso já confere uma unidade bastante especial ao desenho”. Para mais detalhes sobre a bifonia fundamental, cf. *A Bifonia Fundamental Nas “Quatro Estações*

utilizada primeiro de maneira literal e depois linearmente de maneira a determinar o conteúdo harmônico dos compassos 108-126. A partir do compasso 117 até o 126, há uma rarefação harmônica que finaliza com o material do começo.

**Figura 71** – *Iakisôbá op. 105* (Ibejis n. 3 para flauta e clarineta) Compassos 72-73

menos ainda ♩ = 98

The musical score for Figure 71 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'menos ainda' with a quarter note equal to 98. The music features several triplet markings (indicated by a '3' above or below the notes) and a fermata over the final notes of the second measure.

Fonte: Lima (1954).

**Figura 72** – Bifonia Fundamental

The musical score for Figure 72 is a single staff in 4/4 time. It shows a sequence of four notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note, with specific accidentals (sharps and naturals) indicating the pitch.

Fonte: Adaptado de Lima (1999).

**Figura 73** – Referencialização de *Iakisôbá* e Bifonia Fundamental

Pno.

The musical score for Figure 73 is a piano score with two staves: a treble staff and a bass staff. The piece starts at measure 92. The treble staff features a sequence of notes with accents (>) and rests. The bass staff features a complex rhythmic pattern with multiple triplet markings (indicated by a '3' above or below the notes).

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

Figura 74 – Rarefação harmônica do trecho final

The musical score for piano (Pno.) is presented in two systems. The first system, starting at measure 115, shows a dense texture with triplets and a forte (f) dynamic. The second system, starting at measure 120, shows a gradual thinning of the texture, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ff). The key signature consists of two sharps (F# and C#).

Fonte: *O Jovem e a Ondina* (2019).

### 3.2 CIDADES INTEIRAS, OCULTAS NA ALMA (2020)

A obra *Cidades inteiras, ocultas na alma* tem seu título retirado de um verso do poema *Babel e outros demônios* escrito pelo amigo e letrólogo Danilo Villa, a quem dedico a peça. Sua elaboração tem por enfoque três pilares: o som sustentado, cláusulas da música do nordeste brasileiro e o uso da condução de voz parcimoniosa vista em Straus (2005).

Ao longo da obra há uma contraposição contínua entre os parâmetros de altura, ritmo, dinâmica e timbre e, por isso, também há um contraste constante de ambientações, contrastes estes que o compositor não entende como uma sucessão de partes que não se comunicam e sim como seções que exploram diversos estados mentais do intérprete e ouvinte - criando assim maior unidade entre cada uma delas. Para aumentar a coerência entre as partes, também foi utilizado uma reiteração dos materiais utilizados ao longo da obra.

Os 40 primeiros compassos focam na sustentação da nota dó, bordão sustentado, e colorido orchestralmente através de recursos tímbricos como: dobramento, articulação, pedal do piano, tremolo (c. 21-23, 31-33) frullato (c.7-8, 11, 27, 29, 32-34), harmônicos (34-40), pizzicato (c. 25), pizzicato Bartok (c. 1, 17, 20) e cluster (c. 35). Além de adornar o bordão, esses recursos conferem uma transição no ritmo que parte de imobilidade até uma pseudo-mobilidade:

Figura 75 – Bordão isolado “dó” dos Compassos 19-24

The musical score for Figure 75 consists of three systems of staves, numbered 19 to 24. The first system is a single melodic line in treble clef, featuring a long note on 'dó' in measure 24, marked with *f* and *p*. The second system includes piano and bass staves. The piano staff starts with *mf*, *sf*, *f*, *p*, and *ff* dynamics, with *pizz.* and *arco* markings. The bass staff has *f* dynamics. The third system shows a grand staff with a *fff* dynamic and a triplet in measure 24. Pedal and asterisk markings are present at the bottom.

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

Até o compasso 33, apenas as notas dó e sol tinham sido utilizadas, portanto, dos compassos 30-35, é pensada uma meta composicional que aumenta o âmbito da obra. Até então nenhum cromatismo tinha sido utilizado e o dó# do compasso 34 é pensado como uma intenção de falsa relação e a meta como uma cadência que culmina no cluster do piano do compasso 35, encerrado no bordão isolado do contrabaixo. Assim, exemplifica-se as três teses monográficas de Widmer: *Bordão e Bordaduras*, *Cláusulas e Cadências* e *Falsas Relações*.

O compasso 41 introduz um ostinato de cluster no piano que se estende até o compasso 54. A repetição do ostinato junto com material utilizado para acompanhá-lo confere movimentação, mas sem direcionalidade, o que perpetua o ritmo de pseudo-mobilidade. Existe uma exceção desse trecho que se encontra em sua finalização: um gesto em direção ao uníssono no compasso 55 que funciona como cadência, conferindo a esse fechamento mobilidade efetiva como visto abaixo.

**Figura 76** – Meta dos c. 30-36 de *Cidades inteiras*: Bordão, cadência e intenção de falsa relação

The musical score for measures 30-36 of *Cidades inteiras* is presented in four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The Flute part begins with a dynamic marking of *p* and features a crescendo leading to *f* and *ff*. The Violin part starts with *mf* and reaches *f*. The Double Bass part begins with *mf* and reaches *ff*. The Piano part features triplet patterns and a dynamic marking of *f*, with a *ff* marking in the right hand. A *Ped.* marking is present in the left hand of the piano part.

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

**Figura 77** – Gesto de ostinato em cluster culminando em uníssono c. 53-55

The musical score for measures 53-55 of *Cidades inteiras* is presented in four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The Flute part ends with a dynamic marking of *p*. The Violin and Double Bass parts end with a dynamic marking of *p*. The Piano part features a cluster of notes that gradually resolves into a unison. Annotations include "encerramento em uníssono" and "gesto de clusters se esvaziando em direção ao uníssono".

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

A reflexão de Widmer a respeito do uso das cláusulas da música do nordeste brasileiro em *Sertania-Sinfonia do Sertão op. 138* (1983), explicitada em *Clausulas e Cadências* (WIDMER, 1984, p. 40-43) e brevemente comentada anteriormente, ressoa nessa obra. O pensamento widmeriano de que uma concatenação de cláusulas em sua obra poderia deixá-la “demasiadamente austera, seca e oca” (WIDMER, 1984, p. 43), uma vez que sua extensão é “predominantemente modal” (WIDMER, 1984, p. 42), foi levantado como um problema, visto

que as cláusulas da música do nordeste brasileiro são utilizadas profusamente a partir do compasso 57, como início desse trecho (ex: c. 57-59), fechamento (ex: c. 143-144), ligamento entre trechos da obra (ex: c. 115-122) e recurso temático (ex: c. 64-78). Também revezam protagonismo na peça, nos compassos 57-78, com as construções cordais e fórmulas cadenciais que se utilizam de tríades e concedem mobilidade efetiva a esse trecho, mesmo tendo em sua totalidade andamento lento e figuras de valor longas. Esse trecho da obra, escrito por um compositor policrômico, explora elementos da herança musical e deve ser ouvido através do conceito de estado mental.

**Figura 78** – Todas as aparições das cláusulas da música do Nordeste Brasileiro

### Cláusulas do nordeste Brasileiro em *Cidades inteiras, ocultas na alma*

Compassos 57-59, 64-65, 67-68, 70-71, 73-74, 75-76, 115-119, 119-123, 123-124, 135-137, 143-144 189-191



Compassos 64-65, 71-72, 73-75, 93-94, 97-98      Compassos 68-70, 72-73, 73-74, 95-96



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

O próximo trecho, dos compassos 80-114, contrasta os elementos citados do trecho anterior, sendo, portanto, composta em andamento rápido, utilizando figuras menores como sextinas e fusas que, através de repetição e hoquetus, constituem bordão de faixa sonora gerando pseudo-mobilidade. As cláusulas da música do nordeste brasileiro aparecem no baixo e começam a ser utilizadas como bordão. A finalização do trecho se dá com um uníssono no compasso 114. A altura dos materiais nesse trecho da peça é colocada de maneira que cada instrumento difira do outro em pelo menos uma nota por semitom, quando justapostos, como visto na figura 80 abaixo, na qual a flauta faz [2, 4, 7] 025 (3-7); o violino [3, 4, 7] 014 (3-3); e o piano [3, 5, 7] 024 (3-6). Uma ideia gerada a partir da observação de como as falsas relações ajudam a elaborar trechos cromáticos. Na figura 81, é mostrado o mesmo procedimento, agora com fusas, além disso é possível observar também como o hoquetus é utilizado para conferir pseudo-mobilidade a esse trecho.

**Figura 79**– Cláusulas da música do nordeste brasileiro e fórmulas cadenciais c. 57-65

Clausulas do nordeste: Clausulas do nordeste:

Fl.<sub>57</sub> *f* *mf*

Vln. *mf*

D.B. *mf*

Pno. *f* *mf*

Formulas cadenciais: C/E F7/Eb Bb7/A C/G Bb/F F/C Bb7/F Eb/G

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

**Figura 80** – Justaposição de cromatismo em *Cidades inteiras, ocultas na alma*

[2, 4, 7] 025 (3-7)

Flute

[3, 4, 7] 014 (3-3)

Violin

Double Bass

[3, 5, 7] 024 (3-6)

Piano

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

**Figura 81** – Justaposição de cromatismo e hoquetus em *Cidades inteiras, ocultas na alma*

The musical score for Figure 81 consists of four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The Flute part is in the treble clef and features a chromatic pattern of eighth notes with slurs and accents, labeled with the intervallic formula [0, 9, 11] 013 (3-2). The Violin part is also in the treble clef and plays a similar chromatic pattern, labeled [0, 10, 11] 012 (3-1). The Double Bass part is in the bass clef and remains silent, indicated by a horizontal line. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and plays a chromatic pattern of eighth notes, labeled [0, 8, 11] 014 (3-3). The piano part also has a horizontal line in the bass clef, suggesting it is silent.

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

Os compassos 115-124 funcionam como um interlúdio entre trechos, no qual o material utilizado no contrabaixo é uma das cláusulas da música do nordeste brasileiro como bordão:

**Figura 82** – Cláusulas da música do Nordeste brasileiro c. 115-124

The musical score for Figure 82 shows two staves: Double Bass and D.B. (Double Bass). The Double Bass part is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, labeled with dynamics *f*, *p*, and *f*. The D.B. part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, labeled with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *mp*.

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

O trecho que constitui os compassos 124-144 mescla, então, elementos que apareceram anteriormente na obra, agora, justapondo-os em sua instrumentação. A flauta, violino e o contrabaixo trabalham em uma textura coral, encadeando cromatismo e trabalhando ritmicamente uma mobilidade efetiva como visto no último trecho, enquanto o piano é composto a partir de fórmulas cadenciais, cláusulas da música do nordeste brasileiro e ostinato de clusters vistos anteriormente, que se não fosse pelo coral, apesar de variações rítmicas, apontaria para uma pseudo-mobilidade, devido a sua intenção de ostinato.

O cromatismo utilizado na flauta, violino e contrabaixo durante 124-144 é utilizado baseado na condução parcimoniosa. Durante os compassos 124-135, os tricordes são [0, 1, 3], [0, 1, 4], [4, 11, 1] e [0, 4, 11] que representam, em sua forma prima, os tricordes 013 (3-2),

014 (3-3), 025 (3-7), 016 (3-5). Esses tricordes são expostos seguidamente em uma transposição primeiro em t10 e depois em t8, como expostos na figura 83 e 84. Nesses mesmos compassos, o piano executa fórmulas cadenciais que alternam entre os polos de dó e fá#:

**Figura 83** – Material utilizado verticalmente no Encadeamento parcimonioso, c. 124-135

013 (3-2) 014 (3-3) 025 (3-7) 016 (3-5)

Material utilizado nas Flauta, Violino e baixo c.124-135

$t=0$  [0, 3, 1] [0, 4, 1] [11, 4, 1] [11, 5, 0]  $t=10$  [10, 1, 11] [10, 2, 11] [9, 2, 11] [9, 3, 10]  $t=8$  [8, 11, 9] [8, 0, 9] [7, 0, 9] [7, 1, 8]

c.124-128      c.128-132      c.132-135

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020)

**Figura 84** – Encadeamento parcimonioso em *Cidades inteiras, ocultas na alma* c.125-128

013 (3-2)      014 (3-3)      025 (3-7)      016 (3-5)

Flute

Violin

Double Bass

Piano

Formulas Cadenciais

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

Nos compassos 137-144, há uma reorganização na utilização dos encadeamentos, na qual, em vez de utilizar verticalmente em sequência [0,3, 1] [0, 4, 1] [11, 4, 1] [11, 5, 0] e suas transposições, é colocado [0, 3, 1], seguido de sua t8 e t10, [0, 4, 11], que por sua vez é seguido de sua t8 e t10, [11, 4, 1], assim sucessivamente. Trata-se de um agrupamento dos tricordes anteriores, havendo então a sequência do tricorde [0, 1, 3] e suas transposições em t10 e t8, como visto nas figuras abaixo. Nesses compassos, clusters são executados no piano, finalizando com uma cláusula da música do nordeste brasileiro e direcionado ao último trecho por um gesto escalar ascendente.

**Figura 85** – Material utilizado verticalmente no Encadeamento parcimonioso, c. 137-144  
Material utilizado na Flauta, Violino Contrabaixo nos compassos 137-144

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

**Figura 86** – Encadeamento parcimonioso em *Cidades inteiras, ocultas na alma* c.137-144  
Sequências verticais na flauta, violino e contrabaixo dos tricordes:

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

O trecho final, que vai do compasso 149 ao 191, adiciona um último elemento, que em *O jovem e a ondina* é o primeiro elemento apresentado: A saturação harmônica. Em *Cidades*, a saturação harmônica em sua maior parte é utilizada de maneira a evidenciar a coleção de tons inteiros (6-35) como visto no compasso 155 no piano na figura 87. Esse bordão introduzido no piano é trasladado aos outros instrumentos, que ressoam e trazem variação tímbrica a esse material, como visto na figura 88 nos compassos 157-158 da obra.

**Figura 87** – Saturação harmônica no piano, compasso 155

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

**Figura 88** – Saturação harmônica trasladada para os outros instrumentos, compassos 157-158

Fonte: *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

Já foi comentado como em *Cidades inteiras, ocultas na alma* são reaproveitados os materiais que a constituem. A obra possui uma aplicação de reiteração em dois níveis: a construção de material de seções diferentes entre si e a reiteração construída timidamente, aproveitada ao longo da peça, na qual camadas de elementos são acrescentados, o que, ao seu final, provoca uma explosão, numa feira de aproveitamento do material já utilizado. A obra se encerra com uma cláusula do nordeste da música brasileira.

O dó sustentado, elemento principal dos quarenta primeiros compassos da obra, reaparece nos compassos 55-56, 66-67, 146-148, 149-154, 170-171, 173-174, 176-177, 187-190 e aparece nos trêmulos e frulattos da flauta nesses compassos. O ostinato de cluster é encontrado nos compassos 41-54, 78, 189-181. Os compassos que possuem as cláusulas da música do nordeste brasileiro estão presente na figura 78. Sextinas e fusas nos compassos 80-110, reaparecem nos compassos 156, 160, 162, 172, 175, 178-184. Gestos ascendentes aparecem nos compassos 145-148, 157-158, 183-184 e saturação harmônica nos 152, 154, 157-159, 163, 169, 175, 176, 178-180.

**Figura 89** – Mosaico dos elementos utilizados e reiterados na última seção da obra

dó sustentado

cláusulas da música do nordeste brasileiro

sextinas e fusas

clusters movéis

gesto ascendente

ostinato de cluster

The image displays a musical score with five systems of notation. The first system shows a single note (D) on a treble clef staff, labeled 'dó sustentado'. The second system shows two staves with rhythmic patterns and intervals, labeled 'cláusulas da música do nordeste brasileiro'. The third system features sixteenth-note runs with slurs and a '6' below, labeled 'sextinas e fusas', and a series of overlapping notes with a 'b' below, labeled 'clusters movéis'. The fourth system shows a continuous upward-moving line of notes with a '3' below, labeled 'gesto ascendente'. The fifth system shows a repeating pattern of chords with a '3' below, labeled 'ostinato de cluster'.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de *Cidades inteiras, ocultas na alma* (2020).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ernst Widmer faz parte da música de concerto brasileira, sua contribuição como compositor e pedagogo perdurou ao longo dos anos, porém, o enfoque dado ao seu trabalho teórico tem sido escasso. Este trabalho se propôs a analisar seu projeto de pesquisa *Paradoxon versus Paradigma: marginais da música ocidental do último milênio* que tinha como objetivo principal focar em elementos marginais da música que pertencessem a todos os estágios de evolução da música ocidental, como, vocal, instrumental e policrômico, sendo estes utilizados de maneira diferente a depender do período vigente ou corrente estética, mas sendo analisados através do conceito de estado mental. Após o estudo das teses monográficas de Ernst Widmer de suas obras, foi possível perceber o quão entrelaçado o compositor, o pedagogo e o teórico Widmer estão.

Em *Bordão e Bordadura* (1970), Widmer aponta a importância de um ensino de *Literatura e estruturação musical* através de exemplos de todas as épocas, inclusive a contemporânea, exemplificando os conceitos tratados também em suas obras. Nessa tese monográfica, encontra-se um teórico atento as novas correntes estéticas, tratando do sonorismo polonês, composição textural e de massa sonora, paratextualmente dos minimalistas e aparentemente antevendo a aparição dos spectralistas. Escrevendo sobre o som sustentado, elo entre essas correntes e inevitável resultado de uma música que caminha por caminhos extremamente contrapontísticos, a maior das variações, uma invariação, fica evidente o quanto a ideia do som sustentado foi importante pra Widmer em suas composições da década de 70. Muitas delas eram texturais e tinham como forte elemento o uso de clusters.

Em *Cláusulas e Cadências* (1984), Widmer expõe que a elaboração da parte teórica está ligada ao fazer compositivo, quando explicita a relação de sua produção teórica com seu fazer poético através das cláusulas da música do nordeste brasileiro, ponto de partida e final quase não existente de *Sertania – Sinfonia do Sertão* (1983). É inequívoco para Widmer que o compositor policrômico pode usar a herança musical a seu favor ou criar seus encerramentos, não estabelecendo regras, mas revelando possíveis caminhos, sejam eles de forma aberta ou não.

Em *Falsas Relações* (1988), último de seus escritos, Widmer traça com muitos exemplos como as falsas relações foram tratadas ao longo dos séculos, mas, apesar de exemplos de Webern e Bartók e ao contrário de suas outras teses monográficas, Widmer não coloca exemplos de aplicação de falsas relações em suas próprias obras. Encontra-se, porém, sugestões

para compositores contemporâneos, como o uso do cluster e das falsas coloridas que são relacionadas com o uso do bordão de faixa sonora, bordão este que é o item mais citado de suas teses monográficas. O fato de Widmer não ter colocado obras da segunda metade do século XX em *Falsas Relações* (1988) não significa que estas são obsoletas para o compositor do Século XXI, pois este era o único item que Widmer pretendia escrever numa segunda parte, que provavelmente mostraria como este compositor concebia a utilização das falsas relações para o compositor contemporâneo.

Essa ambição de Widmer em mapear os elementos que podem se encontrar em todas as músicas do último milênio levanta uma questão, estaria Widmer tentando, através de escritos aparentemente sobre generalidades, desenvolvendo uma teoria do compor? Lima (1999, p. 150) escreve, a partir do Biotério Musical, variações sobre a melodia *Terezinha de Jesus* que acabou virando material didático a ser utilizado no *XIII Curso de Verão de Brasília*, em fevereiro de 1988, mesmo ano que *Falsas Relações* foi publicado e que “Widmer preparava (pelo menos mentalmente) um tratado de Composição, como chegou a comentar na época”. É possível que esse tratado de composição fosse escrito a partir do seu projeto de pesquisa *Paradoxun versus Paradigma*. Em suas teses monográficas, Widmer mostra preocupação com a originalidade do compositor e como é possível, através da análise desses elementos estudados, encontrar particularidades estilísticas e, portanto, distinguir, através da decantação do uso desses elementos, compositores, contemporâneos ou não. Ao dissertar sobre os temas escolhidos em suas teses monográficas, foi percebido como Widmer acreditava que é possível, através do entendimento de elementos neutros e universais, encontrar a inventividade do compositor. A ênfase na análise do uso das exceções dos compositores em elementos neutros e regulares constitui o estudo de Widmer em seu projeto de pesquisa. O diálogo com a tradição, suas regras e suas exceções, mostra como os compositores conseguiram ir além do senso comum, portanto, mostra a inovação e por isso mudança de paradigma nesses períodos cristalizados. Nisso constitui a base do fascínio de Widmer pela matéria *Literatura e Estruturação musical*.

A pesquisa, por fim, acaba por encontrar uma questão importante sobre o uso dos tricordes preferenciais 014 (3-3) e 025 (3-7) encontrados por Lima (1999). Foi encontrado além do uso extensivo desses tricordes em suas obras, um encadeamento parcimonioso desenvolvido por Straus (2005) da parte de Widmer, encadeamento esse encontrado em outras obras analisadas além do escopo encontrado na dissertação, como *Rondo Mobile op. 54* (1968). Straus pontua que o motivo da opção de compositores por andar parcimoniosamente por classe de conjunto é motivo para futuras pesquisas, mas que isso é um significativo marcador de distinção estilística (Straus, 2005, p. 66). Straus está preocupado com a distinção estilística do compositor

assim como Widmer, quando este levanta a questão da originalidade do compositor através das marginalias. Portanto, foi levantado a importância do fazer teórico na vida do compositor Ernst Widmer e a aplicação dos conceitos encontrados em seus escritos teóricos nas obras que nasceram a partir da leitura destes. Possíveis desenvolvimentos da presente pesquisa podem partir de como o compositor desenvolveria seu pensamento teórico a partir da segunda parte de suas *Falsas Relações* (1988) e da aplicação das falsas relações em suas obras ou da noção do encadeamento parcimonioso de Straus nas obras de Widmer, isto é, estudos da aplicação dos encadeamentos parcimoniosos na obra deste compositor suíço de coração nordestino.

## REFERÊNCIAS

- APPLEBY, David P. Trends in recent Brazilian piano music. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 2, n. 1, p. 91-102, 1981.
- BALDASSARRE, Antonio. "Betrachtungen eines Unpolitischen? Beobachtungen zum Hymnus op. 57 (1939) von Willy Burkhard. In: **Burkhard-Interpretationen**. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2018.
- BARRETO, Eric de Oliveira. **O ensino de composição do curso de graduação da Universidade Federal da Bahia: uma visão panorâmica de práticas e Processos**. Dissertação (Mestrado)- programa de Pós-Graduação em música, Universidade Federal da Bahia, 2012.
- BERTISSOLO, Guilherme; LIMA, Paulo Costa. An Iconography of The School of Music of The Federal University of Bahia. **ART**, v. 026, 2014. Disponível em: <https://www.revista-art.com/an-iconography-of-the-school-of-music-of-the-federal-university-of-bahia>
- BLOMBACH, Ann. Phrase and cadence: A study of terminology and definition. **Journal of Music Theory Pedagogy**, v. 1, n. 2, p. 225-251, 1987.
- BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)**. 260 f. 2014. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Artes)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- CAPLIN, William E. The classical cadence: Conceptions and misconceptions. **Journal of the American Musicological Society**, v. 57, n. 1, p. 51-118, 2004.
- CEVALLOS, Semitha Heloisa. **A recepção do sonorismo polones por parte dos compositores brasileiros**. 2012. - Universidade Federal do Paraná, 2012.
- CLUSTER**. *Em:* Grove Music Online. 2001. disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005992>. Acesso em 5 mar. 2020
- COCKS, William.; BAINES, Anthony; CANNON, Roderick. (2001). **Bagpipe** *Em:* Grove Music, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001773> . Acesso em: 22 feb. 2020
- COHN, Richard. **Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature**. OUP USA, 2012.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. **Per musí**, p. 31-46, 2012.
- COWELL, Henry; NICHOLLS, David. **New musical resources**. Cambridge University Press, 1996.

DE OLIVEIRA, Denise Castilho; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. Discutindo a notação musical: dois exemplos do tratamento da direcionalidade de leitura no repertório coral brasileiro do século XX, **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2014

DE OLIVEIRA FARIAS, Menahem Hein; DE SOUSA OURIVES, Natanael. O uso da classe de tricorde 3-7 (025) na obra Sol, de Ernst Widmer. In: **XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS**. 2019

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. **Da forma aberta a indeterminação: processos da utilização do acaso na musica brasileira para piano**. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.

DELTRÉGIA, Claudia Fernanda. **O uso da música contemporânea na iniciação ao piano**. Dissertação (Mestrado em Artes). Unicamp. 1999.

DYSON, George. **False relation**. *Em*: Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009269>. Acesso em: 2 mar. 2020

FLOROS, Constantin. **György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism**. PL Academic Research, 2014.

FLOTZINGER, Rudolf. **Clausula**. *Em*: Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005897>. Acesso em: 2 fev. 2020.

GAMER, Carlton. The Role of the Composer as Theorist: Some Introductory Remarks. **Proceedings of the American Society of University Composers**, v. 7, n. 8, p. 12-14, 1972.

GERSON-KIWI, Edith. Drone and 'Dyaphonia Basilica'. **Yearbook of the International Folk Music Council**, v. 4, p. 9-22, 1972.

HARRIS, Cyril M. **Illustrated dictionary of historic architecture**. Courier Corporation, 1983.

HARRISON, Daniel. **Pieces of Tradition: An Analysis of Contemporary Tonal Music**. Oxford University Press, 2016.

JAIRAZBHOY, Nazir Ali. **The rāgs of North Indian music: their structure and evolution**. Popular Prakashan, 1995.

JUNIOR, Vicente Della Tonia. **H. Villa-Lobos' Concerto para Piano e Orquestra N. 4: A stylistic analysis**. 2015. Tese de Doutorado. University of South Carolina.

KOCH, David. **Seine Briefe an die Familie Indermühle (1923-55)**. Lucerne University of applied sciences and arts, 2015. Disponível em: <https://www.hslu.ch/-/media/campus/common/files/dokumente/m/bibliothek/sondersammlung/sammlung-willy-burkhard/briefe-burkhard/burkhard-indermuehle-brief-inventar.pdf?la=de-ch>

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia Funcional Introdução à teoria das funções harmônicas**. São João Del-Rei: Editora UFSJ | Fundação Koellreutter, 2018. E-book. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/wfdownloads/singlefile.php?cid=1&lid=24>

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony**. McGraw-Hill Higher Education, 2013.

KOSTKA, Stefan; SANTA, Matthew. **Materials and techniques of post-tonal music**. Routledge, 2018.

LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. COPENE Cultura e Arte Especial, 1999.

LIMA, Paulo Costa. Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and his octatonic strategies. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 22, n. 2, p. 157-182, 2001.

LIMA, Paulo Costa. **Invenção & memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências**. EDUFBA, 2005.

LIMA, Paulo Costa. Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade. In:\_\_\_\_ VOLPE, Maria Alice. **Teoria, crítica e música na atualidade**. Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino**. EDUFBA, 2014.

MAESHIRO, Midori. **Questões estruturais e interpretativas na obra pianística de Ricardo Tacuchian**. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MATHIEU, William Allaudin. **Harmonic experience: Tonal harmony from its natural origins to its modern expression**. Simon and Schuster, 1997.

MENEZES FILHO, Florivaldo. **A acústica musical em palavras e sons**. Atelie Editorial, 2004.

MONTAGU, Jeremy. **Origins and development of musical instruments**. Scarecrow Press, 2007.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Ernst Widmer: perfil estilístico**. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 1997.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Ernst Widmer: catálogo de obras**. Academia brasileira de música, 2007.

NOGUEIRA, Ilza. “As Quatro Estações de Ernst Widmer: o sonho e a ‘fantasia de realização do desejo’”. **Claves**, n.º 6. (Nov. 2008), João Pessoa: Editora da UFPB. 15–27. 2008

NOGUEIRA, Ilza. " Sertania: Sinfonia do Sertão" de Ernst Widmer: um Discurso Narrativo. **Musica Theorica**, v. 2, n. 2, 2017.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de compositores da Bahia (1966-1974):** desenvolvimento e identidade. 2010. Dissertação(Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 2010.

PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado. **Prelúdios de Debussy:** reflexo e projeção. Universidade Estadual de Campinas, 1989.

PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do Bebê n. 1 e 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional. **Per Musi**, n. 11, p. 95-105, 2005.

PASCOAL, Maria Lúcia. Três movimentos na música do século vinte no Brasil. In: \_\_\_\_ Volpe, Maria Alice. **Teoria, crítica e música na atualidade.** Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música, p. 191–200, 2012.

PERSICHETTI, Vincent. **Harmonia no século XX:** aspectos criativos e prática. Tradução de Dorotea Kerr. São Paulo: Via Lettera, 2012.

POTTER, Keith; GANN, Kyle. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music.** Routledge, 2016.

ROBATTO, Pedro. Questões interpretativas no " Concerto para Clarineta e Piano opus 116" de Ernst Widmer. **Revista Ictus-Periódico do PPGMUS/UFBA**, v. 5, 2004.

ROCKSTRO, William S., DYSON, George., DRABKIN, William., POWERS, Harold S., RUSHTON, Julian. **Cadence.** *Em:* Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004523>. Acesso em: 1 Mar. 2020

SANT 'ANA, Edson., NAVIA, Gabriel., & CARPINETTI, Miriam. (2017). **TeMA informativo**, ano 1, n. 2, mai 2017 (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical [TeMA]).

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** Edusp, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. 2001. **Harmonia** [1911]. Translated by Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1911.

SEELIG, Hans. Willy Burkhard, 1900-1955. **The Musical Times**, v. 96, n. 1351, p. 490–490, 1955.

SPEIRAN, Kimberly L. **The flute music of Willy Burkhard (1900-1955):** analysis and performance notes. 2011. - Ball State University, 2011.

ORLEDGE, Robert. **Charles Koechlin (1867-1950):** his life and works. Psychology Press, 1989.

SANTOS, FREDERICO SILVA. Articulações entre as escritas pianísticas de Heitor Villa-Lobos e de Claude Debussy. In: **X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música**. SOCIEDAD ARGENTINA PARA LAS CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA (SACCoM), 2011.

STEINER, J.; BARRET, W. **A Dictionary of Musical Terms**. 2009.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the past**. Harvard University Press, 1990.

STRAUS, Joseph N. Voice leading in set-class space. **Journal of Music Theory**, v. 49, n. 1, p. 45-108, 2005.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. Salvador. São Paulo: UNESP - EDUFBA, 2013.

SZOKA, Marta. **Cluster in organ Music: sound, Typology and functions**. In: Principles of Music CompositinG:Sonorism XIV. 2014.

TACUCHIAN, Ricardo. Widmer Em Foco Por Dois De Seus Ex-Alunos. Debates-**Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 5, 2014.

URQUHART, Peter. Cross-relations by Franco-Flemish composers after Josquin. **Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis**, Vol. 43, n. 1, p. 3-41, 1993.

VAN DER MERWE, Peter. **Roots of the classical: The popular origins of Western music**. Oxford University Press on Demand, 2004.

VICKERY, Lindsay. Mobile Scores and Click-Tracks: Teaching Old Dogs. **Proceedings of the Australasian Computer Music Association**, p. 63-70, 2010.

VITALE, Claudio. Bewegungskfarbe e cânone sobressaturado: Atmosphères de György Ligeti. **Revista Vórtex**, v. 4, n. 2, p. 1-17, 2016.

WEISS-SANTOS, Klaus Sebastian Weiss. **A peça Concatenação n.º 162 do Ludus brasiliensis de Ernst Widmer: uma proposta de análise musical**. 2009.

WIDMER, Ernst. **Bordão e bordadura**. Unpublished manuscript written for the School of Music and Art, Federal University of Bahia (UFBA), 1970.

WIDMER, Ernst. **Rumos: op. 72**. 1971.

WIDMER, Ernst. **Rumos: Klänge. Op. 72. Rumos no mundo sonoro. Rumo sol-espíral**. Universidade da Bahia, chez l'auteur, 1972.

WIDMER, Ernst. **ENTRONcamentosSONoros: Ensaio a uma didática da música contemporânea (1972)**. Salvador: PPGMUS / UFBA, 2004. Ensaio 22p. (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA, vol. I.) Disponível em: <http://www.mhccufba.ufba.br>

WIDMER, E. **Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten. Chardonne.** 7 p. (Original datilografado), 1980

WIDMER, E. Bordão e bordadura. **Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 4 p. 8-46, 1982

WIDMER, Ernst. Cláusulas e Cadências. **Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 11 p. 5-44, 1984.

WIDMER, Ernst. Travos e favos. **Art Revista da Escola de Música da UFBA. Editora Universitária.** Salvador., v. 13, p. 63-71, 1985.

WIDMER, Ernst Em busca de incertezas. In: **Programa do Concerto da OSBA em comemoração ao sexagenário de Ernst Widmer.** Entrevista concedida a Marcos Gusmão. Salvador: Teatro Castro Alves, 26 de maio de 1987.

WIDMER, E. **Paradoxon versus Paradigma:** Marginálias da Música Ocidental do Último Milênio III - Falsas Relações (1). Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA. 89 p.

WIDMER, Ernst. **ENTRONCAMENTOS SONOROS de Ernst Widmer.** Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA: I. Ebook. PPGMUS/UFBA, 2004.

WHITTALL, Arnold. The Theorist's Sense of History: concepts of contemporaneity in composition and analysis. **Journal of the Royal Musical Association,** v. 112, n. 1, p. 1-20, 1987.

WILBER, Ken. **Psicología integral.** Editora Cultrix, 2007.

WINTER, Leonardo Loureiro. Elementos paradoxais nas “Quatro Estações do Sonho”, opus 129 de Ernst Widmer. In: **XV Congresso da ANPPOM.** 2005. p. 286-295.

WINTER, Leonardo Loureiro. O conceito de paradoxo para Ernst Widmer. **OPUS,** v. 11, n. 1, p. 121-139, 2005.

WINTER, Leonardo Loureiro. A BIFONIA FUNDAMENTAL NAS “QUATRO ESTAÇÕES DO SONHO” OPUS 129 DE ERNST WIDMER: ORIGEM, TRANSFORMAÇÃO E REFERENCIAIS SONOROS. **Em Pauta,** v. 17, n. 28, p. 5-18, 2006.

WINTER, Leonardo Loureiro. **Elementos Paradoxais nas ‘Quatro Estações do Sonho’ de Ernst Widmer.** 2005. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado. Salvador, Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

WIRTH, Helmut. Reviewed Work: Willy Burkhard. Leben und Werk. **Die Musikforschung,** v. 11, n. 3, p. 367–369, 1958.

YOUNG, La Monte; MAC LOW, Jackson. **An anthology of chance operations.** New York: Jackson Mac Low, 1963.

YOUNG, La Monte. **Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys.** MELA Foundation, 2000.

ZAMPRONHA, Edson. Do Grau à Nota—o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização. *Em*: SEKEFF, ML e ZAMPRONHA, E., **Arte e Cultura—Estudos Interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, p. 105-138, 2006.

APÊNDICE A – O JOVEM E A ONDINA (2019)

¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día  
 ulterior que sucede a la agonía.  
 Jorge Luis Borges

But man is not made for defeat. A man can be  
 destroyed but not defeated.

Ernst Hemingway.

Não é em terra que se fazem os marinheiros, mas  
 no oceano, encarando a tempestade.

Machado de Assis

O jovem e a Ondina

Menahem Hein

♩ = 80

Piano

*fff*

Ped. Pressionar pedal por toda a peça

Score

*mf* *mf*

Pno.

*mf* *mf*

*fff*

Ped.

12 *mf* *ff* *mf* *mf*

15<sup>ma</sup> 15<sup>ma</sup>

17 *mf* *f*

accel.

2

O jovem e a Ondina

♩ = 100

Pno.

20

*ff* *mf*

Pno.

24

*ff*

8<sup>va</sup>

Pno.

28

*p* *ff*

8<sup>va</sup>

Pno.

32

*p*

Pno.

34

*ff* *p* *ff*

6 6 3

## O jovem e a Ondina

3

Pno.

36

3

3

38

*f*

8va

8va

40

Pno.

42

*fff*

*mf*

Detailed description: This page contains the piano accompaniment for measures 36 through 43 of the piece 'O jovem e a Ondina'. The score is written for piano (Pno.) and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).  
- Measure 36: Treble clef has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by another triplet (B, C, D). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>) and a dynamic marking of *8va*.  
- Measure 37: Treble clef has a half note chord (F#, G, A) with an accent (>). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>) and a dynamic marking of *8va*.  
- Measure 38: Treble clef has a half note chord (F#, G, A) with an accent (>). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>) and a dynamic marking of *f*.  
- Measure 39: Treble clef has a half note chord (F#, G, A) with an accent (>). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>) and a dynamic marking of *8va*.  
- Measure 40: Treble clef has a half note chord (F#, G, A) with an accent (>). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>).  
- Measure 41: Treble clef has a half note chord (F#, G, A) with an accent (>). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>).  
- Measure 42: Treble clef has a half note chord (F#, G, A) with an accent (>). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>) and a dynamic marking of *fff*.  
- Measure 43: Treble clef has a half note chord (F#, G, A) with an accent (>). Bass clef has a half note chord (F#, C) with an accent (>) and a dynamic marking of *mf*.

4

## O jovem e a Ondina

Pno.

45

Pno.

47

Pno.

50

Pno.

52

Pno.

54

*f* *ff*

O jovem e a Ondina

5

Pno.

56

*mf*

Pno.

59

*mf*

Pno.

62

*fff*

Pno.

66

*mf*

Pno.

70

*mf* *f* *ff*

6

O jovem e a Ondina

Piano score for "O jovem e a Ondina". The score is in 10/8 time and consists of five systems of piano (Pno.) notation. The first system (measures 73-75) includes a *rit.* marking. The second system (measures 76-78) includes a *a tempo* marking and the name "IakisôLima". The third system (measures 80-84) features a *ff* dynamic. The fourth system (measures 85-88) features a *mf* dynamic. The fifth system (measures 89-91) features a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

73 *rit.*

76 *a tempo*  
IakisôLima

80 *ff*

85 *mf* *ff*

89 *mf*

## O jovem e a Ondina

7

Pno.

92

Pno.

97

*mf*

Pno.

101

*ff*

Pno.

105

Pno.

110

*mf*

8

O jovem e a Ondina

Pno.

115

*f*

Pno.

120

*p* *mf* *f* *ff* *f*

Pno.

127

*fff* *mf* *mf*

Pno.

133

*mf*

APÊNDICE B – CIDADES INTEIRAS, OCULTAS NA ALMA (2020)

"E estes rabiscos são tudo que resta,  
E o que resta é sempre pouco demais(...)  
Fiquemos apenas com esse  
reflexo  
Daquilo, que em mundos  
inacessíveis,  
É pura afeição e coisas não ditas.

Cidades inteiras, ocultas na alma

ao amigo Danilo Villa

Menahem Hein Farias

Danilo Villa

♩ = 80

Flute

Violin

Double Bass

Piano

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.



Cidades inteiras, ocultas na alma

3

25

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.

25

30

30

30

*pizz.*

*arco*

*ff*

*p*

*ffff*

*p*

*f*

*mf*

*f*

*ff*

*mf*

*f*

*ff*

*mf*

*p*

*ff*

*Red.*

Detailed description: This is a musical score for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system covers measures 25 to 29, and the second system covers measures 30 to 34. The Flute part begins in measure 25 with a rest, followed by a series of notes and rests, including a dynamic marking of *f* in measure 27. The Violin part starts in measure 25 with a *pizz.* (pizzicato) marking, then switches to *arco* (arco) in measure 26. It features a dynamic range from *p* to *ff*. The Double Bass part follows a similar pattern, with a *ffff* dynamic marking in measure 27. The Piano part has a triplet of eighth notes in measure 25 and remains mostly silent, with a *ffff* dynamic marking in measure 27. The second system begins in measure 30. The Flute part has a *p* dynamic marking in measure 30 and a *f* dynamic marking in measure 32. The Violin part has a *mf* dynamic marking in measure 30 and a *ff* dynamic marking in measure 32. The Double Bass part has a *mf* dynamic marking in measure 30 and a *ff* dynamic marking in measure 32. The Piano part has a *f* dynamic marking in measure 30 and a *ff* dynamic marking in measure 32. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

Cidades inteiras, ocultas na alma

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 35 to 40, and the second system covers measures 41 to 46. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 35-40):**

- Flute (Fl.):** Starts at measure 35 with a *ff* dynamic. The staff shows rests for the remainder of the system.
- Violin (Vln.):** Starts at measure 35 with a *f* dynamic. It features a melodic line with a *pp* dynamic marking in measure 39.
- Double Bass (D.B.):** Features a sustained bass line with a *ff* dynamic in measure 38, tapering to a *p* dynamic by measure 40.
- Piano (Pno.):** Starts at measure 35 with a *fff* dynamic. The staff shows rests for the remainder of the system.

**System 2 (Measures 41-46):**

- Flute (Fl.):** Shows rests for all measures in this system.
- Violin (Vln.):** Starts at measure 41 with a *ff* dynamic. It has a melodic line that concludes with an *sfz* dynamic marking in measure 46.
- Double Bass (D.B.):** Shows rests for all measures in this system.
- Piano (Pno.):** Features a complex rhythmic accompaniment starting at measure 41 with a *f* dynamic, consisting of chords and eighth notes.



6  
51 Cidades inteiras, ocultas na alma

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.

53

*p*

*p*

*p*

\*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 51 through 53. The score is arranged in four systems. The first system (measures 51-52) features a Flute (Fl.) with a melodic line starting on a whole note and ending with a fermata. The Violin (Vln.) and Double Bass (D.B.) parts provide harmonic support with sustained notes and slurs. The Piano (Pno.) part has a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system (measures 53) shows the Flute playing a melodic phrase starting with a piano (*p*) dynamic. The Violin and Double Bass parts continue with sustained notes, also marked with *p*. The Piano part continues with a similar rhythmic pattern. A small asterisk (\*) is located at the bottom right of the page.

Cidades inteiras, ocultas na alma

7

57  $\text{♩} = 80$

Fl. *f* *mf*

Vln. *mf*

D.B. *mf*

Pno. *f* *mf*

63  $\text{♩} = 100$

Fl. *p* *f*

Vln. *mf*

D.B. *f*

Pno. *f*

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of staves. The first system covers measures 57 to 62, and the second system covers measures 63 to 68. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also tempo markings:  $\text{♩} = 80$  at the start of measure 57 and  $\text{♩} = 100$  at the start of measure 63. The music features various melodic lines, some with slurs and accents, and harmonic accompaniment in the piano and double bass parts.

8

Cidades inteiras, ocultas na alma

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 69 to 73, and the second system covers measures 74 to 78. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 69-73):**

- Flute (Fl.):** Measures 69-73. Dynamics: *ff* (69), *f* (70), *ff* (71), *f* (72), *f* (73).
- Violin (Vln.):** Measures 69-73. Dynamics: *p* (69), *f* (70), *ff* (71), *f* (72), *f* (73).
- Double Bass (D.B.):** Measures 69-73. Dynamics: *p* (69), *f* (70), *f* (71), *f* (72), *f* (73).
- Piano (Pno.):** Measures 69-73. Dynamics: *p* (69), *f* (70), *f* (71), *f* (72), *f* (73).

**System 2 (Measures 74-78):**

- Flute (Fl.):** Measures 74-78. Dynamics: *ff* (74), *mf* (75), *mf* (76), *mf* (77), *mf* (78).
- Violin (Vln.):** Measures 74-78. Dynamics: *ff* (74), *mf* (75), *mf* (76), *mf* (77), *mf* (78).
- Double Bass (D.B.):** Measures 74-78. Dynamics: *ff* (74), *mf* (75), *mf* (76), *mf* (77), *mf* (78).
- Piano (Pno.):** Measures 74-78. Dynamics: *ff* (74), *ff* (75), *ff* (76), *ff* (77), *ff* (78).

The score concludes with a 3/4 time signature at the end of measure 78.

Cidades inteiras, ocultas na alma

9

$\text{♩} = 120$

80

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.

83

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.

10 Cidades inteiras, ocultas na alma

The musical score is divided into two systems, each containing parts for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 88-90):**

- Fl.:** Measures 88-90. Measure 88 starts with a dynamic of *ff*. Measures 89-90 feature a crescendo from *p* to *f*.
- Vln.:** Measures 88-90. Measure 88 starts with a dynamic of *ff*. Measures 89-90 feature a crescendo from *p* to *f*.
- D.B.:** Measures 88-90. The bass line is mostly silent, with a few notes in measure 90.
- Pno.:** Measures 88-90. Measure 88 has a dynamic of *ff*. Measures 89-90 feature a crescendo from *p* to *f*, with a *Ped.* (pedal) marking in measure 89.

**System 2 (Measures 91-93):**

- Fl.:** Measures 91-93. Measure 91 starts with a dynamic of *ff* and a *\** marking. It features sixteenth-note patterns with a '6' (sixteenth) marking. Measures 92-93 continue with similar patterns.
- Vln.:** Measures 91-93. Measure 91 is silent. Measures 92-93 feature a crescendo from *p* to *f*.
- D.B.:** Measures 91-93. Measure 91 is silent. Measures 92-93 feature a simple bass line with a *#* (sharp) marking in measure 92.
- Pno.:** Measures 91-93. Measure 91 is silent. Measures 92-93 feature a dynamic of *f* and a *Ped.* marking.

Cidades inteiras, ocultas na alma

11

The musical score is divided into two systems, each containing parts for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 94-96):**

- Fl.:** Measures 94-96. Features sixteenth-note runs with slurs and fingerings (6) indicated below the notes.
- Vln.:** Measures 94-96. Features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.
- D.B.:** Measures 94-96. Features a simple bass line with a few notes.
- Pno.:** Measures 94-96. Features a complex rhythmic accompaniment with slurs.

**System 2 (Measures 97-100):**

- Fl.:** Measures 97-100. Continues the sixteenth-note runs with slurs and fingerings (6).
- Vln.:** Measures 97-100. Continues the eighth-note rhythmic pattern with slurs.
- D.B.:** Measures 97-100. Continues the bass line, ending with a long note in measure 100.
- Pno.:** Measures 97-100. Continues the complex rhythmic accompaniment, ending with a long note in measure 100.

Cidades inteiras, ocultas na alma

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 100 to 102, and the second system covers measures 103 to 105. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 100-102):**

- Flute (Fl.):** Measures 100-102. The melody consists of eighth-note patterns with slurs and fingerings of 6. The dynamic is *100*.
- Violin (Vln.):** Measures 100-102. The part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes with slurs and fingerings of 6. The dynamic is *100*.
- Double Bass (D.B.):** Measures 100-102. The part consists of a simple eighth-note bass line with slurs and fingerings of 6. The dynamic is *100*.
- Piano (Pno.):** Measures 100-102. The right hand plays a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes with slurs and fingerings of 6. The left hand plays a simple eighth-note bass line with slurs and fingerings of 6. The dynamic is *100*.

**System 2 (Measures 103-105):**

- Flute (Fl.):** Measures 103-105. The melody continues with eighth-note patterns and slurs, including fingerings of 6. The dynamic is *103*.
- Violin (Vln.):** Measures 103-105. The part features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes with slurs and fingerings of 6. The dynamic is *103*.
- Double Bass (D.B.):** Measures 103-105. The part consists of a simple eighth-note bass line with slurs and fingerings of 6. The dynamic is *103*.
- Piano (Pno.):** Measures 103-105. The right hand plays a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes with slurs and fingerings of 6. The left hand plays a simple eighth-note bass line with slurs and fingerings of 6. The dynamic is *103*.

Cidades inteiras, ocultas na alma

13

108

Fl. *ff* 6 6 6 6 *f*

Vln. 108

D.B. 108

Pno. 108 \*

110

Fl. *mf* 6 6 6 *p ff*

Vln. 110 *mf ff*

D.B. 110 *mf ff*

Pno. 110

Cidades inteiras, ocultas na alma

14  
115

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.

*ppp*

*ppp*

*f* *p* *f*

121

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.

*mp* *ff* *mp*

*mp* *ff* *mp*

*mf* *f* *mf* *mp* *ff* *mp*

*f*

Cidades inteiras, ocultas na alma

15

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 127 to 130, and the second system covers measures 131 to 134. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 127-130):**

- Fl.:** Measures 127-130. Dynamics: *ff* (measures 127-128), *mf* (measures 129-130), *p* (measures 129-130).
- Vln.:** Measures 127-130. Dynamics: *ff* (measures 127-128), *mf* (measures 129-130), *p* (measures 129-130).
- D.B.:** Measures 127-130. Dynamics: *ff* (measures 127-128), *mf* (measures 129-130), *p* (measures 129-130).
- Pno.:** Measures 127-130. Accompanying chords and textures.

**System 2 (Measures 131-134):**

- Fl.:** Measures 131-134. Dynamics: *mf* (measures 131-132), *ff* (measures 133-134), *p* (measures 133-134), *ff* (measures 133-134).
- Vln.:** Measures 131-134. Dynamics: *mf* (measures 131-132), *ff* (measures 133-134), *p* (measures 133-134), *ff* (measures 133-134).
- D.B.:** Measures 131-134. Dynamics: *mf* (measures 131-132), *ff* (measures 133-134), *p* (measures 133-134), *ff* (measures 133-134).
- Pno.:** Measures 131-134. Accompanying chords and textures.

16 Cidades inteiras, ocultas na alma

The musical score consists of five systems, each with a different instrument part. The first system (measures 136-140) includes Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The Flute, Violin, and Double Bass parts feature dynamic markings of *mf*, *ff*, *f*, and *ff*. The Piano part has a *ff* marking and a *Leg.* (legato) instruction. The second system (measures 141-145) includes Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The Flute part has a *mf* marking and features triplet markings (3). The Violin part has a *mf* marking and a *ff* marking. The Double Bass part has a *f* marking and features triplet markings (3). The Piano part has a *ff* marking and a *f* marking, with a triplet marking (3) and an asterisk (\*) in the bass line.

Cidades inteiras, ocultas na alma

17

146

Fl.

Vln.

D.B.

Pno.

$\text{♩} = 80$

149

*p*

*p*

*pizz.*

*f*

*p*

Detailed description: This page contains a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 146 to 148. In measure 146, the Flute and Double Bass play a continuous eighth-note triplet pattern. The Violin has a long, sustained note. The Piano plays a similar eighth-note triplet pattern. A tempo marking of quarter note = 80 is present. The second system covers measures 149 to 151. In measure 149, the Flute, Violin, and Piano play a chord. The Flute and Violin are marked *p* (piano), while the Piano is marked *p*. In measure 150, the Double Bass plays a single note marked *pizz.* (pizzicato) and *f* (forte). In measure 151, the Flute, Violin, and Piano play a complex chordal texture, with the Piano marked *p*.

18 Cidades inteiras, ocultas na alma

153

Fl. *f*  $\rightarrow$  *p*

Vln. *f*  $\rightarrow$  *p*

D.B.

Pno. *p*

157

Fl. *mf*  $\rightarrow$  *f*  $\rightarrow$  *p*

Vln. arco *f*  $\rightarrow$  *p*

D.B. *mf*  $\rightarrow$  *p*

Pno. *mf*

*f*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 153 through 157. It features four staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The title 'Cidades inteiras, ocultas na alma' is positioned at the top. Measure 153 is marked with a first ending bracket. The Flute part begins with a dynamic of *f* and transitions to *p*. The Violin part also starts with *f* and moves to *p*. The Piano part is marked *p*. In measure 157, the Flute part has dynamics *mf*, *f*, and *p*. The Violin part is marked 'arco' and has dynamics *f* and *p*. The Double Bass part has dynamics *mf* and *p*. The Piano part features triplets in the right hand, marked *mf*, and a *f* dynamic in the left hand.

Cidades inteiras, ocultas na alma

19

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 160 to 162, and the second system covers measures 163 to 165. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 160-162):**

- Fl.:** Measures 160-162. Rests in measures 160 and 161. Measure 162 contains a half note G4. Dynamics: *f* (measures 160-161), *f* (measure 162).
- Vln.:** Measures 160-162. Rests in measures 160 and 161. Measure 162 contains a half note G4. Dynamics: *f* (measures 160-161), *f* (measure 162).
- D.B.:** Measures 160-162. Sixteenth-note patterns in measures 160 and 161. Measure 162 contains a half note G4. Dynamics: *ff* (measures 160-161), *f* (measure 162).
- Pno.:** Measures 160-162. Sustained chords in the right hand and rests in the left hand. Dynamics: *ff* (measures 160-161), *f* (measure 162).

**System 2 (Measures 163-165):**

- Fl.:** Measures 163-165. Measure 163 contains a half note G4. Measure 164 contains a half note G4. Measure 165 contains a half note G4. Dynamics: *f* (measure 163), *p* (measures 164-165).
- Vln.:** Measures 163-165. Measure 163 contains a half note G4. Measure 164 contains a half note G4. Measure 165 contains a half note G4. Dynamics: *f* (measure 163), *p* (measures 164-165).
- D.B.:** Measures 163-165. Measure 163 contains a half note G4. Measure 164 contains a half note G4. Measure 165 contains a half note G4. Dynamics: *mf* (measure 163), *p* (measures 164-165).
- Pno.:** Measures 163-165. Measure 163 contains a half note G4. Measure 164 contains a half note G4. Measure 165 contains a half note G4. Dynamics: *ff* (measure 163), *mf* (measures 164-165).

20  
166

Cidades inteiras, ocultas na alma

Fl.

*mf*  $\longleftarrow$  *f* *mf*  $\longleftarrow$  *f*  $\longrightarrow$  *p* *f*

Vln.

166

arco *f* *p*

D.B.

*mf* *p*

Pno.

166

Fl.

170

*p* *mf* <sup>6</sup> *p*

Vln.

170

*f*  $\longrightarrow$  *mf*

D.B.

170

Pno.

170

ped.



22 Cidades inteiras, ocultas na alma

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 182 to 184, and the second system covers measures 185 to 186. The instruments are Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.).

**System 1 (Measures 182-184):**

- Flute (Fl.):** Measure 182 starts with a whole note G4. Measures 183 and 184 feature a continuous sixteenth-note pattern with a slur and a '6' (finger) marking below each note.
- Violin (Vln.):** Measure 182 has a whole note G4. Measures 183 and 184 feature a continuous eighth-note pattern with a slur and a '3' (finger) marking below each note.
- Double Bass (D.B.):** Measure 182 has a whole note G2. Measures 183 and 184 have whole rests.
- Piano (Pno.):** Measure 182 has a whole rest in the right hand and a continuous sixteenth-note pattern in the left hand with a slur and a '6' (finger) marking below each note. Measures 183 and 184 continue this pattern in the left hand, while the right hand plays chords with a '3' (finger) marking above each chord.

**System 2 (Measures 185-186):**

- Flute (Fl.):** Measure 185 has a whole rest. Measure 186 has a whole note G4.
- Violin (Vln.):** Measure 185 has a quarter note G4 with a '3' (finger) marking below it. Measure 186 has a whole rest.
- Double Bass (D.B.):** Measure 185 has a whole rest. Measure 186 has a whole note G2.
- Piano (Pno.):** Measure 185 has a continuous sixteenth-note pattern in the right hand with a slur and a '3' (finger) marking above each note, and a continuous sixteenth-note pattern in the left hand with a slur and a '6' (finger) marking below each note. Measure 186 has a whole rest in the right hand and a continuous sixteenth-note pattern in the left hand with a slur and a '6' (finger) marking below each note.

Cidades inteiras, ocultas na alma

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 187 to 190. It includes staves for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Double Bass (D.B.), and Piano (Pno.). The Flute part begins at measure 187 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melodic line with a fermata at the end of measure 190. The Violin and Double Bass parts also start at measure 187 and contain rests throughout the system. The Piano part, spanning measures 187 to 190, consists of dense, rhythmic patterns in both the right and left hands, primarily using eighth and sixteenth notes. The second system covers measures 190 to 193. It includes staves for Flute, Violin, Double Bass, and Piano. The Flute part continues with a melodic line that spans across the system boundary. The Violin, Double Bass, and Piano parts contain rests throughout this system.

**ANEXO A – BABEL E OUTROS DEMÔNIOS (2014)**

**Babel e outros demônios.**

*Ao amigo Menahem Hein*

Vivemos como sonhamos, sozinhos.  
 Quando o homem nasceu, e com ele o silêncio,  
 As palavras foram um convite inglório,  
 Sonhos partidos, incomunicáveis,  
 Tomaram os seres quebrados e códigos  
 Se ocultaram nas frestas do concreto,  
 Iludindo os desejos e invocando  
 Cidades inteiras, ocultas na alma.  
 Lá, meu irmão, caminho impaciente  
 Entre as ruas sem nexos e a bruma espessa,  
 Ao meu passo, renascem edifícios  
 Antes perdidos nas velhas lembranças,  
 Grandes amores crescem e desabam,  
 Entulhando o já difícil percurso.  
 Das janelas, inscritas nas muralhas,  
 Sombras lúgubres e arrependidas  
 Me espiam e atormentam, tudo é oco  
 E mudo, como uma daquelas tardes  
 Em que Deus se cala e os gestos são ríspidos,  
 Nada nem ninguém além de mim mesmo  
 Anda ou rasteja e nenhum fio de lã  
 Conduz à saída. Se passo dias  
 Entre os becos, buscando um toque externo,  
 É em vão, os telegramas nunca chegam  
 E tudo o que se diz significa  
 Outra coisa, até mesmo o doce amor,  
 Que escapa às vezes em silvos e espasmos,  
 Parece insuficiente e pequeno  
 Como se tivéssemos sido feitos  
 Para um muito maior, que move estrelas.

Mas você, meu caro, soube adentrar.  
 E também lá, no município oculto,  
 Há um recinto com seu nome na porta.  
 Recordações antigas nas estantes,  
 Planos que tecíamos com esperança,  
 Encaixotados, dois meninos soltos  
 Correndo entre os móveis, começando a vida,  
 Trazendo na mente futuros outros.  
 O meu afeto ilumina o ambiente  
 Acima dos rancores e remorsos,

E quase não cabe nos corredores,  
Que se prolongam até sumir de vista.  
Mas, quando tento retornar aos homens  
Em posse desses tesouros, me perco  
Mais uma vez, nas trilhas evasivas,  
Entre entulhos, sombras, becos e silvos.  
Meus próprios lábios me traem, apáticos,  
E estes rabiscos são tudo que resta,  
E o que resta é sempre pouco demais.  
Uma palavra ou outra, um afago,  
Versos mortos e saqueados, nada.  
Como galgar o percurso até o fim?  
Fiquemos apenas com esse reflexo  
Daquilo, que em mundos inacessíveis,  
É pura afeição e coisas não ditas.