

Klaus Sebastian Weiss Santos

**A PEÇA *CONCATENAÇÃO* N°162 DO *LUDUS*
BRASILIENSIS DE ERNST WIDMER:
Uma proposta de Análise Musical**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do
Título de Mestre em Música.

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Orientadora: Prof^a. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

W436p Weiss-Santos, Klaus Sebastian.
A peça concatenação nº162 do Ludus Brasiliensis de Ernst Widmer: uma proposta de análise musical. / Klaus Sebastian Weiss Santos. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^ª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia.
Dissertação (mestrado)-Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Ernst Widmer. 2. Análise musical. 3. Estilo musical. 4. Concatenação. 5. Ludus Brasiliensis. 6. Piano. I. Garcia, Denise Hortência Lopes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The piece concatenação n. 162 of Ludus Brasiliensis from Ernst Widmer: A musical analysis proposal.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Musical analysis; Musical style; Concatenação; Ludus Brasiliensis; Ernst Widmer; Piano.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia.

Prof^ª. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles.

Data da Defesa: 14-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Música.

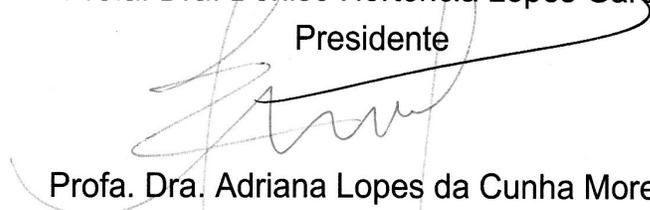
Folha de aprovação

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Klaus Sebastian Weiss Santos - RA 068813 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Presidente



Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira
Titular



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Titular

AGRADECIMENTOS

- À Profa. Dra. Denise Lopes Garcia pela compreensão com a minha prolixidade para escrever;
- Ao Prof. Dr. Mauricy Martin pela paciência e dedicação nas aulas de piano;
- Aos professores, colegas e funcionários da UNICAMP;
- À CAPES pela bolsa de mestrado que durante um ano proveu condições de me concentrar em meus estudos;
- Aos professores de minha graduação que muito me incentivaram para a realização deste mestrado: Cláudio Esteves e Cláudia Deltrégia;
- Aos meus pais, José e Lili, assim como a minha tia (quase mãe) Maria Enilda, pelo apoio, pelo carinho, amor e preocupação, enfim, a toda a minha família que sempre foi muito compreensiva com as minhas necessidades de estudo e que sempre esteve disposta a colocar o joelho no chão por minha causa;
- Ao pessoal da 'célula do IA', irmãos 'de sangue', que com todo amor me acolheram, me oportunizaram um lugar no qual eu pudesse ser autêntico, e me ensinam, na prática, muito acerca do Amor de Deus;
- À amiga Sandra Messer pelas reflexões e, mesmo sendo de outra área, pela contribuição com ideias preciosas que orientaram a tentativa de uma redação mais objetiva e coerente;
- Ao amigo Sérgio Freitas que em poucas conversas já redimensionou a minha perspectiva de análise musical;
- A todos aqueles que, de alguma forma, me suportaram (tanto os que, nas minhas dificuldades, me toleraram, quanto aqueles que me deram suporte) e que contribuíram para que eu saísse do mestrado um pouco melhor do que entrei e não apenas diferente;
- E, principalmente, agradeço a Deus, doador e mantenedor da vida, e que mesmo transcendendo toda e qualquer compreensão humana revela amor e graça, mesmo que não sejamos merecedores, levando-me a buscá-lo e a caminhar com 'reverência pela vida'.

“(...) o cuando tenés vaqueros e indios, y no hay nada en la película diciéndote cómo reaccionar con respecto a estos dos grupos de gente, pero tenés la música buena para los blancos y la música salvaje para los indios. "Un minuto: estos indios tienen la razón. ¿Qué hacen estos blancos en la tierra de los indios? Discrepo con estos tambores y con estos acordes de metales que están tornando esa gente en algo horrible cuando yo pienso que están en lo cierto." Si no sos capaz de analizarlo, no es democrático.”

Phillip Tagg

“O homem se encara através da arte (...) a função da arte é compensar a falta de distância que existe entre o homem e sua época, o homem e seu próprio eu.”

Ernst Widmer

RESUMO

A PEÇA *CONCATENAÇÃO* Nº162 DO *LUDUS BRASILIENSIS* DE ERNST WIDMER: Uma proposta de Análise Musical

A constante preocupação de como propiciar ao aluno de piano uma visão mais ampla do fazer musical, mais relacionada com a sua época, com o indivíduo, incita a investigação por aquilo que possa expandir essas perspectivas. Nesse sentido, é importante haver pesquisas que promovam, com o intuito de difusão e estudo aprofundado, obras musicais que apresentem preocupação com a iniciação a uma linguagem musical contemporânea à época. Ao deparar-se com a coleção de 162 peças progressivas para piano de Ernst Widmer – o *Ludus Brasiliensis* – essas questões emergem e surge a necessidade de esclarecimento de sentidos e significados dessa música. Neste estudo, o objetivo é revelar sentidos e significados da música de Widmer a partir da apresentação e discussão dos elementos estilísticos da peça nº 162 *concatenação* do *Ludus Brasiliensis*. A última peça da coleção, *concatenação*, apresenta um painel de tendências estéticas e procedimentos técnicos diversificados que sintetizam a proposta de todo o *Ludus Brasiliensis*. Ela é representativa do repertório para piano no Brasil dos anos 60, do estilo do compositor e do local em que foi escrita. Para o entendimento da peça, foi conduzida uma proposta de análise da mesma, observando as considerações analíticas propostas por LaRue (1989). A metodologia está basicamente dividida em três etapas: em um primeiro momento, foram levantadas questões a fim de situar o texto musical na produção do compositor e no contexto daquele período. Em seguida, foi realizado um estudo descritivo dos elementos musicais da peça baseado em três níveis analíticos: macro, média e micro-análise. Finalmente, foi realizada a síntese e reflexão crítica dos dados coletados. Em termos de resultados, na macroanálise, as questões analisadas na partitura revelaram o aspecto mosaico da peça, no qual elementos celulares presentes no fragmento inicial pervadem toda a obra. As diferentes

seções e partes estão concatenadas por elementos de coerência, mas não é possível pensar que a peça se sustenta em parâmetros de unidade, uma vez que as dicotomias não são resolvidas. A relação é mais paradoxal que dialética. Em relação às estruturas médias, foi possível verificar a adaptação de estruturas formais relacionadas ao objetivismo neoclássico. Na microanálise, foi verificado que o emprego de síncopes e de determinados padrões rítmicos, associado ao uso de uma harmonia modal, claramente demonstra a referência regional proposta por Widmer. O estudo mostrou como o ecletismo estilístico, aliado a ideia de miscigenação, de concatenação, revelou-se nessa obra como um programa estético e técnico, e como a perspectiva didática de Widmer resultou em uma abordagem consistente e rica.

Palavras-chave: Análise Musical, Estilo Musical, *concatenação*,
Ludus Brasiliensis, Ernst Widmer, Piano

ABSTRACT

THE PIECE *CONCATENAÇÃO* N. 162 OF *LUDUS BRASILIENSIS* FROM ERNST WIDMER: A Musical Analysis proposal

The recurrent preoccupation of how to provide to the student of piano a broader view of the process of making music, which is more related to its time, with the individual, fosters the investigation about what could expand those perspectives. In this sense, it is important to have research that promote, with the intention of diffusion and deep study, musical works that present the preoccupation with a musical language initiation contemporary to the epoch. When we face the collection of 162 progressive pieces to piano from Ernst Widmer – the *Ludus Brasiliensis* – those questions emerge and it is stated the necessity of enlightenment of senses and meanings of this music. In this study, the objective is to reveal meanings and senses of the music from Widmer since the presentation and discussion of stylistic elements of the piece number 162 *concatenação* of *Ludus Brasiliensis*. The last piece of the collection, *concatenação*, presents a panel of the esthetical tendencies and diversified technical procedures that synthesize the proposal of all *Ludus Brasiliensis*. It is a representative piece of the repertoire for piano in the Brazil of the 60s, of the style of the composer and of the place where it was written. To the understanding of the piece, a proposal of stylistic analysis of the piece was conducted, observing the analytical considerations proposed by LaRue (1989). The methodology is basically divided into three steps: firstly, some questions were stated to situate the musical text in the composer's production and in the context of that period. Then, a descriptive study of the musical elements of the piece was done based on three analytical levels: macro, middle and micro analysis. Finally, a synthesis and critical reflection of the data collected was done. In terms of results, in the macroanalysis, the analyzed questions in the score revealed the mosaical aspect of the piece, in which cellular elements present in the initial fragment pervade all the work. The different sections

and parts are concatenated by coherence elements, but it is not possible to think that the piece is based on parameters of unit, since the dichotomies are not solved. The relation is more paradoxal than dialectic. In relation to the middle structures, it was possible to verify the adaptation of formal structures related to the neoclassic objectivism. In the microanalysis, the use of syncopation and of determined rhythmic patterns, associated to the use of a modal harmony, clearly demonstrate the regional reference proposed by Widmer. The study has shown how the stylistic eclecticism, allied to the idea of miscegenation, of concatenation, was revealed in this musical work as an esthetical and technical program, and, how the didactic perspective of Widmer resulted in a consistent and rich approach.

Key-words: Musical Analysis, Musical Style, *concatenação*,
Ludus Brasiliensis, Ernst Widmer, Piano

Lista de Figuras

Figura 1 – Peça nº6 do <i>Ludus Brasiliensis</i> . Ex. da predileção pelo sintático na grafia musical de Widmer.	18
Figura 2 – Visualização da forma de onda sonora com a indicação dos graus das principais articulações da peça <i>concatenação</i>	30
Figura 3 – Peça nº3 do <i>Ludus Brasiliensis</i> . Ex. de técnica estendida: Percussão na caixa do piano	31
Figura 4 – Peça nº137 do <i>Ludus Brasiliensis</i> . Ex. de técnica estendida: cluster	31
Figura 5 – Peça nº154 do <i>Ludus Brasiliensis</i> . Ex. de técnica estendida: mãos e dedos nas cordas do piano	32
Figura 6 – Dinâmicas escalonadas em bloco em <i>concatenação</i> (c.194-204)	33
Figura 7 – Importante clímax dinâmico da peça <i>concatenação</i> (c.374-380)	33
Figura 8 – Visão geral das texturas da peça <i>concatenação</i>	34
Figura 9 – Politonismo alcançado por procedimentos canônicos (c.323-332)	37
Figura 10 – Politonismo alcançado por procedimento canônico real invertido (c.245-250)	37
Figura 11 – Insinuação politonal dissolvida no compasso 30 (c.29-34)	38
Figura 12 – Intercâmbio entre os modos dórico e eólio com centro em mi (c.305-310)	38
Figura 13 – Intercâmbio entre os modos dórico e eólio com centro em G (c.48-71)	39
Figura 14 – Polimodalidade na peça <i>concatenação</i> (c.327-331)	39
Figura 15 – Exemplo de polimodalidade da peça <i>concatenação</i> (c.327-331)	40
Figura 16 – Vocabulário de acordes utilizados na peça <i>concatenação</i>	41
Figura 17 – Resolução de cadência tonal autêntica	42
Figura 18 – <i>concatenação</i> c.1-2	42
Figura 19 – Acordes com fatores divididos usados na figura de acompanhamento (c.332-333)	43
Figura 20 – Acordes formados por quartas justas (c.1-2)	43
Figura 21 – Acordes formados por intervalos mistos de 4ª justa e 4ª aumentada (c.375-379)	44
Figura 22 – Acordes formados por segundas (c.1-2)	44
Figura 23 – <i>Clusters</i> executados com o antebraço (c.375-379)	45
Figura 24 – Poliacorde empregado no trecho final da peça (c.402-405)	45
Figura 25 – Seqüência de poliacordes (c.367-376)	46
Figura 26 – Acordes compostos (c.205-207; c.378-380; c.355-360)	46
Figura 27 – Acordes [015] (c.41-44)	47
Figura 28 – Escrita espelhada (partitura reduzida) (c.245- 253)	48
Figura 29 – Exemplo de paralelismo harmônico em ambas as claves (c.245- 256)	48
Figura 30 – Melodia construída a partir de parâmetros tonais (c.55 -70)	50
Figura 31 – Excerto da partitura do <i>Ludus</i> nº 47 (c.1-17), <i>capoeira</i> , arranjo da melodia folclórica <i>canarinhos d’Alemanha</i>	50
Figura 32 – Citação do folclore <i>canarinhos d’Alemanha</i> na peça <i>concatenação</i>	51
Figura 33 – Insinuação politonal dissolvida no compasso 30 (c.29-34)	52
Figura 34 – Organização celular da linha melódica dos c.7-14	52
Figura 35 – Planificação do tempo entre os andamentos	55
Figura 36 – Figuras preferidas dentro dos diferentes andamentos	55
Figura 37 – Mudanças de metro na peça <i>concatenação</i>	56
Figura 38 – Hemíolas na peça <i>concatenação</i> (a) c.301-303 e (b) c.320-322)	57
Figura 39 – Ambiguidade métrica na peça <i>concatenação</i> (c.385-390)	58
Figura 40 – Andamentos na peça <i>concatenação</i>	58
Figura 41 – Alterações agógicas de importância estrutural	59
Figura 42 – Exemplos de padrões próprios do rítmica brasileira no pandeiro	62
Figura 43 – Figura rítmica relacionada a um tipo de acompanhamento do choro	62
Figura 44 – Polirítmo implícito no c.7	63
Figura 45 – Extensão proporcional das partes dentro do panorama de texturas da 1ª seção	66
Figura 46 – Estrutura do bloco básico de construção da primeira seção	66
Figura 47 – Bloco básico de construção da segunda seção (c.48-71)	68

Lista de Figuras (continuação)

Figura 48 – Parte b e o uso de material octatônico	71
Figura 49 – Comparação entre as conexões entre a 1ª e a 2ª seção (c.45-48) e a parte b e o retorno de a na 2ª seção (c.109-114)	71
Figura 50 – A parte c e sua construção por subconjuntos	72
Figura 51 – Parte d e a variação do material melódico	73
Figura 52 – Encerramento da 2ª seção a partir do material da ponte	73
Figura 53 – 3ª Seção- Lento	75
Figura 54 – Motivo estruturante da primeira parte da 4ª seção	77
Figura 55 – Visualização da elaboração motivica e do procedimento contrapontístico a partir da redução da textura e simplificação rítmica (m.e.)	77
Figura 56 – Primeira variação (a') c.257-268	78
Figura 57 – Segunda variação (a'') c.269-280	78
Figura 58 – Terceira variação (a''') c.281-288 e os três estratos da texturas	78
Figura 59 – Reexposição de a com o contraponto invertido	79
Figura 60 – Parte b e o poliacorde de transição que a precede (c.302-311)	80
Figura 61 – Retorno do material de a (312-317) e transição (c.318-322)	80
Figura 62 – Parte b' (323-331), construída a partir de procedimento canônico e escrita espelhada	81
Figura 63 – Parte c (c.332-347), que cita a melodia folclórica 'Canarinho d'Alemanha'	82
Figura 64 – Transição (c.348-358) entre as partes c e d	82
Figura 65 – Construção da parte d : poliacordes e relação de tons inteiros na sequenciação motivica	83
Figura 66 – Primeira parte (a) da última seção da peça (c.375-380)	84
Figura 67 – Transição entre a e b (c.381-390)	85
Figura 68 – Reexposição variada de material melódico já apresentado - Parte b e b' (c.391-401)	86
Figura 69 – O final da peça <i>concatenação</i>	86
Figura 70 – 'Bifonia fundamental' e 'Melodia básica' apresentados no prefácio à partitura do op129, <i>Jahrestraumzeiten</i>	89
Figura 71 – Visualização da ideia básica extraída do fragmento melódico temático a primeira parte da primeira seção da obra	92
Figura 72 – Ideia básica e suconjuntos dela extraídos	92
Figura 73 – Construção da 2ª parte da 1ª seção a partir de subconjuntos da ideia básica (c.7-15)	93
Figura 74 – Saturação motivica feita com o subconjunto [025] (c.44-47)	94
Figura 75 – O suconjunto [025] na ponte (introdução ao tema) da 2ª seção (c.48-57)	94
Figura 76 – Exploração vertical do subconjunto [025] (c.153-162)	94
Figura 77 – Momento transicional repleto de subconjuntos [025] (c.319-322)	95
Figura 78 – Emprego do subconjunto [025] como referência à 2ª seção (c.585-587)	95
Figura 79 – Sequenciação, verticalização e uso estrutural do subconjunto [013] (c.7-15)	96
Figura 80 – O subconjunto [013] na estruturação do módulo temático da 1ª parte da 4ª seção (c.245-260)	96
Figura 81 – Demonstrativo de escala octatônica cuja construção se dá pela sobreposição de subconjuntos [013] (c.382-385)	97
Figura 82 – As variações temáticas da 2ª seção (c.48-213)	99
Figura 83 – As variações temáticas da 4ª seção (c.245-317)	101
Figura 84 – Os principais temas da peça <i>concatenação</i>	103
Figura 85 – Uso dos <i>sforzandos</i> como propulsores de tensão na superfície rítmica (ex.: c.186-189, c.383-385 e c.402-404)	104
Figura 86 – Tipologia geral dos acordes na peça <i>concatenação</i>	106
Figura 87 – Principais motivos rítmicos da peça <i>concatenação</i> e as relações entre eles	108
Figura 88 – Unidade e ideia básica	113

Lista de Quadros

Quadro 1 – Agrupamento de peças no <i>Ludus Brasiliensis</i>	17
Quadro 2 – Outras propostas de peças no <i>Ludus Brasiliensis</i>	17
Quadro 3 – Aspectos gerais da organização melódica	53
Quadro 4 – Duração de cada seção calculada a partir das relações entre metros e as indicações metronômicas da partitura de <i>concatenação</i>	61
Quadro 5 – Seções da peça <i>concatenação</i>	64
Quadro 6 – Particionamento da 1ª seção da peça <i>concatenação</i>	65
Quadro 7 – Particionamento da 2ª seção da peça <i>concatenação</i>	70
Quadro 8 – Particionamento da 3ª seção da peça <i>concatenação</i>	74
Quadro 9 – Particionamento da 4ª seção da peça <i>concatenação</i>	76
Quadro 10 – Particionamento da 5ª e última seção da peça <i>concatenação</i>	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	01
2 CAPÍTULO I CONSIDERAÇÕES GERAIS: O COMPOSITOR, A OBRA E O PROCEDIMENTO ANALÍTICO	
2.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DE ERNST WIDMER	03
2.1.1 O compositor no cenário artístico brasileiro	04
2.1.2 O perfil estilístico do compositor: as fases e tendências composicionais, segundo Ilza Nogueira	07
a) A tendência referencialista	08
b) A tendência regionalista	09
c) A tendência à pesquisa tímbrica-textural	10
d) Tendência à indeterminação	11
e) Tendência ao teatro musical	11
2.1.3 As concepções de Widmer acerca do ensino de música em sua tese “Ensaio a uma didática da música contemporânea”	12
2.2 O <i>LUDUS BRASILIENSIS</i> DE ERNST WIDMER	15
2.3 A PEÇA <i>CONCATENAÇÃO</i>	18
2.4 CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS	20
2.4.1 A Análise Estilística	23
2.4.2 Apresentação do enfoque analítico do estilo segundo LaRue	25
3 CAPÍTULO II A ANÁLISE DA PEÇA Nº 162 <i>CONCATENAÇÃO DO LUDUS BRASILIENSIS</i>	
3.1 MACROANÁLISE	29
3.1.1 O Som	30
a) Timbre	30
b) Dinâmica	33
c) A textura e a trama	34
3.1.2 A Harmonia	35
a) Procedimentos harmônicos	36
b) Vocabulário de acordes	40
c) Questões contrapontísticas	47
3.1.3 A Melodia	49
a) Melodia construída a partir de parâmetros tonais	49
b) Melodia baseada em citação de material folclórico	50
c) Linha melódica não tonal	51
d) Aspectos da organização melódica	53

3.1.4 O Ritmo	54
a) As mudanças internas de metro	56
b) As mudanças de andamento e as mudanças internas de tempo	58
c) Proporções rítmicas	60
d) Aproveitamento da rítmica brasileira	61
3.2 MÉDIA-ANÁLISE	63
3.2.1 Moderado- 1ª seção	65
3.2.2 Agitado- 2ª seção	68
3.2.3 Lento- 3ª seção	74
3.2.4 ♩=144 ou menos- 4ª seção	76
3.2.5 1º Andamento- 5ª seção	83
3.3 MICROANÁLISE	87
3.3.1 A questão da organicidade em Widmer	87
3.3.2 A organização celular e a elaboração motívica	91
a) O subconjunto [025]	92
b) O subconjunto [013]	95
3.3.3 Os processos de variação temática	97
3.3.4 Som, Harmonia, Melodia, Ritmo	104
a) O Som	104
b) A Harmonia	105
c) A Melodia	107
d) O Ritmo	107
4 CAPÍTULO III SÍNTESE E AVALIAÇÃO	109
4.1 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS	109
4.2 VALORES OBJETIVOS	111
4.2.1 Unidade	112
4.2.2 Variedade	115
a) Os Processos de Variação	115
b) Relativização e Inclusivismo	116
4.2.3 Equilíbrio	116
4.3 SÍNTESE DO PROCESSO DESCRITIVO	117
5 CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
ANEXOS	125

1 INTRODUÇÃO

A preocupação de como propiciar ao ser humano uma visão mais aberta do mundo, mais relacionada com a sua época, com o indivíduo, incita a procura por aquilo que possa expandir essas perspectivas. Neste sentido é que um professor de música ou um educador musical frequentemente se projeta à pesquisa, crendo que a pesquisa em música pode colaborar para a expansão da visão de mundo de determinada realidade social. Ao se pesquisar materiais e métodos que venham contribuir a esse intento, um primeiro deparar com a coleção de peças para piano *Ludus Brasiliensis* de Ernst Widmer coloca ante o musicista proposições singulares. O principal questionamento é como conciliar um projeto de música que foge aos parâmetros tonais com o ensino de um instrumento musical. No cerne desse questionamento se encontram, de um lado, questões de estilo e técnica composicional e, por outro, questões didáticas, que transcendem materiais e métodos.

No presente estudo, a proposta inicial abarcava toda a coleção do *Ludus*, porém, tal perspectiva teve de ser reduzida. Assim, para que o foco ficasse mais ajustado, a última peça do *Ludus*, escrita por Widmer como síntese da proposta da coleção, foi centrada como o principal objeto desta pesquisa. Dentro desse recorte, levantaram-se os seguintes questionamentos: existem aspectos nessa peça que possam conduzir a um entendimento maior acerca do *Ludus Brasiliensis*, da produção pianística de Widmer e conduzir a uma visão mais profunda da composição musical na Bahia nos anos 60? Que elementos são esses? Esses elementos discriminam o estilo da peça nº162 *concatenação* do *Ludus Brasiliensis*? Existem sentidos nessa composição que não se podem inferir apenas pela escuta?

Ante esses questionamentos, o objetivo do presente trabalho é revelar sentidos, revelar significados dessa composição de Widmer, a partir da apresentação e discussão dos elementos estilísticos dessa peça. Para isso, será conduzida uma proposta de estudo da peça observando as considerações analíticas propostas por LaRue (1989). Este trabalho se justifica por promover, no

sentido de difusão e estudo aprofundado, uma peça importante para o entendimento e apreciação da produção pianística brasileira dos anos 60. Além disso, a peça apresenta um painel de tendências estéticas e procedimentos técnicos diversificados que sintetizam a proposta de uma das poucas coleções de peças didáticas para piano na qual houve a preocupação com a iniciação a uma linguagem musical contemporânea à época. Mesmo sob uma proposta didática, como ela foi também dimensionada como peça de concerto, traz à tona uma série de importantes questões estilísticas que revelam muito acerca do estilo do compositor, do local e da época em que foi escrita.

A estratégia metodológica dessa pesquisa se baseou principalmente na análise de conteúdo e na síntese a partir da coleta de dados. A partitura da peça *concatenação* foi tida como o primeiro e principal objeto desse estudo, porém, não se esquivou de critérios críticos a fim de ampliar o escopo dessa perspectiva. No que diz respeito aos procedimentos metodológicos, primeiramente foi feito o levantamento de bibliografia concernente à coleção de peças para piano *Ludus Brasiliensis* e, também, acerca do compositor Ernst Widmer, sua obra, seus textos e o contexto histórico e cultural no qual a coleção está inserida. O passo seguinte foi coletar, estudar e fichar o material teórico pertinente à abordagem analítica proposta. Com parte do material estudado, passou-se ao trabalho analítico, que foi em muito dinamizado com a descoberta da gravação da peça *concatenação* feita pelo pianista Fernando Lopes, a quem a peça foi dedicada.

A redação final dessa pesquisa está dividida em três partes, que situam cronologicamente as etapas de estudo, análise e síntese. Na primeira etapa, procurou-se fazer o levantamento de questões contextuais à obra, não como uma parte introdutória e, sim, como parte fundamental para que algumas conclusões estéticas sejam inferidas. No capítulo II, a 'rotina analítico-estilística' proposta por LaRue em *Análisis del Estilo Musical* foi utilizada como referência da perspectiva analítica e norteou o estudo da peça *concatenação*. No último capítulo, foram levantadas algumas discussões pertinentes à síntese da análise e à avaliação da obra e do procedimento analítico realizado.

2 CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES GERAIS: O COMPOSITOR, A OBRA E O PROCEDIMENTO ANALÍTICO

2.1 Considerações acerca de Ernst Widmer

Ernst Widmer nasceu na cidade de Aarau, Suíça, no dia 25 de abril de 1927. Começou a estudar piano na infância e sua primeira composição data de 1941. Mais tarde, no conservatório de Zurique, estudou composição, contraponto e fuga com Willy Burkhard; piano com Walter Frey; e canto coral com Ernst Hörler. No ano de 1950, graduou-se em composição, piano e Licenciatura em matérias teóricas e contraponto (*Lehrer für Theoretische Fächer und Kontrapunkt*). Após graduar-se, voltou à Aarau e passou a trabalhar como professor particular de piano e composição, regente de coro e professor de canto coral do Conservatório local. Em *Skizze eines Selbstporträts unter verchiedenen Gesichtspunkten* (Esboço de um auto-retrato a partir de vários pontos de vista), texto de 1980 citado por Lima (1999, p.78), Widmer descreveu um pouco da formação que teve na Suíça:

Estudei no *Konservatorium Zürich* de 1947 a 1950. (...) Com Walter Frey, estudei piano – mas sua introdução à harmonia funcional de Riemann, na nova música principalmente de Hindemith, Bartók e Schönberg, e sua compreensão para com as minhas aspirações composicionais, fizeram dele uma das figuras principais do meu curso. A outra foi Willy Burkhard. Sua cautela enérgica, seu programa de estudos muito pessoal, e sua postura intelectual, seguramente influenciaram cada um que pode estudar com ele. As diferenças das personalidades que se achavam na classe, faziam da aula de Composição, Contraponto e Fuga, algo especialmente encantador, quando se considera que se tratava de Werner Bollinger e Klaus Huber.

Widmer veio ao Brasil em 1956 para lecionar na cidade de Salvador, Bahia. Lá trabalhou como professor de música e participou do processo de institucionalização da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Dois anos depois de se aposentar como professor dessa Universidade, Widmer faleceu em sua cidade natal no dia 3 de janeiro de 1990. Sua produção inclui cerca de 200 obras musicais, dentre composições e arranjos, e uma produção literária sobre música teórica, pedagógica e cultural reduzida, porém original. Em 1988, foi fundada na cidade de Aarau a “Sociedade Ernst Widmer”

(*Ernst Widmer Gesellschaft*)¹ com a finalidade de fomentar e promover a obra do compositor, além de manter seus manuscritos autógrafos.

2.1.1 O compositor no cenário artístico brasileiro

As discussões acerca da função da música na sociedade estão, na história da música brasileira do século XX, intrinsecamente conectadas à noção de modernidade. Essa perspectiva resultou em certa dicotomização das tendências estético-ideológicas dos compositores, entendida em dois pólos: tradição e inovação. A dita 'modernização' da linguagem musical no Brasil se encontra fortemente delineada em três momentos: anos 20, anos 40 e nos anos 60.

O primeiro momento se deu com a realização da *Semana da Arte Moderna* em 1922 e com as discussões que em torno dela se delinearão. Um segundo momento, no qual temos a primeira aparição estruturada de uma vanguarda musical no Brasil, se deu em 1939, com a criação do grupo Música Viva, sob a liderança de Koellreutter². O manifesto escrito em 1946 por esse grupo esboça alguns princípios dentre os quais o combater o "falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas". Assim, a ideologia nacionalista e o folclorismo eram rejeitados enquanto instrumentos de manipulação de uma cultura popular pela classe dominante. A ideia de 'arte pela arte' era criticada como estéril, ao passo que defendiam a "concepção utilitária da arte, isto é, a tendência

1 Site oficial da Sociedade Ernst Widmer: <http://www.ernstwidmer.ch>. Acesso em: 14 maio 2008.

2 Hans Joaquim Koellreutter (1915-2005), compositor alemão naturalizado brasileiro, foi organizador do movimento de renovação e mentor de uma geração de compositores. Veio ao Brasil em 1937, fugindo do nazismo, e em 1939 começou a articular o que posteriormente se conheceria por grupo "Música Viva". Seu processo de ensino "não negava as normas consagradas (...), mas deixava sempre abertas as portas da experiência criativa livre" (NEVES, 1984, p.85). De seus alunos, muitos conseguiram rápida projeção nacional e internacional, como Santoro e Guerra-Peixe. Foi para Bahia em 1954 a fim de organizar os Seminários Livres de Música e de lá se transferiu para o Rio de Janeiro em 1963. Depois de trabalhar em Munique, Nova Deli e Tóquio, voltou ao Brasil onde faleceu aos 90 anos.

de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social”, assim como a função “socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os”³. Como sumariza Contier (1985, p.49), o grupo Música Viva defendia a música como uma linguagem ‘universal e inteligível’, contribuindo assim para uma ‘maior compreensão e união entre os povos’.

Desse modo delineou-se a dicotomia: de um lado os compositores de rígida formação tradicional que a partir de 1922, sob a orientação intelectual e estética de Mário de Andrade, idealizaram um nacionalismo mais ‘científico’, por meio do estudo do folclore e da utilização direta da temática popular; e, por outro lado, a nova geração de compositores que, a partir dos anos 40, direcionou-se para a busca da renovação e universalização da linguagem musical.

Nos anos 60, ocorre o terceiro momento. Em São Paulo, tem-se o agrupamento de alguns compositores, que desde 1963, com a publicação do ‘Manifesto Música Nova’, passaram a ser identificados como grupo Música Nova. A música foi vista por esses compositores como instrumento de intervenção na vida política e social, em consequência também do contexto de repressão política da ditadura militar. Na Bahia, nascem em 1954, os Seminários Livres de Música da UFBA, criados pelo Reitor Edgard Santos⁴, e cuja organização ficou a cargo de Koellreutter (daí a significativa ligação história desse momento com o grupo Música Viva).

Em 1956, Widmer foi convidado por Koellreutter para vir ao Brasil para ensinar nos Seminários. Segundo Widmer, esses seminários, concebidos como escola-laboratório, ofereciam ao professor a oportunidade de desenvolver métodos próprios, não teóricos, adequados ao país e à região. Com a saída de

3 MANIFESTO 1946 - Grupo Música Viva. In: KATER, 2001, p. 64-65.

4 Acerca do trabalho pioneiro desse reitor há a dissertação, publicada como livro, do escritor Antônio Risério com título “Avant-garde na Bahia”. O livro mostra o processo de atualização cultural vivido em Salvador-Bahia nos anos 1956-1961, pela vinda de um grupo de intelectuais e artistas que defendia propostas ousadas e experimentos inéditos na arte brasileira.

Koellreutter da Bahia em 1963, Widmer assumiu o cargo de professor de composição. Neves (1984, p.168) relata que muitos instrumentistas e compositores jovens iam para Salvador para lá sedimentar sua formação musical, que era mais eficaz e rápida em virtude de uma valorização mais significativa da prática musical em relação a uma demorada fundamentação teórica anterior à prática. Aqueles que estudaram com Koellreutter e com Widmer logo se fizeram notar no âmbito dos seminários de Música. Porém, o movimento de difusão da produção musical desses compositores fora desse âmbito só começou em 1966.

Na semana Santa de 1966, Rinaldo Rossi, compositor ligado aos seminários de Música, organizou um concerto especial com obras de um grupo de compositores de seu convívio. Com o sucesso da apresentação, a necessidade de continuar a organizar tais manifestações e a tomada de consciência de sua existência como grupo, Widmer e mais nove compositores fundaram o que denominaram *Grupo de Compositores da Bahia*. Como posteriormente relatado por Widmer no artigo *Travos e Favos*⁵, o grupo tinha o firme propósito de não defender ‘escolas’ ou tendência musical específica. Essa mesma postura se encontra na ‘Declaração de Princípios do Grupo de Compositores da Bahia’, que afirmava em seu artigo único: “Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. Essa ‘declaração’ é hoje lida como um manifesto equiparável ao do grupo Música Nova ou do Grupo Música Viva.

No entendimento de Nogueira (1999, p.35), os compositores do grupo fomentaram o aspecto experiencial na Academia, assim como dinamizaram o aspecto funcional da música no seio social:

O grupo constituiu um modelo eficaz da educação musical informal, enquanto mediador de uma contraposição ao monopólio consumista vigente de produção e divulgação cultural, preocupado em auferir conteúdos, instigando a participação, a contribuição, a resposta, o despertar da criatividade e de critérios; Por outro lado, funcionando como laboratório do ensino formal dentro da Universidade.

5 WIDMER, Ernst. *Travos e Favos*. **ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA**. Salvador, n. 13, 63-71, 1985.

Dessa maneira, o Grupo procurou manter o equilíbrio entre a renovação e a tradição, bem como conciliar o nacional e o internacional. Neves (1984, p.170) caracterizou algumas facetas desse equilíbrio:

Esta posição de equilíbrio será, de fato, uma das características fundamentais da escola baiana, cuja música se mostra marcada, do mesmo modo e com a mesma intensidade, pelo folclore brasileiro, pela pesquisa sonora e construtiva da escola polonesa contemporânea, pelas buscas relacionadas com as formas abertas dentro da aleatoriedade controlada e mesmo pela eletro-acústica.

Muito do ecletismo e da busca por um posicionamento de equilíbrio por parte dos componentes do grupo foi reflexo daquilo que o próprio Widmer construiu como mentor do grupo. Essa função deveu-se ao fato de Widmer ser o mais experiente, de sólida formação, e ser professor nos seminários de música (e que posteriormente vieram a ser a Escola de Música da UFBA). Além disso, boa parte dos componentes do grupo já haviam passado por suas classes.

2.1.2 O perfil estilístico do compositor: fases e tendências composicionais, segundo Nogueira⁶

De acordo com Nogueira (1997, p.34-40), a obra de Widmer pode ser compreendida em duas fases: a fase Suíça (1947-1955) e a fase Brasileira (1956-1989). Na fase Suíça, tem-se a apropriação das técnicas e estéticas de compositores que foram modelos para Widmer: Béla Bartók (1881-1945) e Igor Stravinsky (1882-1971). Neves (1984, p.170) discorre acerca desse primeiro período como sendo fortemente marcado pelo neoclassicismo, e.g., *Hommages a Frank Martin, Béla Bartók et Igor Stravinsky* (1959), Op.18, para oboé solo, cordas e tímpanos.

Na fase brasileira, Widmer se direcionou para uma concepção mais aberta e pessoal do fato musical, assimilando diversos processos técnicos da

⁶ NOGUEIRA, Ilza. **Ernst Widmer: Perfil estilístico**. Salvador: Escola de Música da UFBA, 1997.

música experimental. Entretanto, apesar do comprometimento com a renovação da linguagem, não pretendeu estar na vanguarda que nega os valores do passado (NEVES, 1984, p.173). Portanto, a fusão desses novos procedimentos técnicos com sua bagagem cultural européia e a tradição musical nordestina, que foi incorporando a sua linguagem, resultou em uma característica fundamental de sua produção: o ecletismo.

A diversidade estilística contemplada por esse ecletismo é muito significativa e torna mais complexa a tarefa de sistematizar a produção do compositor. No caso de Widmer, as tendências estilísticas não se alternam, não compõem uma evolução linear. Por isso Nogueira, ao invés de projetar subdivisões cronológicas, partiu do isolamento e distinção das tendências estilísticas. Para ela, as principais tendências que marcaram a heterodoxia e o “inclusivismo” composicional de Widmer foram: **a)** o amplo e diversificado uso de referências, **b)** a referência regional, **c)** a pesquisa tímbrica-textural, **d)** a indeterminação e o **e)** teatro musical. Partiu-se dessas cinco tendências para o entendimento do perfil estilístico do compositor.

a) A tendência referencialista

O aspecto referencial é de significativa importância na produção de Widmer. Referências a outros compositores são comuns tanto por meio de alusões estilísticas quanto por citações temáticas diretas ou indiretas. No *Ludus Brasiliensis* temos exemplos de peças baseadas em temas de Bartók, Piccioli e Brubeck (respectivamente peças nº150, 151 e 152) e também a peça nº138 desse mesmo trabalho, *Siriri*, na qual Widmer fez uso de um arranjo coral de um de seus alunos (*Quando o vento dava*, de Fernando Cerqueira). O próprio *Ludus Brasiliensis* foi escrito baseado no *Mikrokosmos* de Bartók, tanto no que diz respeito à sua projeção didática e pianística quanto à sua projeção estilística.

A autoreferência também é muito importante na produção de Widmer. Nogueira, ao observar esboços de algumas ideias pré-composicionais para obras da década de 80, notou que uma mesma ideia esboçada gerava obras distintas. A

autora relata também o uso de uma mesma “bifonia fundamental⁷” que se encontra em várias obras, algumas delas analisadas na segunda parte do livro *Ernst Widmer: Perfil estilístico*, como o *Duo Op.127*, *As quatro estações de um Sonho Op.129* e *Sertania - Sinfonia do sertão Op. 138*.

b) A tendência regionalista

O uso de referências locais é tão significativo na obra do autor que se torna necessário considerar a tendência regionalista à parte, como uma especialidade da tendência referencialista. Em relação às referências locais, o próprio autor se considerava um compositor nordestino e não regionalista ou nacionalista. Widmer não estava preocupado com ideologias e afirmava que a sua linguagem adquiriu uma presença rítmico-melódica nordestina pelo convívio, pela aproximação com o povo (WIDMER, 1987).

Os elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos da cultura musical afro-baiana foram significativamente incorporados pelo compositor, como em *Bahia-Concerto Op.17* (1958) e *Divertimento III: Coco* (1961). Muitos arranjos para coro *a cappella* foram escritos valendo-se de canções folclóricas e de melodias do populário baiano como em *Boi Bumbá*⁸ (1964), *Farinhada*, *O carreiro*, *Xô arara* (todas de 1966), *3 Marinhas*, *Dão Dé e Toada* (1974) e *Três variações sobre uma melodia de Dorival Caymmi* para piano solo (1977/89). No *Ludus Brasiliensis* a melodia *Canarinho d’Alemanha*, folclore Baiano, é encontrada na peça nº47 *Capoeira* e na peça nº162 *concatenação*. Nogueira também cita outras obras nas quais pode ser observada essa tendência regionalista⁹: *Quarteto*

7 Bifonia fundamental: é a relação entre a linha mais grave (baixo) e a linha mais aguda da textura de uma peça musical, tendo em vista a condução de vozes.

8 Arranjo gravado em 1965 pelo Madrigal da UFBA, com a regência de Widmer no disco *Brazilian students sing*, pelo selo Request Rec.

9 Nogueira (1997, p.38) cita algumas publicações que foram fontes de pesquisa de música regional para Widmer: **Cantorias da Bahia** (Primeira coletânea de músicas folclóricas do Centro Estudantil de Folclore do Colégio Estadual Severino Vieira). Salvador, 1971; PEREIRA, Esther, **Folclore Musicado da Bahia**. Salvador, 1978; e **Música Folclórica do Médio São Francisco**

Amabile, Sinfonia II, Decanto em Canto e Rumo Sol: Espiral, esta última baseada na canção *É doce morrer no mar* de D. Caymmi.

c) Tendência à pesquisa tímbrica-textural

A partir do final dos anos 60, Widmer teve acesso as vanguardas européia e americana por meio das discotecas do Instituto Goethe e da Associação Cultural Brasil-EEUU em Salvador¹⁰. Logo passou a assimilar a pesquisa de novos efeitos tímbricos em instrumentos tradicionais e na voz, e experimentar, também, o uso de instrumentos não-convencionais. Assim, foi influenciado pelos compositores da escola polonesa, especialmente Krzysztof Penderecki (n.1933), e os compositores György Ligeti (1923-2006), George Crumb (n.1929) e Luciano Berio (1925-2003). Importante para esse tipo de pesquisa foram os instrumentos construídos por Walter Smetak¹¹, situados por Neves (1984, p.171) na mesma linha de pesquisa plástico-sonora dos irmãos Baschet¹², embora construídos com materiais mais simples e com pretensões mais musicais. Dessa tendência, destacamos as obras *Sinopse* (1970) para soprano, piano, coro e grande orquestra, *Rumos* (1972) para narrador, coro, instrumentos Smetak, orquestra e público, e *Suave Mari Magno* (1975) para piano.

(recolhidas por Oswaldo de Souza). Rio de Janeiro: MEC, 1980.

10 Conforme referências citadas por Nogueira (1997, p.39).

11 Walter Smetak (1913-1984): compositor suíço naturalizado brasileiro que entre os anos 60 e 80 se dedicou à concepção e criação de novos instrumentos musicais, denominados por ele 'plásticas sonoras', objetos que agregavam duas linguagens expressivas: a música e a escultura (SCARASSATTI, 2001).

12 Em 1952, o francês Francois Baschet, escultor, e seu irmão Bernard Baschet, engenheiro, se juntaram para iniciar uma pesquisa acerca da construção e funcionamento dos instrumentos musicais. A partir dessa pesquisa passaram a inventar instrumentos e criaram dezenas de "esculturas sonoras" construídas de aço e alumínio, e amplificadas por grandes lâminas de aço curvadas em forma de cone. Também criaram um "instrumentarium educacional" a fim de expor conceitos musicais para um público não iniciado.

d) Tendência à indeterminação

Concomitante à pesquisa tímbrica-textural, Widmer experimentou em algumas de suas peças a forma aberta, dentro da aleatoriedade controlada. Partiu de influências de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Iannis Xenakis (1922-2001), Lukas Foss (1922-2009), Terry Riley (n.1935) e John Cage (1912-1992). O último caderno do *Ludus Brasiliensis* possui diversos exemplos dessa tendência: a peça nº154, *Pirâmides*, na qual Widmer indica “tocar a vontade quaisquer das 6 variações e inventar outras”; na peça nº155, *Desolação*, além do ritmo amétrico e da liberdade agógica, deixa a cargo do intérprete a finalização da música com a indicação “continuar improvisando à vontade”; em *Fanfarras* nº157, para dois pianos, há uma indicação para o primeiro piano “tocar novamente quaisquer das fanfarras, na ordem ou não, prolongando-as se assim achar necessário; tocar independentemente do 2º pianista em relação ao andamento e dinâmica”. *Rondo Móbile*, peça de 1968, possui quatro seções internas que devem ser sequenciadas livremente. A penúltima peça da Suíte mirim para piano (1977), denominada *Firmamento*, apresenta passagem de improvisação em notação gráfica.

e) Tendência ao teatro musical

A inclusão de aspectos de participação cênica dos intérpretes foi uma característica encontrada em composições das décadas de 70 e 80. Exemplos dessa tendência se encontram em *(Sem) Trégua* (1974/76), *Concerto* para Clarineta e piano (1979), *Dois retratos* (1982), para soprano e 4 percussionistas, baseado em poemas de Gregório de Mattos, e *Cosmofonia IV* (1987). Em *Rumos* (1972), busca envolvimento e participação do público tanto de modo prescrito quanto indeterminadamente, pela reação de cada público.

2.1.3 As concepções de Widmer acerca do ensino de música em sua tese ‘ENTRONcamentos SONoros: *Ensaio a uma didática da música contemporânea*’¹³

Ao delimitar as convicções de Widmer sobre o ensino da arte a um único dos textos relacionados, teve-se por respaldo a importância do texto dentre outros dos seus escritos e a proximidade objetiva entre os argumentos de Widmer e a abordagem do *Ludus Brasiliensis*. Além disso, observa-se a diferença de apenas quatro anos entre a redação do ensaio e a publicação do *Ludus Brasiliensis*.

Escrito em 1972, como tese para um concurso¹⁴, o ensaio teve por objetivo propor uma linha pedagógica para o ensino de música centrada na pluralidade da arte contemporânea e no potencial criativo do indivíduo. O ensaio está seccionado em três partes usando a fragmentação da seguinte afirmativa: ‘a contemporaneidade... / ...não continuará sendo considerada irrelevante ou estranha... / ...se a própria aprendizagem se tornar um processo criativo’. No trabalho, o autor argumenta que o “homem se encara através da arte e que a função da arte é compensar a falta de distância que existe entre o homem e sua época, o homem e seu próprio eu” (WIDMER, 1972, p.3). A arte coerente com seu tempo, e, que só sendo assim exerceria sua função plenamente, é algo disponível a todos por meio da criatividade, não mais algo exclusivo dos artistas (Ibid., p.7).

Essa criatividade, entendida como “energia primária redescoberta pelo homem e cuja vivência começa fora dos museus, livros, palcos e plateias” (Ibid., p. 6), seria nutrida por três processos que “manteriam acesa a sua chama”: “a) a transformação constante dos elementos (variação); b) a diversidade dos próprios

13 WIDMER, Ernst. ENTROncamentos SONoros: Ensaio a uma didática da música contemporânea (Org. Ilza Nogueira). Acompanha comentário crítico de Alda Oliveira. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2004. e-book produzido pelo PPGMUS- UFBA. Disponível em: <<http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?ebook=15>>. Acesso em: 14 maio 2008.

14 A tese foi escrita para o concurso de professor titular do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

implicados (dinâmica de grupo); c) a introdução de elementos estranhos (catalizadores [sic])” (Ibid., p. 15).

Dentro da perspectiva widmeriana, a criação depende e irradia da percepção, assimilação e intelecção da música, que só podem ser proporcionadas pela vivência e pela experiência. Com base na constatação de que poucos programas, tanto de ensino quanto de divulgação, dão relevância a esse fator, o autor coloca a imposição de parâmetros estéticos como problema gerado por esta postura. Nas palavras de Widmer: “gostos continuam a ser impostos” (Ibid., p.9).

Ao tratar dos problemas nos métodos de ensino, Widmer também relata certo desprezo da diversificação das individualidades por parte desses. Ao partirem do fácil para o difícil, de maneira gradativa, esses métodos não levam em consideração que os critérios de ‘fácil’ e ‘difícil’ diferem de pessoa a pessoa. A comum equiparação do fácil ao simples e do difícil ao complexo é, para ele, bastante discutível. Para Widmer o complexo é fácil e a fração desvinculada do inteiro é que é difícil.

A solução dada pelo autor para as problemáticas nos métodos de ensino é a descoberta, por parte do pedagogo, da ‘ciclagem de cada um’ (perspectiva que leve em consideração a diversificação das individualidades) tomando por base o ‘complexo familiar’, o ‘mundo sonoro’ que cada indivíduo traz consigo como cultura para chegar a ‘expansão e pormenorização’ dessa cultura. Expansão essa que seria dada pela vivência e experiência da atualidade para trás, ponto de vista também postulado em sua outra tese, *Bordão e Bordadura*¹⁵.

Nessa esfera, o papel do educador, ao invés de instruir, deverá ser de detectar potencialidades e ajudar a desobstrução dos caminhos, servindo como mediador. Isso se relaciona com a postura de Edgar Willems¹⁶, na qual deve haver total adesão do pedagogo à criança, deixar que ela se molde sem interferência e

15 A tese ‘Bordão e Bordadura’ foi escrita para o concurso ao cargo de professor assistente da EMAC/UFBA, realizado em 1970. O texto foi publicado em ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, Salvador, nº4, p.9-46, 1982.

16 WILLEMS, Edgar. **Initiation Musical des Enfants**. Genebra: Pro Música, 1958.

imposição. Widmer, entretanto, não deixa de abordar o lado paradoxal dessa adesão total, paradoxal por ser valiosa como instrumento no processo educativo e por ser propensa ao ostracismo:

(...) a ludicidade satisfaz em si podendo levar a nada. Postulá-la em si como didática é insuficiente e pode levar ao engodo. Mas menosprezá-la para o processo educativo é rejeitar o instrumento mais valioso. Precisa-se, portanto, por um lado, evitar que seja abafada ou que se perca no lúcido; por outro lado, conseguir que seja devidamente dosada e disciplinada (WIDMER, 1972, p. 14-15).

Para Widmer, a sinopse da didática da música contemporânea seria tomar o 'ato pessoal' como princípio e partir da imaginação que, no início, é 'reprodutora', baseada no familiar, e que vai se transformando aos poucos em 'construtiva', integralizadora de elementos novos, depuradora e estruturalizante¹⁷. O autor conclui o trabalho reafirmando o aspecto mais relevante a uma didática coerente com as necessidades contemporâneas, o educador como mediador: "o mais importante, porém, é a atitude que assumirá o educador: ele precisa descer da cátedra, deixar de impingir e tornar-se um mestre da mediação, um propiciador propiciado e inspirado" (Ibid., p.19).

Apesar do enfoque do texto estar principalmente na abordagem pedagógica, essa não estaria desvinculada dos materiais e métodos necessários à sua efetivação. No contexto que trata da importância das obras didáticas, Widmer cita obras suas que estariam nessa perspectiva: o *Ludus Brasiliensis*, a sonatina para violoncelo e piano, a sonatina para violino e piano, quarteto fácil para cordas e o *Divertimento V* para orquestra de leigos. Ele afirma que em todos esses casos houve concessão quanto à dificuldade técnica e linguagem 'moderadamente moderna' combinadas com certa 'agradabilidade' e humor. O autor sumariza o que considera o objetivo das obras didáticas na música contemporânea:

17 A ideia de que o ato pessoal parte primeiro da imaginação reprodutiva para depois chegar a uma criatividade construtiva está baseada no texto *Iniciação Musical das crianças* (1958) do pedagogo musical suíço Edgar Willems (fonte citada no ensaio pelo próprio Widmer).

Eis o porquê de obras didáticas. Visam inquietar o aquietado, tornar curioso o desinteressado e participante o alheio. Podem ser trampolins para todos aqueles que perderam o contato com a arte musical contemporânea. Querem apresentar o complexo de maneira mais inteligível. Isto acarreta compromissos e recuos que parecem fazer-se necessários para atingir-se a meta. Quase sempre, tais recuos reduzem o conteúdo da mensagem descambando pelo lado da agradabilidade e da popularização, distorcendo e até invertendo a meta (WIDMER, 1972, p.16-17).

Apesar da especificidade de Widmer, vale salientar o posicionamento de Nogueira (1997, p.31) acerca do aspecto didático de toda obra do compositor:

Pedagogo por natureza, pode-se dizer que toda a obra de Widmer tem cunho didático e valor educativo, pois mesmo quando seu objetivo imediato não é o desenvolvimento musical e instrumentístico do estudante, sua pretensão é cativar o público para a música erudita contemporânea, aguçar a percepção e informar com relação à nova linguagem musical.

Aliando sua perspectiva didática à preocupação da falta de material musical mais condizente com a contemporaneidade e que pudesse servir aos iniciantes de música, especialmente estudantes de piano, Widmer, depois de aceitar a sugestão da Editora Ricordi Brasileira, escreveu o *Ludus Brasiliensis*.

2.2 O *Ludus Brasiliensis* de Ernst Widmer

O *Ludus*¹⁸ *Brasiliensis* de Ernst Widmer foi escrito entre 1965 e 1966, publicado em 1968¹⁹ como Op. 37. Trata-se de uma coleção de 162 peças para piano reunidas em cinco cadernos que, além do fim específico do desenvolvimento progressivo da técnica pianística, destina-se introduzir o estudante nas problemáticas concernentes à música contemporânea. No prefácio

18 *Ludus*: termo latino que faz referência àquilo que é lúdico; próprio da criança; brincadeira.

19 Não consta no *Ludus Brasiliensis* o ano de publicação. A data aqui foi precisada a partir do catálogo de obras publicado pela Sociedade Ernst Widmer, disponível para download no site: http://www.ernstwidmer.ch/myUploadData/files/EWG_Werkverzeichnisse.pdf, no qual consta o ano de 1968 como ano de publicação. Acesso: 14 maio 2008.

de um trabalho posterior ao *Ludus*, o *Kosmos latino-americano*²⁰, o compositor relata como surgiu a ideia do trabalho, quais preocupações acabaram se coadunando para concretizar a ideia e o modelo por ele seguido:

Em 1966 aceitei uma sugestão da Ricordi Brasileira para escrever os *Ludus Brasiliensis*: 162 peças para piano em ordem progressiva. Naquela época me preocupava a falta de material didático novo e acessível. Novo no sentido de utilizar a linguagem musical contemporânea e acessível no sentido de evitar dificuldades técnicas excessivas.

Dentro da literatura sobressaía essa coleção única e admirável que é o *Mikrokosmos* de Béla Bartók. Queria fazer algo semelhante, que familiarizasse o jovem com a música de sua época e o iniciasse no piano sem hermetismo nem concessões de ordem estética. Mas o *Mikrokosmos* é inigualável, e por isso fiz algo que, embora semelhante quanto à apresentação – uma profusão de peças em ordem de dificuldade crescente – pudesse também ser adotado paralelamente.

No prefácio ao próprio *Ludus*, Widmer expôs seus objetivos de maneira sucinta e pontual:

[Este trabalho] Visa:

- Contribuir para iniciação ao instrumento;
- Abrir caminhos para a compreensão da música moderna;
- Despertar o espírito criador do estudante através (sic) de cânones de melodias conhecidas;
- Fornecer material para a leitura à primeira vista;
- Facilitar o estudo dos ornamentos e da poliritmia;
- Apresentar músicas com três e mais pautas para acostumar o estudante a ler partituras e tocar em conjunto²¹.

Neves (1984, p.170) assim descreve o *Ludus Brasiliensis*:

Em 1966 ele [Widmer] comporá o *Ludus Brasiliensis*, série de 162 peças para piano solo, que tem muitos pontos em comum com o *Mikrokosmos* de Bartók e com o *Ludus Tonalis*, de Hindemith – como síntese de elementos constantes da música tradicional brasileira, tratados com técnica composicional modernas, tudo isto dentro de uma concepção didática notável.

20 Trabalho publicado em 1985 e 1987 pela Ricordi Americana de Buenos Aires como op134 de Widmer. Trata-se de uma coleção atualizada do *Ludus Brasiliensis* agrupada em 4 volumes, com pouco aproveitamento dos dois últimos cadernos do *Ludus* e substituição do folclore europeu pelo latino-americano. No *Kosmos* também foram aproveitadas algumas peças da Suíte latino-americana do próprio Widmer.

21 Prefácio do *Ludus Brasiliensis* de Ernst Widmer. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.

De acordo com Gandelman (1997, p. 311), o desenvolvimento da coordenação motora no *Ludus Brasiliensis* se dá por meio da escrita imitativa e da diversidade de tipos de articulações e indicações de dinâmica empregados de maneira simultânea.

Na coleção se encontram agrupamentos de peças que estão indicados por subtítulos, com exceção das peças estruturadas como tema e variações. Desses agrupamentos, três são ciclos de canções.

Agrupamento	peças
Nove canções	nº 43 à 51
Dez canções	nº 72 à 81
Sete peças com ornamentos	nº 96 à 102
Dez estudos polirítmicos	nº 116 à 125
Treze canções	nº 126 à 138
Três temas com variações	nº 150 à 152

Quadro 1 – Agrupamento de peças no *Ludus Brasiliensis*

Distribuídos ao longo do trabalho, temos ainda três tipos de propostas:

Tipo de proposta	Peças
15 propostas de improvisação	14, 15, 40, 41, 42, 54, 55, 70, 71, 89, 114, 115, 139, 140, 158
13 peças para estudo de leitura	13, 16, 35, 43, 52, 53, 87, 95, 103, 104, 141, 142, 159
7 peças escritas em três ou mais pautas	25, 40, 54, 55, 71 (improvisação), 157, 161 (Cânone a três vozes).

Quadro 2 – Outras propostas de peças no *Ludus Brasiliensis*

Exercícios também são propostos em seções separadas: uma no final do caderno 1, página 27, com exercícios para o estudo da mudança de posição e exercícios com mãos separadas específicos para passagem do polegar; e outra no final do caderno 3, página 28, com fórmulas para o estudo de poliritmia.

Vale salientar a opção de Widmer pelo uso de uma grafia musical mais sintática, como na maneira de escrever as fórmulas de compasso. Do mesmo modo, quando, na armadura de clave, todas as notas são bemóis ou sustenidos, Widmer faz uso de um grande sinal de bemol ou sustenido que abranja toda a armadura.



Figura 1 – Peça nº6 do *Ludus Brasiliensis*. Ex. da predileção pelo sintático na grafia musical de Widmer. Fonte: Widmer, 1968.

Enfim, a obra *Ludus Brasiliensis* representa, no Brasil, uma proposta singular no repertório pianístico. Valida essa não somente dada pela sua estreita relação com o *Mikrokosmos* de Bartók, mas pela íntima conexão com a música brasileira, em especial da região nordeste do país. Essa perspectiva, não ligada à ideologia nacionalista, conecta-se ao universo eclético de Widmer, no qual as fronteiras entre o nacional e o universal, entre o erudito e o popular, entre a tradição e a renovação estão superadas. É a partir dessa trama permeada pela diversidade que Widmer escreve a peça que encerra a coleção como clímax dos objetivos propostos e concatenadora das ideias afins da coleção.

2.3 A peça *concatenação*

A peça *concatenação*, nº162 da coleção *Ludus Brasiliensis*, foi composta em 1966 e dedicada ao pianista Fernando Lopes²², que a época era

22 O pianista Fernando Lopes nasceu no Rio de Janeiro e estudou com Arnaldo Estrella. Premiado no concurso internacional do Rio de Janeiro (1957) e no concurso de Genebra (1961), foi diretor do Conservatório de Música de Pelotas (1958 a 1960), diretor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1962 a 1975) e professor de piano da Universidade Estadual de

diretor da Escola de Música da UFBA e, portanto, colega de trabalho de Widmer. A peça foi gravada por Fernando Lopes em concerto dado em 26 de abril de 1976 na sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, segundo consta na contracapa do disco²³. Aylton Escobar no encarte dessa mesma gravação assim descreve a peça *concatenação*:

(...) um conjunto de pequenos trechos pianísticos que servem de culminância ao gradual desenvolvimento de um intérprete, didaticamente. Ao final, surge de modo rico e entusiástico o tema popular de samba de roda: “Canarinho da Alemanha que matou meu curió, canarinho da Alemanha – cachoeira, tororó.”

Gandelman (1997, p.313) ao descrever o 5º e último caderno do *Ludus Brasiliensis*, levantou algumas observações acerca do seccionamento da peça *concatenação*, das configurações estruturais do tema e referências ao folclore e à música popular:

Destaque da peça nº162 – *concatenação*- a mais longa e significativa do conjunto (10' 30" de duração). Em cinco seções – Introdução, Allegro, Adágio, *Chacone*, Finale – variações livres de configurações extraídas do tema, este tendo a 2ª maior, 3ª maior e/ou menor descendentes e o âmbito de 4ª justa como intervalos estruturais. Textura mista, destaque às linhas melódicas. Tema, na introdução, e elaborações, nas seções, logo seguidas de seus próprios desenvolvimentos, com andamentos, texturas e densidades específicos. Interferência de elementos rítmicos do jazz ou da música de café-concerto, na 2ª seção – agitado (Allegro); 4ª seção,  = 144, uma *chacone*; samba de roda *Canarinho da Alemanha* (nº47 – Capoeira, do *Ludus Brasiliensis I*), de origem folclórica, como linha melódica principal da 5ª seção, além do aproveitamento de materiais das anteriores.

Essa peça apresenta um painel de tendências estéticas e procedimentos técnicos diversificados que sintetizam a proposta de toda a coleção *Ludus Brasiliensis*. Como também foi dimensionada como peça de concerto, traz à

Campinas-SP.

23 WIDMER, Ernst. *Concatenação* (Op.37 nº162). Intérprete: Fernando Lopes. In: LOPES, Fernando. **Documentos da Música Brasileira v.18**: Raul do Valle; Lindembergue Cardoso; e Ernst Widmer. Rio de Janeiro: Funarte, p. 1984. 1 disco Sonoro.

tona uma série de questões estilísticas que dizem muito acerca do estilo do compositor, do local e da época em que foi escrita.

2.4 Considerações analíticas

Um dos textos referenciais acerca da análise musical ainda é o verbete *Analysis*²⁴ do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* escrito por Ian Bent (revisto e atualizado por Anthony Pople na edição de 2001). Na edição de 1980 desse mesmo dicionário, Bent (1980, v.1, p.340) propôs uma definição formal de análise:

Análise (...) inclui a interpretação de estruturas em música, junto à sua resolução em elementos constitutivos relativamente mais simples, e a investigação das funções relevantes desses elementos no interior dessa estrutura. Em tal processo, a 'estrutura' musical pode ser uma parte de uma obra, uma obra inteira, um grupo ou mesmo um repertório de obras, procedentes de uma tradição escrita ou oral.

A concepção de 1980 proposta por Bent define a 'estrutura musical' como objeto da análise, que se aproxima de uma ideiação estruturalista. Essa definição é hoje insuficiente ou parcial, pois remete a um conceito de "análise concebida como 'dissecação' e determinação dos elementos de um todo, assim como suas relações e funções, ou seja, é uma concepção vinculada aos procedimentos empíricos e formalizados próprios das ciências" (NAGORE, 2004). Nessa definição, Bent não procurou estabelecer relações com fatores externos, partindo, assim, de um princípio fenomenológico, pois, para ele, o projeto inicial da análise é responder a pergunta 'como isso funciona?'

Ao comentar a revisão que fez desse artigo de Bent, Pople (2002, p.18-19) afirma que a pergunta inicial 'como funciona isso?', colocada por Bent, antecipa outras: 'o que a música diz ou significa?', 'como essa música age...em mim? (ou em ti, ou mais caracteristicamente, 'em nós')'. Assim, o conceito de obra

24 BENT, Ian; POPLE, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Grove, c2001. v.1, p.526-570.

musical se “abre as dimensões semântica, psicológica e perceptiva”, e o objeto da análise passa de “algo estático e se converte em algo variável e fluido” (NAGORE, 2004).

O que traz uma série de dificuldades ao estudo da música, e que lhe é intrínseca, é que a ‘natureza de sua matéria não é objeto tangível e mensurável’. Logo, para o empreendimento da análise musical é preciso determinar, *a priori*, qual é o seu sujeito: a partitura, ou ao menos a representação sonora que esta projeta; a representação sonora existente no espírito do compositor no momento da composição; uma interpretação; ou inclusive o desenvolvimento temporal da experiência de um ouvinte; além disso, tem-se também, o significado externo de uma obra musical ou seu contexto, sujeitos esses cultivados por diversas orientações da semiótica, da musicologia cognitiva ou da hermenêutica (NAGORE, *Ibid.*).

Essa diversidade de objetos da análise musical resulta em uma multiplicidade de abordagens analíticas. Dessas, Nagore (*Ibid.*) se detêm em três das principais: 1) a concepção, típica das correntes formalistas e estruturalistas, da obra como algo autônomo, fixado na partitura, cujo significado deriva da coerência interna de seus componentes; 2) a abordagem praticada pelas correntes de tipo hermenêutico ou de análise da interpretação que entendem a obra como algo que muda, que vai sendo construído no processo de sua existência temporal, não somente na sua performance, sim também em seu ‘dever’ ao longo do tempo, obra como ‘processo’ e ‘ente histórico’; 3) por último, o entendimento da obra como algo que existe por meio da percepção cujo significado reside no modo em que é percebida. O objeto da análise são os mecanismos psicológicos da percepção e escuta, abordagem própria dos estudos cognitivos ou da análise fenomenológica.

Essa diversidade de objetos está relacionada a questões históricas. Atualmente, a tendência geral é abordar o estudo da música a partir de diversas perspectivas complementares e rejeitar a concepção positivista da obra musical como algo autônomo e fechado (NAGORE, *Ibid.*). Assim, se abre a obra musical a

elementos externos a ela mesma: o significado, a expressão, a interpretação, o contexto cultural. De um *status* como arte ou ciência, muitos defendem a análise como interpretação, como mais uma das formas da prática musical que se dá na sociedade atual, na qual “cada interpretação ilumina um aspecto particular [...] mas nenhuma tem o monopólio da verdade” (COOK, 1987).

Cabe então a pergunta: onde se encontra a validade de uma análise musical? De acordo com Cook (Ibid.), a validade da análise musical está na resposta a seus objetivos: “o que é bom ou ruim em uma análise não são, obviamente, suas conclusões como tal, sim no modo em que os detalhes musicais sustentam essas conclusões, e até que ponto essas conclusões clarificam ou jogam luz sobre aqueles”.

Adentrando nos fundamentos da presente pesquisa, qual a finalidade de uma proposta de análise da peça *concatenação* de Widmer? Além da eminente questão pragmática, a interpretação da peça ao piano, também foi almejado compreender a obra, como funciona, procurar respostas a seu significado no contexto em que foi composta e que significado pode ter hoje. Trata-se de uma ambiciosa pretensão, contudo, vislumbra-se no processo de análise confrontamentos que, às vezes, sobrepujam a validade dos próprios ‘resultados’.

Apesar do valor relativo e simbólico da notação ou representação gráfica, o primeiro passo da análise partiu de perspectiva provisória da obra musical como autônoma. Como afirma Treitler (1999, p.376):

Se não aceitarmos provisoriamente o status autônomo da obra musical, correremos o risco de reduzi-la a um símbolo e fazê-la transparente para o significado (extra-musical) cuja explicação se converterá no último propósito do estudo musical; ou seja, correremos o risco de que desapareça como objeto estético, uma vez coberto seu papel de significação.

Desse modo, a prática analítica “não pode prescindir dos aspectos formais e estruturais, que sempre formaram parte da análise, ao menos em uma fase inicial”, como sustenta Nagore (2004). Por outro lado, também não se pode

deixar de lado a noção de ‘obra musical’ como “algo que se desenvolve no tempo”, algo que muda, algo que existe enquanto é percebida, já que é uma arte temporal.

Assim, *a priori*, a partitura, e a representação sonora que essa projeta, foi estabelecida como sujeito da análise proposta neste trabalho. Essa prerrogativa inicial foi considerada a fim de subsidiar a visão contextual da peça. Fala-se em perspectiva provisória pois se pensa que não se pode analisar uma obra em seus próprios termos, pois tais termos não residem no trabalho de arte. Como afirma Meyer (1989, p.64-65):

Aliás, sem conceitos prévios (adaptados da ideologia, disciplinas relacionadas, ou teoria musical existente) sobre o modo como o mundo funciona, não somente poderia ser impossível saber o que e como analisar, mas as verdadeiras noções de estilo e análise poderiam não existir.

Porém, desde o início, vislumbrou-se a obra como aberta a elementos externos à ela, e que, a fim de método, foram deixados para uma segunda etapa. Assim, antes de se abordar o roteiro de LaRue para análise de estilo, é necessário fazer alguns apontamentos acerca de estilo e de análise estilística.

2.4.1 A análise estilística

De acordo com Pascall (2001. v.24, p.638), estilo é “uma maneira, um modo de expressão, um tipo de apresentação. Para os estetas, estilo diz respeito à superfície ou aparência, embora na música aparência e essência são, em última análise, inseparáveis”. Já para Meyer (1989, p.3), estilo é uma “reprodução de modelos (...) que resulta de uma série de escolhas realizadas dentro de um conjunto de restrições”. Assim, o termo *estilo* pode ser usado para denotar características musicais de um compositor, de um período, de uma sociedade ou função social. Localização geográfica também é um forte condicionador do estilo e pode envolver particular pressão social que existe somente em certos lugares. Por isso, estilo tem “significado tanto artístico como político” (Ibid., p.641). Entrementes, o modo que esses condicionamentos estão estabelecidos não é pela instrução formal implícita e sim de maneira tácita:

As restrições de um estilo musical são aprendidas pelos compositores e executantes, críticos e ouvintes. Normalmente tal aprendizado resulta da experiência na execução e audição ao invés da instrução formal explícita em teoria musical, história ou composição. Em outras palavras, conhecimento de um estilo é normalmente 'tácito (implícito)'... e é o objetivo da teoria musical e análise estilística explicar o que o compositor, executante e ouvinte sabem nesse caminho tácito (MEYER, 1989, p.10).

No que diz respeito à relação da estética com questões mais formais, Bossard, Apel, Bukofzer e Lippman defendem *estilo* e *forma* como opostos. Nesse sentido, estilo pode ser usado para descrever a aparência dos detalhes, e forma, para descrever o 'resultado' do conjunto. Forma sugere, incorpora, diz respeito a e é gerada por estilos específicos. Mas tanto a forma como o estilo são fortemente condicionados pelas expectativas e requerimentos de uma audiência, especialmente nas questões de gênero e *ethos* (PASCALL, 2001. v.24, p.638). Por outro lado, Bent (2001, p.526) afirma ser um tanto desnecessária a distinção entre estilo e forma:

Há uma distinção prática entre análise formal e análise estilística; mas isso é desnecessário. Na medida em que, por um lado, qualquer complexo musical, não importa quão pequeno ou grande, pode ser considerado um 'estilo'; por outro lado, todos os processos comparativos que caracterizam uma análise estilística estão inerentes na atividade analítica básica de resolver estruturas em elementos.

Apesar da perspectiva de Bent, não se nega a viabilidade de vislumbrar a análise formal e análise estilística como distintas, nem a necessidade de uma em relação à outra. Meyer (1989) crê que análise musical deve sintetizar as considerações puramente musicais com considerações sócio-históricas, ideológicas e psicológicas. Além disso, há também a questão do papel do significado em uma obra musical. O que dá o sentido de determinado modo de expressão musical? Como a música transporta/sustenta significado? O que faz ela significativa?

Deste modo, em um patamar estético, o entendimento do estilo ajuda na compreensão daquilo que faz de uma peça uma obra de arte:

A busca do estilo, enquanto fisionomia de uma ou de um grupo de obras, permitiria a reconciliação entre a sensibilidade estética e os requisitos da historiografia, podendo revelar o que faz de uma peça uma obra de arte, mas que o faz de modo sempre mutável, que se transforma no tempo (DAHLHAUS, 1993, p.17-18).

Pela aplicação de questões estilísticas alguém pode chegar a uma profunda visão da forma de expressão musical, uma consciência estilística, uma interpretação intelectual da música que enriquece sua resposta a ela. A partir disso, pode-se vislumbrar o ‘significado’ de uma peça e é nessa procura que o ‘prospecto’ analítico-estilístico proposto por LaRue foi utilizado como ferramenta deste estudo.

2.4.2 Apresentação do enfoque analítico do estilo segundo LaRue

Como o modelo de análise tomado por base neste trabalho foi o proposto por Jan LaRue em seu livro *Análisis del estilo musical*²⁵, percebeu-se como conveniente a apresentação das principais diretrizes dessa ferramenta analítica.

LaRue (1917-2003) foi um dos primeiros a estabelecer e sistematizar uma ‘rotina analítico-estilística’ direcionada ao exame de uma peça ou de determinado estilo. A partir de uma perspectiva tridimensional (dimensões grandes, médias e pequenas) com a qual examina cada um dos quatro elementos contributivos (som, harmonia, melodia e ritmo) e o quinto elemento de combinação (crescimento), desenvolve o entendimento das funções e relações que direcionam o entendimento do estilo de determinada peça ou compositor.

Posterior a essa publicação, tem-se uma releitura desse roteiro analítico realizada por John White²⁶, onde substitui termos como grande, média e pequena

25 Publicado originalmente em inglês como **Guidelines for Style Analysis**. W.W. Norton & Company, Inc.: New York, 1970.

26 WHITE, John. **Comprehensive musical analysis**. Metuchen: The Scarecrow Press, 1994.

dimensão por micro, médio e macroanálise²⁷ e amplia a perspectiva de LaRue combinando-a às leituras norte-americanas dos trabalhos feitos por Heinrich Schenker.

Mesmo partindo de quatro elementos, LaRue tinha ciência da arbitrariedade de seu sistema. Enquanto todos os eventos musicais em uma peça são combinações dos elementos, nenhum desses pode ser totalmente separado dos outros e em muitas instâncias uma categoria não pode ser definida sem evocar uma ou mais das outras três categorias. Como já se sabe, nenhum conjunto ordenado de alturas pode formar uma melodia, ao menos que seja também organizado ritmicamente; e o elemento som, que inclui o timbre e a dinâmica, é indispensável a qualquer melodia. Além do mais, embora a harmonia possa nem sempre estar explícita, está quase sempre implícita.

Todavia, é válido o esforço de tentar reconhecer e lidar com as particularidades de cada uma dessas categorias, assim como com as relações simbióticas delas. No estudo individual de cada categoria, observa-se o universo particular de cada uma das categorias e, como a partir desses universos particulares, as simbioses, que muitas vezes são indissociáveis, revelam significados diferentes. O ritmo inclui não somente duração, acentos, tempos e metros, mas também unidades formais finitas tais como frases e períodos. A melodia inclui cada aspecto de altura, ritmo, dinâmica e timbre que pode ser percebida em uma única linha. A harmonia inclui não somente as estruturas harmônicas verticais (acordes ou sonoridades), mas também amplas relações harmônicas e/ou tonais, tanto quanto contraponto ou polifonia. O ritmo é um importante componente da harmonia, pois muitos fenômenos harmônicos são definidos ritmicamente. O som inclui três fatores: o timbre, a textura e a dinâmica, sendo inerentes à própria música e, portanto, à todos os outros elementos.

27 Apesar da semelhante nomenclatura, nesse caso esses níveis não possuem relação com os níveis ou leis da análise Schenkeriana.

No que diz respeito às dimensões analíticas, preferiu-se, nesse trabalho, adotar a terminologia de White por explicitar o caráter descritivo de cada dimensão. Cada uma das dimensões parte de uma singular perspectiva e, conseqüentemente, determina olhares diferentes acerca da mesma obra musical. Macroanálise inicia com descrições mais óbvias, como os elementos que figurativamente são indicados no título de cada peça, caráter, andamento e forma, em direção ao menos óbvio, tal como a disposição de eventos maiores com o tempo total e a ampla consideração da harmonia, da textura e do ritmo. A média análise lida com relações entre frases e outras unidades médias. A microanálise contém percepção detalhada da melodia, harmonia e ritmo. A forma e textura nesse nível são menos pormenorizadas, assim como também o timbre (WHITE, 1994, p. 20).

Naturalmente estas disposições de análise frequentemente se sobrepõem. Em uma música tonal, detalhada análise harmônica leva, conseqüentemente, à descoberta de centros tonais primários e secundários, que levará à percepção de relações tonais em dimensões mais amplas. Um pequeno motivo será percebido no nível microanalítico, mas seu papel na totalidade do trabalho será considerado em outros níveis também. Embora todas as observações sejam categorizadas em um dos três níveis, é necessária a busca pelo inter-relacionamento entre os níveis.

Uma das mais importantes questões que confrontam o analista é como o compositor tem levado uma ideia musical ou várias, a se desenvolver em meio do processo composicional e tornar-se uma peça musical. Quais são as técnicas usadas em algum dado ponto para continuar seu desenvolvimento? Como um compositor faz uma peça de música progredir através do tempo?

Para White (Ibid., p. 23-24), que segue a linha de LaRue, muito do significado que uma peça de música possui em um determinado 'módulo' de tempo é encontrado em gestos ou eventos que ocorrem em pontos calculados durante seu percurso. Frases são definidas por cadências, relações tonais, qualidades afetivas (resposta emocional do ouvinte), a tensão *versus* repouso,

percebidos em todos os elementos musicais. Esses gestos do compositor formam aquilo que LaRue denominou de “crescimento” e são eles que definem a estrutura ou forma de uma peça de música.

O crescimento pode ser observado em qualquer dos três níveis analíticos embora seja menos aparente no nível microanalítico. São quatro as opções que um compositor tem para dar seguimento ao texto musical: repetição, desenvolvimento, variação e uso de material novo. O contraste, elemento encontrado como primordial para angariar interesse musical em um boa parte de nosso repertório ocidental, pode ser encontrado em qualquer uma dessas opções. A natureza do contraste é, portanto, de grande interesse para o analista, pois aqui é encontrado o balanço entre o estado de relativo repouso e relativa tensão. Esse balanço foi denominado por White (1994, p.23) como “fator repouso-tensão”. Em certos pontos um ou mais dos elementos musicais pode contribuir para o repouso, enquanto em outros pontos ele pode aumentar a tensão.

Em termos da harmonia tonal, o fator repouso-tensão pode ser relacionado à consonância e à dissonância. Em relação ao ritmo, pode ser relacionado com os conflitos entre o ritmo e o metro, a complexidade rítmica, a sincopação ou aos ritmos cruzados. Para a melodia, pode ser controlado por fatores tais como contorno, freqüência das curvas melódicas, ou movimento disjuncto *versus* conjuncto. Para o som, o fator repouso-tensão pode ser afetado pelos contrastes em textura, timbre e dinâmica. Como os quatro elementos estão interagindo constantemente, o contraste pode ser resultado da combinação de dois ou mais dos quatro elementos da música.

Assim, o trabalho descritivo proposto por LaRue leva ao trabalho analítico prático e direto e, até certo ponto, controla e canaliza o julgamento pessoal do analista. Por isso, no presente trabalho, a análise descritiva foi realizada a partir dos níveis propostos por LaRue, assim como muito de sua terminologia. Juntamente à terminologia de LaRue, foi empregado, ao longo do trabalho analítico, a de outros autores, sendo elucidadas a medida que são inseridos os conceitos de cada autor.

3 CAPÍTULO II A ANÁLISE DA PEÇA n° 162 CONCATENAÇÃO DO LUDUS BRASILIENSIS

O objetivo deste capítulo é apresentar uma proposta de análise estilística da peça *concatenação* a partir dos procedimentos analíticos previamente mencionados. Essa abordagem será dividida em três níveis analíticos: macro, média e microanálise.

3.1 MACROANÁLISE

Antes de tratar das tipologias na grande dimensão analítica, a macroanálise, é necessária a localização e classificação das articulações estruturais que dão movimento e forma à peça, apresentadas na figura 2. Com essa visão do todo não se pretende de antemão estipular e determinar padrões formais ou mesmo o 'movimento' da obra, e sim, tão somente, considerar as possíveis origens das grandes articulações da obra.

Para isso, analisar-se-ão as mudanças de textura, os processos cadenciais, o emprego do material motivico e a alteração na atividade rítmica de superfície. Com esses dados, obtêm-se uma visão primária das grandes articulações textuais da obra. Essas articulações não ordinariamente determinam seções, mas a análise de cada uma dessas é de fundamental importância para o processo analítico e para a posterior elucidação da estruturação formal da peça.

Na seguinte figura está apresentada uma visualização da forma de onda sonora de uma gravação da peça *concatenação*, a partir da qual foram sinalizadas as principais articulações. Essa visualização é uma espécie de gráfico da dinâmica da peça. A fim de elucidar o grau de articulação do texto musical essas articulações estão apresentadas em cores diferentes, conforme a legenda.

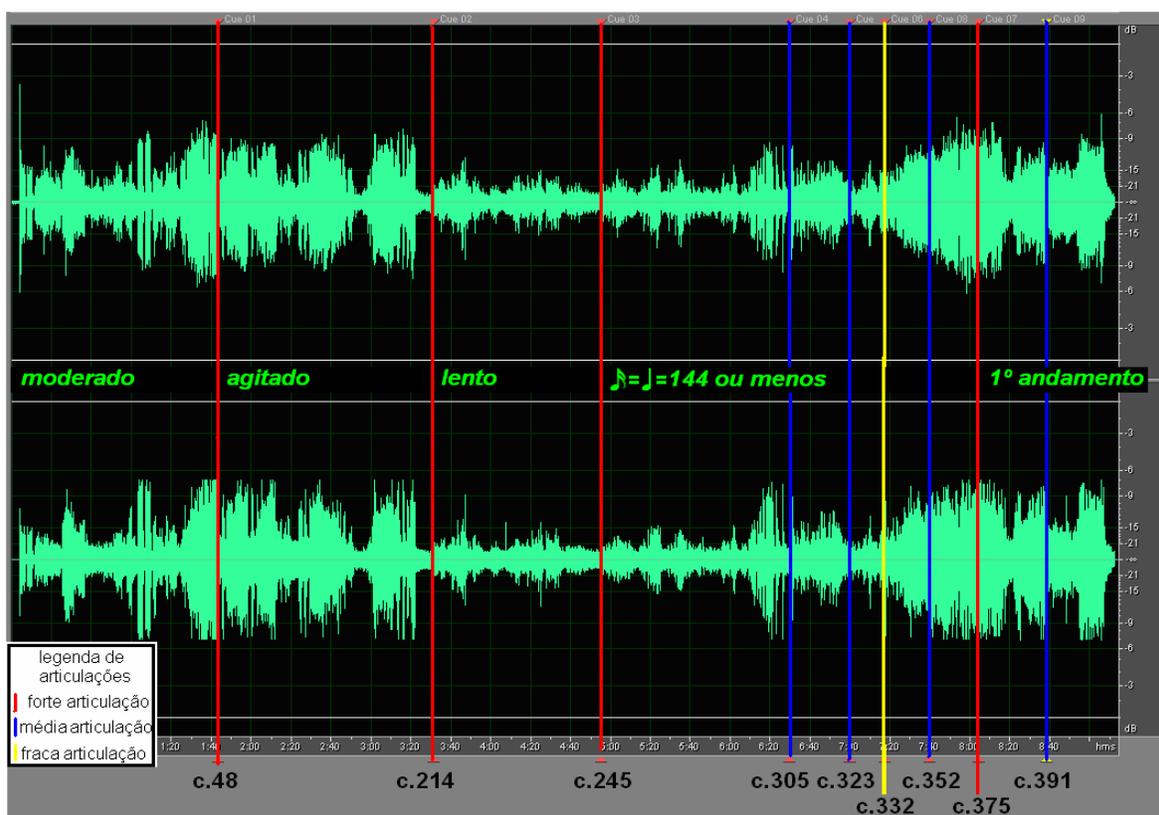


Figura 2 – Visualização da forma de onda sonora com a indicação dos graus das principais articulações da peça *concatenação*

Após essa primeira visão geral da obra, as quatro categorias analíticas propostas por LaRue (1989), som, harmonia, melodia e ritmo, serão discutidas no nível macroanalítico, na grande dimensão da obra. Em cada categoria tentar-se-á a restrição a uma análise descritiva da tipologia estabelecida, apesar da dificuldade frequentemente encontrada pela inseparabilidade de alguns elementos. A primeira categoria a ser observada é o som, sistematizado, a priori, em três divisões básicas: **a)** timbre; **b)** dinâmicas; **c)** textura e trama.

3.1.1 O SOM

a) Timbre

Ao escrever uma obra para piano solo é evidente que Widmer, que possuía uma sólida formação pianística, tinha ciência das possibilidades e limitações do instrumento. Na própria coleção do *Ludus Brasiliensis*, à qual a peça

concatenação pertence, explorações tímbricas pouco usuais, fruto de pesquisa e interesse dos compositores mais progressistas, foram incorporadas ao longo da coleção a fim de proporcionar ao estudante de música (ao qual a mesma foi destinada) a familiaridade com as técnicas instrumentais estendidas²⁸ (figuras 3-5).

3^{***)} sons e ruídos

$\text{♩} = 72$

m.d. = mão direita

m.e. = mão esquerda

teclas pretas

P

m.d.

m.e.

m.d.

m.e.

m.e.

Ped. até o fim da peça

m.d.

m.e.

m.e.

m.d.

m.e.

m.d.

f

30"

*) as figuras (x) significam: bater com os nós dos dedos na caixa do piano

**) ver exercício I na página 27

Figura 3 – Peça nº3 do *Ludus Brasiliensis*. Ex. de técnica estendida: Percussão na caixa do piano.
Fonte: Widmer, 1968.

XI. $\text{♩} = 104$

137 "sea chanty"

variação

ff

mudo (m.e. nas teclas brancas)

Figura 4 – Peça nº137 do *Ludus Brasiliensis*. Ex. de técnica estendida: cluster pressionado silenciosamente, seguido pela vibração simpática das cordas do piano, criando um tipo de efeito de reverberação. Fonte: Widmer, 1968.

28 Entende-se por estendidas as técnicas que foram desenvolvidas, sobretudo no século XX, a fim de obter novos timbres dos instrumentos. No piano, por exemplo, tem-se o tocar diretamente nas cordas da harpa, ou a inserção de objetos entre ou sobre as cordas. Esse tipo de procedimento transborda a compreensão técnica mais tradicional e conservadora.

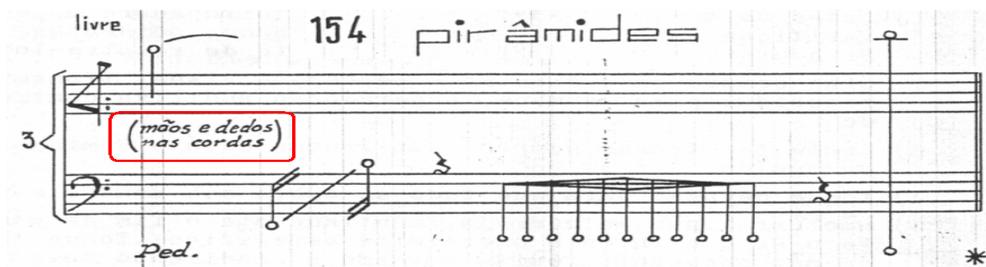


Figura 5 – Peça nº154 do *Ludus Brasiliensis*. Ex. de técnica estendida: mãos e dedos nas cordas do piano. Fonte: Widmer, 1968.

Na peça *concatenação*, o emprego da técnica estendida se limita a alguns compassos. À prevalência do uso do registro médio do piano se contrasta o trecho que vai do c.375 ao c.379 (figura 7, p.33), no qual os extremos passam a ser mais utilizados. Juntamente com a exploração tímbrica de quase toda a extensão do piano, Widmer faz uso de *clusters*²⁹, técnica estendida primeiramente explorada por Henry Cowell em 1912 e Charles Ives em 1915. Não usa o *cluster* cromático, limitando-se ao *cluster* pentatônico (teclas pretas) e ao *cluster* diatônico (teclas brancas). Esse trecho será melhor discutido na média e na microanálise. O que agora pode ser ressaltado é sua singularidade como recurso timbrístico, dinâmico e harmônico, e seu destaque por determinar um importante estágio dentro do todo da obra.

O colorido timbrístico, muitas vezes, é alcançado pela harmonia, como nos momentos politonais e polimodais ou pela densidade da textura (questões essas que serão melhor abordadas nas respectivas categorias analíticas). Em *concatenação*, Widmer demonstra pouca preocupação na delimitação do uso do pedal, um importante aspecto timbrístico. São apenas dez indicações de uso do pedal do piano (incluindo a indicação ‘sem pedal’), das quais seis se encontram nos últimos 120 compassos da partitura.

29 *Cluster*. (Ing., “agrupamento”) Grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente. Os instrumentos de teclado se adequam particularmente a sua execução, uma vez que podem ser prontamente tocados com o punho, a palma ou o antebraço (SADIE, 2001. v.6, p.65-66).

b) Dinâmica

O âmbito da dinâmica escrita da peça estende-se do pianíssímo (*ppp*) (c.239) ao fortíssímo (*fff*), dinâmica prevalente a partir do c.375 até o final da peça. Os graus intermediários de dinâmica entre esses dois extremos são encontrados na peça, porém é verificada certa predominância de níveis dinâmicos de maior intensidade (do *mf* ao *ff*). A dinâmica implícita da obra vai além da notação simbólica e depende de outros fatores como textura, ritmo, andamento, emprego de pedal, etc. Será, portanto, mais adequada a discussão dessa questão nos níveis médio e microanalítico.

Dinâmicas em bloco, escalonadas com base nas repetições de fragmentos também são empregadas, como se vê na seguinte figura:

A musical score snippet for piano, measures 194-204. The score is written in treble and bass clefs. Four measures are highlighted with red boxes, each containing a dynamic marking: the first measure has 'f', the second 'f', the third 'mf', and the fourth 'p'. The music consists of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Figura 6 – Dinâmicas escalonadas em bloco em *concatenação* (c.194-204).

O mais importante clímax dinâmico, talvez mais significativo que o grandioso e eloquente final, é encontrado no trecho c.375-379, já comentado na seção anterior. Aqui o fortíssímo (*FFF*) aliado aos *clusters* da região grave do teclado exacerba o limiar dinâmico da peça.

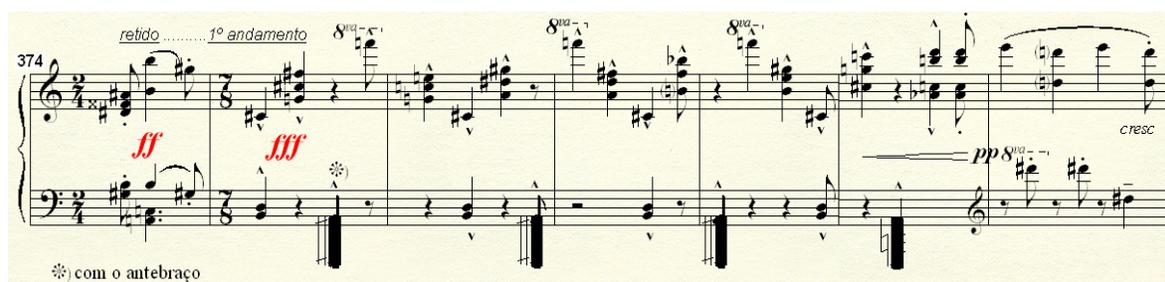
A musical score snippet for piano, measures 374-380. The score is written in treble and bass clefs. The tempo is marked 'ritido 1º andamento'. The music features complex chords and clusters. Dynamic markings include 'ff' and 'fff' in red, and 'pp' in black. A 'cresc' marking is also present. A note in the bass clef is marked with a circled asterisk and the text 'com o antebraço'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Figura 7 – Importante clímax dinâmico da peça *concatenação* (c.374-380).

c) A textura e a trama

LaRue (1989, p.20) faz uma importante distinção entre textura e trama ao restringir textura às combinações particulares e momentâneas dos sons e entender a trama como o 'tecido' contínuo das texturas e níveis dinâmicos. O autor propõe, ainda, duas categorias iniciais com a finalidade de abranger o entendimento da trama: a linear e a massiva. Essas duas categorias guardam um paralelo com a diferença existente entre polifonia e homofonia, porém as superam ao projetar maior generalização. Em virtude da alternância entre o massivo e o linear, a peça *concatenação* pode ser melhor entendida como de trama de linha e massa mistas.

Vislumbrando o todo da peça (ver figura 8), procurou-se estabelecer uma tipologia das texturas, bem como uma relação com o quadro de dinâmicas, almejando estipular uma tipologia da trama, do espectro total de opções acústicas por parte do compositor e de suas preferências características dentro desse espectro.

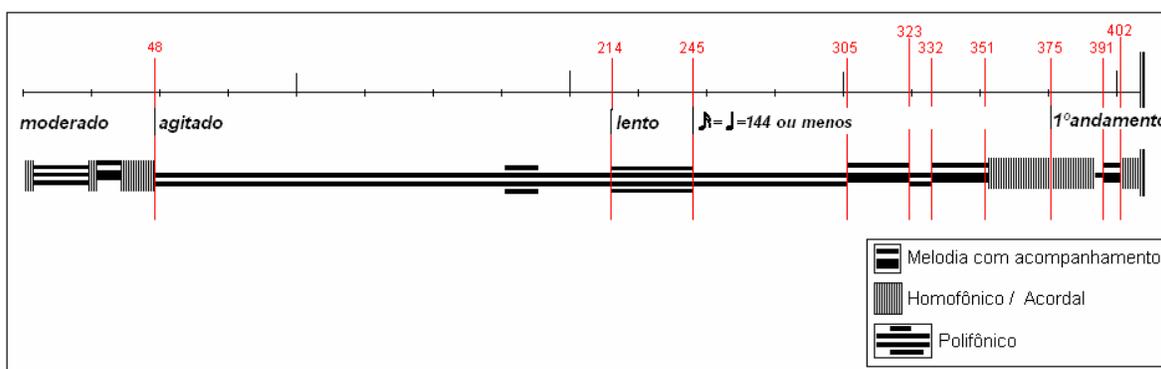


Figura 8 – Visão geral da trama da peça *concatenação*

A figura 8 demonstra como a frequência dos contrastes texturais está relacionada às próprias funções estruturais da peça. Baseando-se nessa constatação, pode-se inferir que a frequência de contraste no aspecto textural está mais relacionado à estrutura da peça que a um recurso de contraste na superfície. Com a preocupação de estabelecer um quadro no qual também pudesse ser verificada a densidade da textura, esse fornece evidências de um grau de

contraste textural mediano, pois ao mesmo tempo em que não há a manutenção de uma só textura, também não há um significativo emprego de extremos texturais.

3.1.2 A HARMONIA

O elemento da música tonal cuja codificação, sistematização e desenvolvimento atraiu mais esforços por parte dos compositores e teóricos foi, e talvez ainda seja, a harmonia. De Rameau à Schenker, o trabalho analítico estava fortemente voltado à harmonia, e os próprios desenvolvimentos estilísticos eram considerados a partir de atributos harmônicos. Em virtude dessa ênfase histórica, a harmonia é considerada por alguns autores como o elemento musical cuja sofisticação sistemática vai além da organização nos outros elementos. Outra questão diz respeito a uma característica idiossincrática da harmonia. De acordo com LaRue (1989, p.30), as relações harmônicas são “ao menos tridimensionais e tratam com numerosos componentes, a princípio com implicações em diferentes níveis rítmicos” enquanto que os outros elementos como o som, a melodia e o ritmo são entendidos como de organização “predominantemente bidimensional”.

Dada a complexidade das relações harmônicas, a harmonia, como elemento analítico do estilo, não é entendida somente a partir dos acordes, mas abrange o contraponto e todas as simultaneidades:

A harmonia não só compreende o fenômeno do acorde associado à sua função, mas também todas as demais relações de combinações verticais sucessivas, incluindo o contraponto, as formas menos organizadas da polifonia e os procedimentos dissonantes que não fazem uso das estruturas ou relações familiares dos acordes (Ibid., p.30).

Também Dahlhaus (2001, p.359) não usa o termo somente para descrever as relações verticais. Ele emprega o termo no sentido de descrever a justaposição do vertical (na estrutura dos acordes ou intervalos) e do horizontal (no relacionamento de intervalos ou acordes um com o outro).

Para o estudo da harmonia na peça *concatenação*, partir-se-á dos procedimentos harmônicos utilizados em grande escala (**a**); em seguida, será apresentado o vocabulário de acordes (**b**); e, finalmente, serão comentadas algumas questões contrapontísticas gerais da peça (**c**).

a) Procedimentos harmônicos

Em termos de material harmônico empregado por Widmer, é verificável a amplitude e diversidade desse. O compositor emprega desde politonalidade, recursos da harmonia modal, polimodalidade, paralelismo harmônico até a construção harmônico-melódica por células.

Parte-se da definição de politonalidade como o “uso simultâneo de dois ou mais centros tonais distinguíveis auditivamente” (KOSTKA, 2006, p.105). Esses centros tonais podem ou não estar relacionados às tonalidades maior-menor, e o material com que o compositor pode estabelecer esses centros é muito abrangente. Como coloca Persichetti (1961, p.255), ao tratar da questão do politonalismo: “(...) as escalas que formam os diferentes centros tonais podem ser intervalicamente idênticas ou contrastantes, tradicionais ou sintéticas”.

Na obra em questão, Widmer não emprega de maneira sistemática as tonalidades maior-menor. Apesar de resquícios dessa tradição certamente estarem presentes e serem reconhecíveis, como na seção lenta, outros recursos são empregados a fim de estabelecer distintos centros tonais.

O politonalismo é empregado de maneira mais evidente no trecho que vai do c.323 ao c.331, como se vê na figura 9. Aqui Widmer alcança o efeito politonal por meio de procedimentos canônicos. Primeiramente, um cânon estrito a duas vozes, a terça maior (em azul na figura), denuncia diferentes centros, elucidados, também, nas cadências melódicas da primeira construção frasal de ambas as vozes. A linha da voz superior repousa na nota *si^b* (c.226), enquanto a mesma linha na voz inferior repousa na nota *fá[#]* (c.225). Logo, Widmer estabelece diferentes centros por meio de um cânon espelhado (em vermelho na figura), ou seja, a resposta de uma voz é exatamente a inversão da outra.



Figura 9 – Politonalismo alcançado por procedimentos canônicos (c.323-332).

No trecho que segue (figura 10), o politonalismo também é alcançado por procedimento canônico. O cânon desde o início é escrito com uma voz invertida em relação à outra. A voz superior está centrada na nota *mi^b* enquanto que a voz inferior está centrada na nota *dó*.

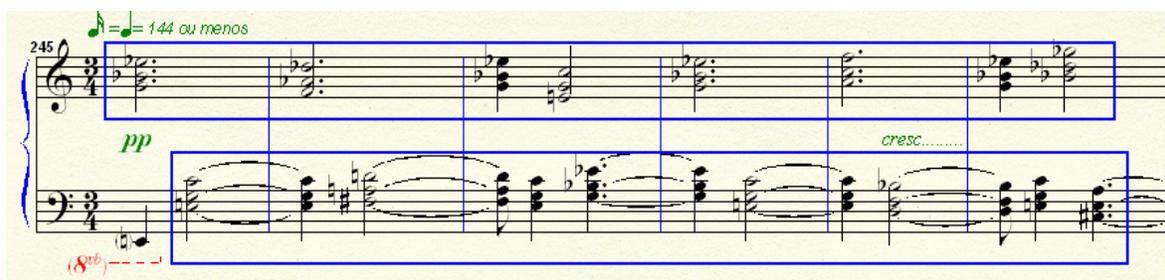


Figura 10 – Politonalismo alcançado por procedimento canônico real invertido (c.245-250).

Na figura 11, encontra-se uma breve insinuação de um procedimento politonal. A melodia inicia com um pentacorde maior de *ré maior*, enquanto o acompanhamento apresenta arpejos que indicam *ré^b maior*. Porém, no c. 30, com a mudança do material escalar, a melodia passa a se aproximar mais harmonicamente do acompanhamento, dissolvendo assim o efeito politonal.

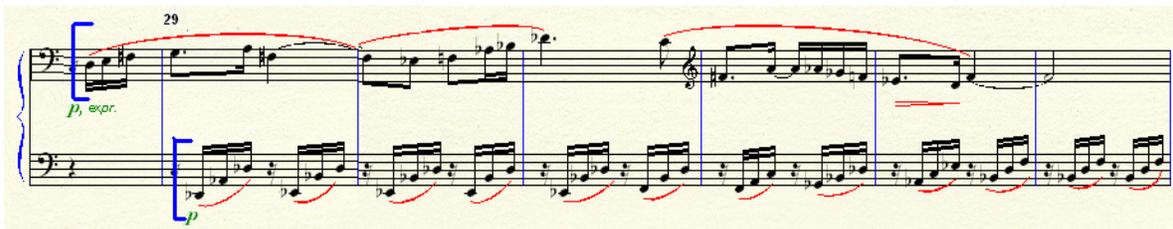


Figura 11 – Insinuação politonal dissolvida no compasso 30 (c.29-34).

Desde o século XIX, a harmonia modal tem sido uma alternativa à harmonia cromática como meio de estender a tonalidade. Porém, nesse modalismo é a relação entre acordes que determina o centro tonal, diferente da modalidade do século XVI, na qual eram características melódicas que determinavam o centro (COHN et al., 2001, p.865).

Passagens puramente modais, na qual a melodia é harmonizada com acordes do mesmo modo e sobre o mesmo centro tonal, não foram empregadas em *concatenação*. O autor trabalhou com o intercâmbio (*Interchangeability*) entre dois modos que, possuindo o mesmo centro, diferem em apenas uma nota. Esse dispositivo permite um enriquecimento no colorido harmônico de determinado trecho modal. Nas figuras 12 e 13, vê-se como Widmer fez uso sutil do intercâmbio entre os modos dórico e eólio, com a alternância entre a nota que caracteriza cada modo (bVI no modo eólio e VI no modo dórico).

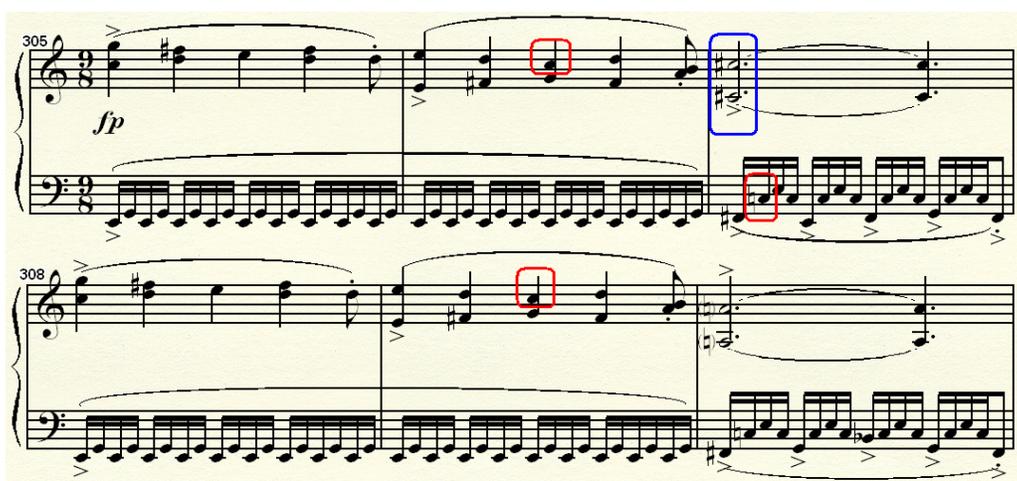


Figura 12 – Intercâmbio entre os modos dórico e eólio com centro em mi (c.305-310).



Figura 13 – Intercâmbio entre os modos dórico e eólio com centro em G (c.48-71).

Polimodalidade, por definição, “envolve dois ou mais modos diferentes sobre o mesmo ou diferentes centros tonais” (PERSICHETTI, 1961, p.38). A figura 14 apresenta o uso concomitante de uma escala bachiana³⁰ e um modo dórico-frígio (ou escala bimodal para alguns), portanto dois modos diferentes, e no caso, com centros diferentes.

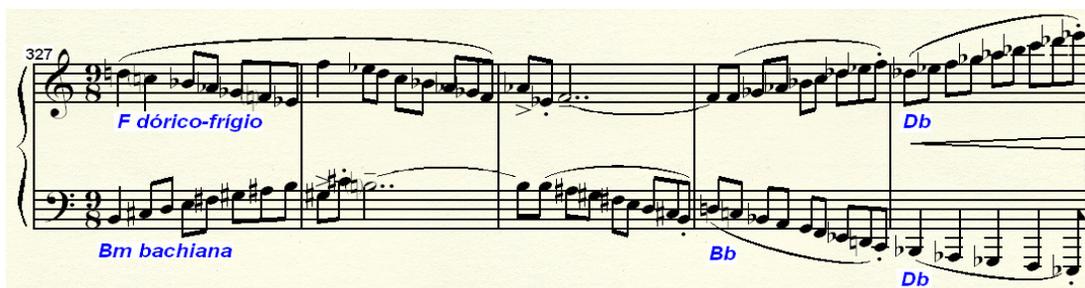


Figura 14 – Polimodalidade na peça *concatenação* (c.327-331).

Na figura 15, do trecho que vai do c.245 ao c.256 (parcialmente mostrado na figura 10), foram retiradas todas as vozes paralelas a fim de que ficasse mais facilmente verificável a construção polimodal do trecho (que também

30 A escala bachiana é uma variante da escala menor - forma melódica, sendo que tanto ascendentemente como descendentemente o VI e VII são elevados. O nome se associa com o compositor alemão do século XVIII, em virtude do corrente uso que ele fazia desse tipo de forma da escala menor.

é politonal). Na linha superior, tem-se um lírio em dó, enquanto que na voz inferior é empregado um dórico em dó com uma pequena inflexão cromática.

The image shows a musical score for piano, measures 245-331. The score is written in 3/4 time and features two systems of staves. The first system (measures 245-250) is marked *pp* and includes a *cresc.* marking. The second system (measures 251-331) is marked *f* and includes a *dim.* marking. The score illustrates polytonality through the use of different modes in the upper and lower voices.

Figura 15 – Exemplo de polimodalidade da peça *concatenação* (c.327-331).

b) Vocabulário de acordes

A fim de apresentar um panorama geral do vocabulário de acordes empregado por Widmer em *concatenação*, foi feito um quadro (figura 16) com um mapeamento e agrupamento desses acordes. Isso se deu seguindo a conclusão com que Motte (1989, p.285) encerra seu livro *Armonía*:

Portanto, antes de nos colocarmos a analisar determinados acordes, é indispensável analisar a paleta total sonora empregada na obra em questão. Ela constitui o caminho para a adequada audição dessa obra, assim como para a valorização dos diferentes acordes.

Partir-se-á de uma divisão baseada no tipo de construção dos acordes. Contudo, ainda não será realizada uma classificação do valor harmônico dos acordes, pois isso depende da relação com os outros acordes da mesma obra, o que será mais adequado na microanálise. Primeiramente, serão discutidos os acordes formados a partir de intervalos do mesmo tipo sobrepostos (intervalos de terça, quarta e segunda), baseado na prévia classificação baseada na complementaridade dos intervalos feita por Persichetti (1961, p.121): “Existem três categorias de materiais interválicos dos quais os acordes podem ser construídos: terças ou sextas (terçal), quartas ou quintas (quartal), e segundas ou sétimas (secundal)”. A seguir serão apresentados os poliacordes, os acordes compostos e,

por fim, uma breve explanação dos acordes baseados no subconjunto (ou célula) [015].

The image displays six musical examples of chords, each with its name and specific measure numbers:

- Acordes formados por terças:** Shows triads in the bass clef at measures c.1, c.30, c.98, c.251, and c.45.
- Acordes formados por segundas:** Shows dyads in the bass clef at measures c.1, c.2, and c.360.
- Acordes por terças com fatores divididos (KOSTKA); forma maior-menor (LENDVAI):** Shows complex triads in the bass clef at measures c.38, c.44, c.315, c.318, c.319, c.332, c.341, and c.318.
- Acordes [0 1 5]:** Shows dyads in the bass clef at measures c.38, c.43, c.44, and c.362.
- Acordes mistos:** Shows mixed chords in the bass clef at measures c.99, c.204, c.206, c.356, c.357, and c.379.
- Acordes formados por quartas:** Shows quartal chords in the treble clef at measures c.1 and c.375.

Figura 16 – Vocabulário de acordes utilizados na peça *concatenação*.

Vários acordes formados a partir de intervalos de terças sobrepostas são encontrados ao longo da peça. Desses, alguns são estruturas cordais com uma remota relação funcional, outros, sem relação funcional, dependem das vozes condutoras.

Os acordes com remota relação funcional são principalmente encontrados na seção *Lento*, na qual até mesmo o que pode ser identificado como uma cadência tonal autêntica é utilizada (o mi^b aqui pode funcionar como um $ré^\#$ e, portanto, uma sensível que resolve na nota mi). Essa seção como um todo será analisada mais detalhadamente na média-análise.



Figura 17 – Resolução de cadência tonal autêntica.

A reintrodução de materiais da tonalidade funcional em contexto de sintaxe não funcional também ocorre na peça *concatenação*. Nesse caso, as tríades são ligadas por movimento em graus conjuntos entre as vozes, pelo uso de notas comuns entre os acordes e por progressões por grau conjunto. Wilson et al. (2001, p.368), ao abordar a harmonia triádica não-funcional, a relaciona diretamente com o neoclassicismo:

O que Slonimsky denominou ‘pandiatonicismo’, o livre, não-funcional emprego de modos diatônicos como ‘coleções’ de alturas neutras ao invés de escalas com uma hierarquia de graus, tem sido uma proeminente característica do neoclassicismo da metade do século [XX].

Widmer, que também foi bastante influenciado por alguns compositores considerados neoclássicos, explora qualidades dos acordes baseados em terças, mas de modo que não sugiram um contexto funcional. Isso já pode ser verificado no início da peça, no primeiro acorde (c.1). O acorde de Ab^{7M} pode ser verificado, porém, ele não soa como um acorde maior com sétima maior, tanto por estar intercalado com acordes de outras construções (4^{as} e 2^{as}), como pela própria distribuição do acorde, feita de maneira nem um pouco escolástica.

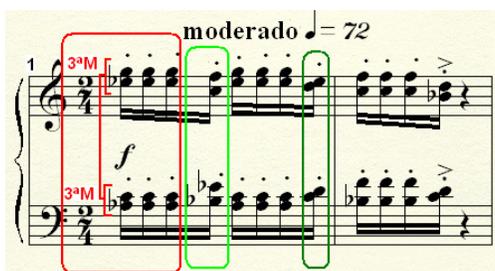


Figura 18 – *concatenação* c.1-2.

Um acorde frequentemente empregado por Widmer em *concatenação* é aquele que Lendvai (2003, p.50) descreve como ‘forma maior-menor’ enquanto que Kostka (2006, p.52) denomina ‘acorde com fatores divididos’ (*split chord members*). Trata-se de um acorde formado por terças no qual uma nota à distância de semitom é adicionada a algum membro do acorde. Quando encontrado na terça do acorde, gera ambigüidade entre a forma maior e menor.

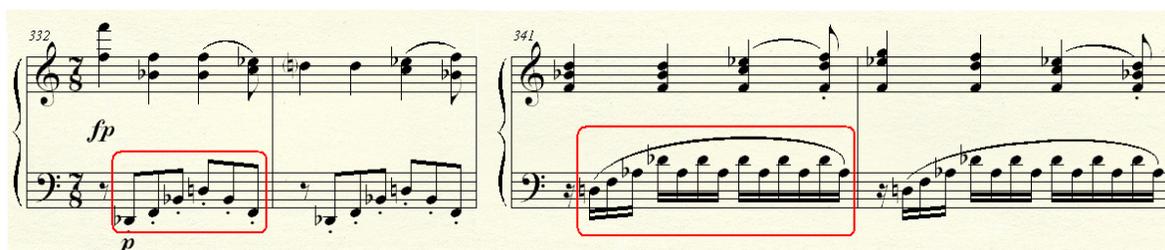


Figura 19 – Acorde com fatores divididos usados na figuração do acompanhamento (c.332-333 e c.341-342).

No que diz respeito aos acordes formados por quartas, eles têm sua origem na ornamentação da tríade e nas técnicas da polifonia medieval (PERSICHETTI, 1961, p.93). Amplamente utilizada por compositores do século XX, também em Widmer encontramos esse tipo de acorde. Em *concatenação*, Widmer usa basicamente duas formações desse acorde: aquele formado por intervalos de 4^a justa sobrepostos e o que possui também intervalos de 4^a aumentada. Nessa peça, as sonoridades baseadas em 4^{as} são de caráter transitório, não possuindo estabilidade harmônica, com exceção do trecho c.375-379, no qual, esses acordes estão dentro de uma mesma linha junto às tríades, como verificado na média-análise.

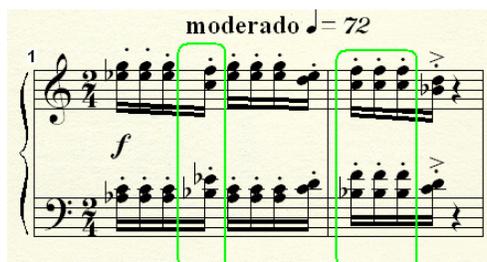


Figura 20 – Acorde formado por quartas justas (c.1-2).

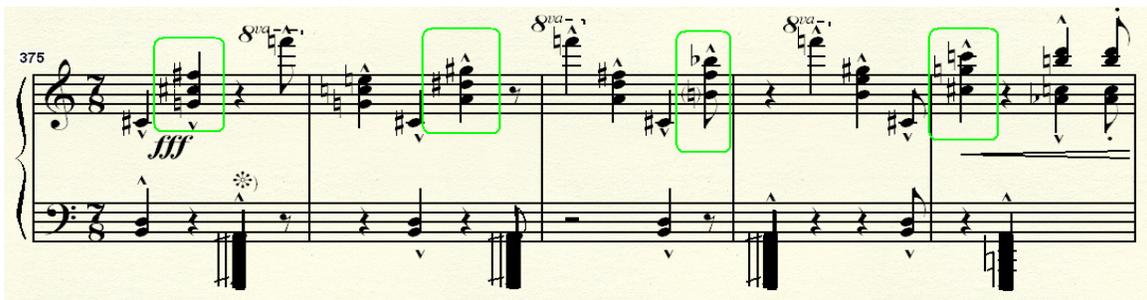


Figura 21 – Acordes formados por intervalos mistos de 4ª justa e 4ª aumentada (c.375-379).

Acordes formados por segundas são utilizados por Widmer em posição aberta. Três combinações de intervalos de segunda são empregadas: 2ªM com 2ªM, 2ªM com 2ªm e 2ªm com 2ªM.



Figura 22 – Acordes formados por segundas (c.1-2).

Uma formação especial de acordes formados por segundas são os *clusters*. Apesar de serem usualmente categorizados como acordes construídos por segundas, de acordo com Persichetti (Ibid., p.126), *clusters* não são adequadamente enquadrados nessa categoria, principalmente pela “falta de movimento definido das vozes internas”. Widmer utiliza somente o *cluster* diatônico em teclas pretas, ou *cluster* pentatônico (sinalizado pelo sustenido) – c.375-378 da figura abaixo –, ou *cluster* diatônico em teclas brancas (sinalizado pelo bequadro) – c.379 da mesma figura.

Verifica-se que Widmer só faz uso de clusters largos. Essa questão pode ser levantada no que diz respeito à pontuação dramática do texto. Como

afirma Persichetti: “Clusters de grande amplitude³¹ são poderosos na pontuação dramática, mas clusters menores são mais ágeis e geralmente mais fáceis de tocar” (Ibid., p.128).

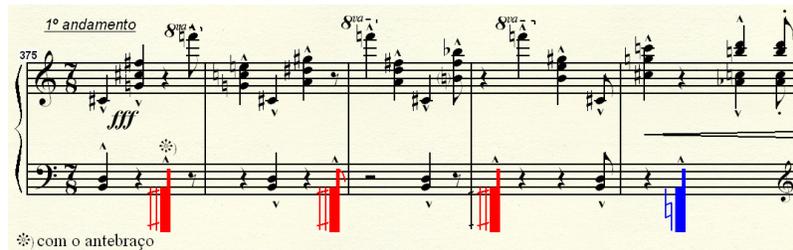


Figura 23 – Clusters executados com o antebraço (c.375-379).

Widmer também faz uso de poliacordes. Conceitualmente similar à ideia de politonalidade, como resultado da “combinação de duas ou mais sonoridades auditivamente distinguíveis” (KOSTKA, 2006, p.64), o uso de um poliacorde não necessariamente indica que uma passagem é politonal, pois pode ser encontrado em um contexto no qual os centros tonais não estejam estabelecidos. No final da peça tem-se um poliacorde (figura 24) que combina as tríades de dó maior, C, em 1ª inversão e a tríade de sol maior, G:

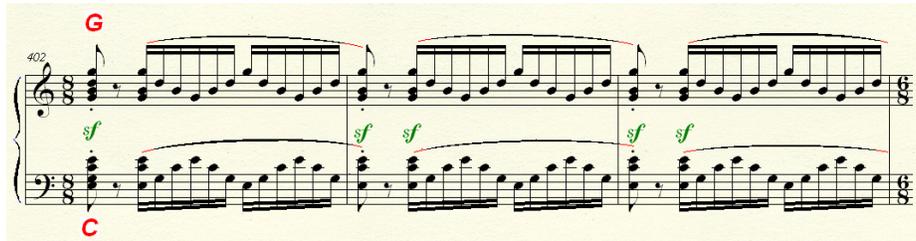


Figura 24 – Poliacorde empregado no trecho final da peça (c.402-405).

De maior complexidade é a seqüência de poliacordes encontrada no trecho c.367-376 (figura 25). Cada poliacorde é construído com diferentes relações entre as suas tríades constituintes, o que confere a cada um deles uma sonoridade específica.

31 No original em inglês, tem-se *Large clusters*. Não foi encontrada uma tradução que se aproximasse de igual modo da ideia original.

Figura 25 – Sequência de poliacordes (c.367-376).

Acordes compostos são aqueles formados pela “simultânea combinação de intervalos mistos, não arranjados em unidades poliacordais” (Ibid., p.163). A figura 26 apresenta quatro formações desse tipo de acorde: em **A)** e **C)** encontram-se acordes basicamente quartais com notas adicionadas; em **B)**, o que poderia ser considerado um acorde com a 9^a aumentada e 11^a maior sem o quinto e o sétimo graus, soa mais próximo de um acorde por segundas com uma 2^a aumentada; e em **D)**, há uma expansão intervalar do acorde **C)**, visto que lhe é acrescentado uma 6^a menor acima da nota ré (lá#, ou por enharmonia, sib) e abaixo da nota dó# (mi#).

Figura 26 – Acordes compostos (c.205-207; c.378-380; c.355-360).

Um tipo muito específico de acorde composto é usado por Widmer na peça *concatenação* (figura 27). Esse acorde é formado pela combinação do intervalo de 2ªm com o de 3ªM. De acordo com o que será discutido em **3.3.1 A questão da organicidade em Widmer**, esses acordes serão denominados acordes [015].

Figura 27 – Acordes [015] (c.41-44).

c) Questões contrapontísticas

Apesar de boa parte das peças do *Ludus Brasiliensis* estar estruturada a partir de procedimentos contrapontísticos, em especial o cânone e o contraponto imitativo, na peça *concatenação* o tecido contrapontístico está geralmente subordinado às relações verticais. Embora nas texturas prevaleça a dependência entre as vozes, há momentos nos quais as linhas contrapontísticas se encontram independentes. Destaca-se, primeiramente, o cânone *alla 3ªM* apresentado nos c.323-331, antes da citação da melodia folclórica. O politonalismo e o polimodalismo desse trecho, já demonstrados anteriormente (ver figuras 9 e 14), possuem estrita relação com o procedimento contrapontístico.

Outro importante procedimento contrapontístico da peça é a ‘escrita espelhada’ (*Mirror writing*), resultado da concomitância entre a apresentação do material original e a inversão desse. Embora também se apresente em outros momentos, é no trecho que vai do c.245 ao c.300 que a construção espelhada se efetiva de maneira mais concreta.

Figura 28 – Escrita espelhada (partitura reduzida) (c.245- 253).

No mesmo trecho do qual o excerto acima foi retirado, Widmer ainda faz uso de outro recurso, o paralelismo harmônico (figura 29). Esse procedimento é facilmente encontrado na música do século XX e referenciado como paralelismo acordal. Esse paralelismo se dá com três ou mais vozes (comumente são empregadas tríades em movimento paralelo). Nesse trecho é empregado o que Kostka (Ibid., p.86) denomina de paralelismo harmônico real, no qual a “sonoridade é exatamente transposta” na movimentação paralela entre as vozes.

Figura 29 – Exemplo de paralelismo harmônico em ambas as claves (c.245- 256).

3.1.3 A MELODIA

Historicamente, o ouvinte ocidental está predisposto a privilegiar aspectos melódicos na escuta de uma composição musical. Apesar de ainda ser um elemento que se sobressai nas composições advindas da cultura popular, desde o início do século XX, é verificável a tendência dos compositores em enfatizar outros aspectos musicais, como o ritmo, textura e timbre. Nesse contexto, o parâmetro melódico foi relegado a um segundo plano dentro da estruturação musical e a própria organização melódica se tornou menos aparente na superfície (KOSTKA, 2006, p.80-82). Assim, nesse repertório, as progressões melódicas são menos previsíveis que as melodias escritas no período de prática comum, mesmo porque a construção melódica estava intrinsecamente conectada ao plano harmônico tonal.

Na música do século XX, a dificuldade de delimitar uma definição mais restrita de melodia leva à compreensão mais abrangente desse elemento. Definida por Ringer (2001, p.363) como “conjunto de sons arranjados em tempo musical de acordo com convenções e restrições de dada cultura”, o elemento melodia é considerado dentro da análise do estilo como referente ao “perfil formado por qualquer conjunto de sons” (LARUE, 1989, p.52).

Na obra de Widmer, o elemento melodia é construído de diferentes maneiras. Na peça *concatenação* podemos sistematizar em, ao menos, três tipos básicos de organização melódica: **a)** melodia construída a partir de parâmetros tonais; **b)** melodia baseada em citação de material folclórico e **c)** linha melódica não tonal.

a) Melodia construída a partir de parâmetros tonais

Muitos parâmetros da música escrita no período de prática comum são encontrados na música do século XX em contexto no qual a estruturação não se dá plenamente por meios tonais. Na figura 30, tem-se o caso de emprego da regularidade da estruturação das frases por meio do uso da quadratura, o

estabelecimento de centro de repouso melódico na nota sol, âmbito melódico relativamente pequeno, que abrange uma 6ª menor, enquadramento das frases que se aproxima da relação antecedente-consequente.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. The melody is written in the treble clef and consists of a series of eighth and quarter notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score starts at measure 55. There are dynamic markings 'f' and 'sf' (sforzando) throughout the piece. Red brackets above the staff group the melody into four distinct phrases.

Figura 30 – Melodia construída a partir de parâmetros tonais (c.55 -70).

b) Melodia baseada em citação de material folclórico

Como já foi exposto no capítulo I, mais especificamente nas seções 2.1.2 a) e 2.1.2 b), a tendência de Widmer de fazer referências lhe é muito característica. Na peça *concatenação*, tem-se o caso da citação de uma melodia do folclore baiano (figura 31) que foi exposta de modo mais literal na peça nº47 do *Ludus Brasiliensis* (figura 32). Funciona como uma referência tanto ao folclore quanto a uma autoreferência dentro da própria coleção.

The image shows the title page and the beginning of the musical score for 'Ludus 47 capoeira' by Ernst Widmer. The tempo is marked 'moderado'. The score is in 3/4 time and features a melody in the treble clef. The key signature has two flats. The score starts at measure 10. There are dynamic markings 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, typical of capoeira music. There are triplets indicated by a '3' above the notes.

Figura 31 – Excerto da partitura do *Ludus* nº 47 (c.1-17), *capoeira*, arranjo da melodia folclórica *canarinhos d'Alemanha*.

Fonte: Widmer, 1968.

The image shows a musical score for piano, spanning measures 332 to 345. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern in the bass line, characterized by frequent sixteenth notes. The treble line consists of chords and some melodic fragments. Dynamics include *fp*, *p*, and *mf*. Red markings highlight specific rhythmic patterns in the bass line.

Figura 32 - Citação do folclore *canarinhos d'Alemanha* na peça *concatenação*.

Ao serem comparadas as duas figuras anteriores, verifica-se como Widmer manipulou o material folclórico. A relação do material folclórico com a sua citação em *concatenação* se dá principalmente pela preservação das alturas e do contorno melódico. As alterações de metro, de ritmo e o acompanhamento com acordes com fatores divididos distanciam a citação de uma imediata identificação com o material folclórico.

c) Linha melódica não tonal

Quando Ottman (2000, p.403-404) aborda a questão da 'linha melódica não tonal', ele descreve em que sentido emprega o termo: "Frequentemente, no século XX, a escrita melódica não está baseada em alguma escala tradicional ou algum sistema de tons e suas tradicionais relações. É nesse sentido que o termo *linha melódica não tonal* é usado".

Kostka (2006, p.80), ao tratar da dimensão horizontal da música do século XX, mais especificamente das novas características estilísticas das melodias escritas nesse período, disserta sobre a importante tendência entre alguns compositores do século XX de escrever o que poderiam ser chamadas de ‘melodias menos líricas’. Passa, então, a descrevê-las: “(...) [são] melodias que parecem inerentemente menos vocais, menos fluentes, mais angulares e, frequentemente, mais fragmentadas que daquilo que podemos esperar de uma melodia tonal”.

O trecho que segue, pode ser entendido como uma linha melódica não tonal. Como já foi abordado anteriormente em **3.1.2 a)**, esse excerto (ver figura 33), construído em três partes, cada uma baseada em uma material escalar diferente, forma uma unidade melódica que não estabelece um centro estável, apesar de uma clara cadência melódica sobre a nota fá.

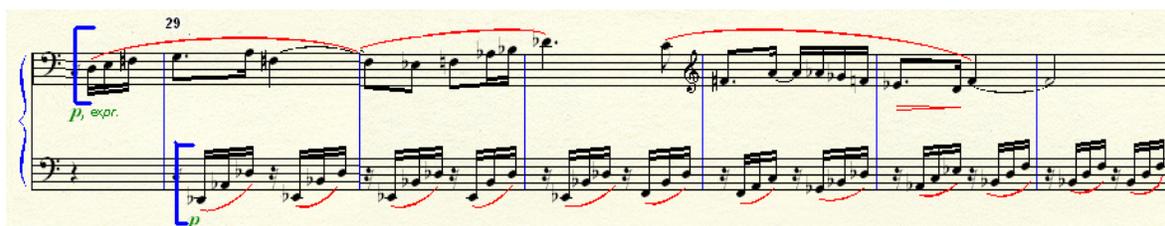


Figura 33 – Insinuação politonal dissolvida no compasso 30 (c.29-34).

Como afirmado anteriormente, algumas linhas melódicas não podem ser descritas em termos do uso de escalas. Um dispositivo melódico peculiar à música do século XX é o uso de um tipo de motivo, uma coleção de intervalos que pode ser rearranjado e invertido, frequentemente chamada conjunto (*set*) ou ‘célula de classe de alturas’ (*Pitch class cell*). Muito embora a questão dos conjuntos será melhor discutida na microanálise, pode ser verificado aqui um exemplo de organização celular na estruturação de uma linha melódica:

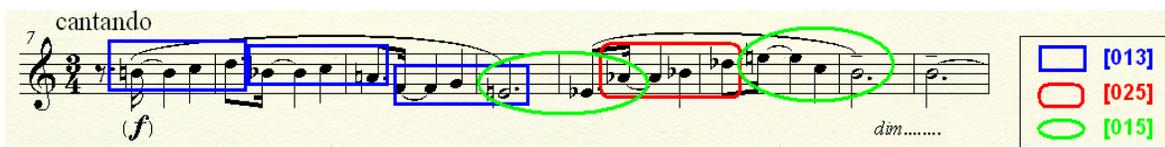


Figura 34 – Organização celular da linha melódica dos c.7-14

d) Aspectos da organização melódica

Em termos gerais, verifica-se a predominância do uso de graus conjuntos nas melodias modais, ou com centro tonal, dentro de um âmbito e tessitura relativamente pequenos. Já naquelas cuja organização se dá por outros meios, a recorrência de saltos na melodia é muito maior, assim como também se encontram dentro de tessituras mais amplas (ver quadro que segue).

Compassos	Organização melódica	Âmbito	Métrica	Perfil intervalar
7-22	Não tonal - construção por células (subconjuntos)	8 ^a	3/4	2 ^{as} e 3 ^{as} e um intervalo de 4 ^a
29-34	Construção a partir de fragmentos das escala maior, da pentatônica e da octatônica	13 ^a	2/4	2 ^{as} e 3 ^{as} e um tritono
56-70	Construção a partir do modo mixolídio	6 ^a	2/4	2 ^{as} e 3 ^{as} m
103-110	Baseada na escala octatônica com um elemento cromático estranho à sua formação	14 ^a	2/4	predominância de saltos
245-256	Não tonal - construção motivica e por células em um contexto polimodal e politonal	6 ^a	3/4	2 ^{as} e 3 ^{as} m
305-311	Jogo entre mi eólio e mi dórico	7 ^a	9/8	2 ^{as} e 3 ^{as}
323-331	Modos dórico, frígio e dórico-frígio	10 ^a	9/8	predominância de graus conjuntos
332-340	Melodia em sib maior	4 ^a	7/8	Somente graus conjuntos
391-397	Jogo entre mi eólio e mi dórico com emprego da octatônica na linha do baixo	5 ^a	7/8 e 9/8	2 ^{as} e 3 ^{as}
399-402	Não tonal	10 ^a	7/8 e 9/8	predominância de graus conjuntos

Quadro 3 – Aspectos gerais da organização melódica

Na busca pelo elemento lírico nas melodias mais distantes de uma construção vocal, Widmer escreveu a indicação *cantando* em duas linhas melódicas (c.7-22 e c.391-397) e a indicação *expressivo* em outros dois momentos (c.29-34 e c.103-110). É interessante ressaltar como o próprio Widmer declarava sua vocação para o gênero dramático e isso pode estar diretamente relacionado a esse tipo de indicação. Mesmo por que, as indicações se encontram nas melodias da peça que, devido à sua construção, não se apresentam como melodias intrinsecamente vocais.

3.1.4 O RITMO

A despeito da nomenclatura acerca da organização temporal da música, nomenclatura essa que frequentemente causa confusão, partir-se-á de alguns princípios e definições estabelecidos por Cooper e Meyer (1960, p.1). Esses autores afirmam que todos os elementos e processos em música são rítmicos: “estudar o ritmo é estudar o todo da música. Ritmo tanto organiza como também é organizado por todos os elementos que criam e dão forma aos processos musicais”.

Para Cooper e Meyer, a organização temporal se dá em três modos básicos: pulso, metro e ritmo. A cada um dos termos é proposta uma definição conceitual. Pulso é entendido como uma “série de estímulos recorrentes e regulares, precisamente equivalentes” (Ibid., p.3), e sua existência pode ser dimensionada subjetivamente: “Embora geralmente estabelecido e suportado por um estímulo objetivo (sons), o sentido de pulso pode existir subjetivamente”. Metro é abordado como a “organização do número de pulsos entre acentos regularmente recorrentes” (Ibid., p.4). Ritmo pode ser definido como o “meio pelo qual um ou mais pulsos (contados em um contexto métrico) não acentuados são agrupados em relação a um acentuado” (Ibid., p.6).

A organização temporal na peça *concatenação* também pode ser compreendida nesses termos. Apesar da diversificação dos andamentos, e também, da relativa flexibilidade no que diz respeito às indicações metronômicas, em relação ao pulso há uma planificação do tempo entre os andamentos. Essa planificação é dada pela pulsação básica em torno da indicação metronômica= 72, como pode ser visto no esquema da figura 35. Conseqüentemente, uma relação de proporção e equilíbrio entre os andamentos das seções parece algo verificável. Essa relação é aparentemente reforçada com a retomada do 1º andamento no c.375.

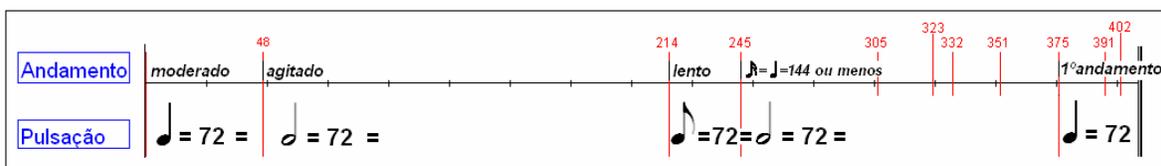


Figura 35 – Planificação do tempo entre os andamentos.

Partindo de uma tipologia dos tempos e metros, verifica-se como Widmer fez uso de um amplo vocabulário de durações (levando em consideração os diversos andamentos propostos da peça): semicolcheia= 576 (c.305-322) à mínima pontuada= 12 (c.214). Há diferentes figuras de duração preferidas dentro dos andamentos (ver figura 36): no andamento moderado (c.1-47), há predominância de colcheias pontuadas nas linhas horizontais embora as semicolcheias sejam mais importantes para o estabelecimento da figuração dos c.1 e 2, e na transição que acontece no c.35-47. A partir do c.48, *agitado*, a mudança na indicação metronômica não altera a pulsação em si, somente alterando a figura de pulsação básica, como se vê na figura 35. Desse momento até o c.213, as semínimas são preponderantes, embora não haja sensação de mudança de pulsação em razão da alteração da figura. Na mudança para o andamento lento, a colcheia é estabelecida como figura mais importante. No tempo rápido, a figura de mínima pontuada predomina no início, c.245-256, porém, logo a semínima passa a se destacar em virtude da intensificação do ritmo de superfície. Do c.305 até o final, a semicolcheia é tratada como figura principal nas figurações de acompanhamento.

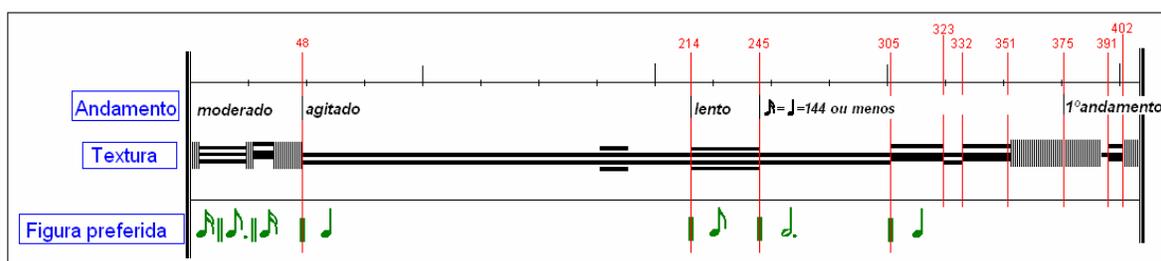


Figura 36 – Figuras preferidas dentro dos diferentes andamentos.

O estudo das figuras preferidas empregadas nos andamentos é despropositado caso não seja incorporado ao estudo das correlações significativas entre as mudanças internas de tempo e metro. Assim, pode-se chegar a discussões em torno das proporções rítmicas. Essa perspectiva descritiva pode conduzir a análises a importantes inferências acerca da perspectiva e dimensão temporal da peça.

a) As mudanças internas de metro

Várias mudanças de metro ocorrem no decorrer da peça. Até o c.304, somente metros regulares (simples ou compostos) são utilizados. A partir desse momento, as mudanças de metro se tornam muito frequentes e o emprego de metros assimétricos (como o setenário) ou os de divisão irregular (como o 9/8 dividido em 2+2+2+3 ou o 8/8 dividido 2+3+3) é mais representativo, como se vê no esquema abaixo (figura 37).

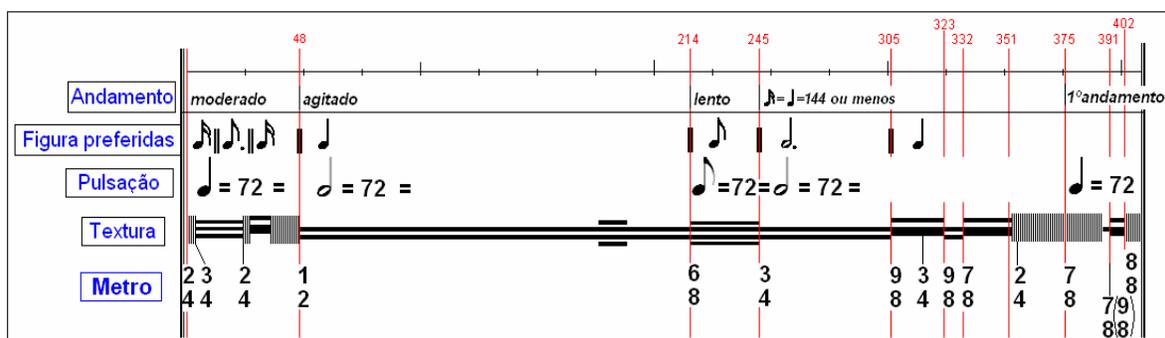


Figura 37 – Mudanças de metro na peça *concatenação*

Junto a todas as mudanças de metro explicitamente anotadas pelo compositor, há aquelas que ocorrem implicitamente pelo uso de acentos e síncopas, geralmente em final de importantes pontos de articulação. Esse procedimento, conhecido por hemíola, ocorre em dois momentos na peça (figura 38). O primeiro deles, no trecho que vai do c. 301 ao c.303, funciona como um *rallentando* escrito, pois o metro ternário é transformado em binário composto. No outro momento, c.320-322, a mudança métrica é dada pelo desenho das alturas,

conduzindo a audição a uma percepção diferente do metro escrito. Tende-se, nesse trecho, c.320-322, a escutar a linha formada pelas notas mais graves de cada figura acórdica (circuladas em vermelho na figura 38 b) como demarcando um metro diferente do 3/4.

The image displays two excerpts from a musical score. Excerpt (a) shows measures 299-303 in 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 144. It features a series of chords with a hemiola pattern. Excerpt (b) shows measures 319-322 in 3/4 time, with dynamics 'dim...' and 'p. cresc...'. It features a series of chords with a hemiola pattern. Red boxes and circles highlight specific rhythmic patterns and bass notes.

Figura 38 – Hemíolas na peça *concatenação* (a) c.301-303 e (b) c.320-322).

Há um momento na peça no qual a sensação auditiva é de ambiguidade métrica, embora estejam escritas indicações métricas. Aqui, partisse-á do mesmo pressuposto que Kostka (2006, p.116) usou ao discutir o desenvolvimento no ritmo da música no séc. XX: que quando há diferença entre o ritmo escrito e o ritmo percebido, apesar dos vieses subjetivos, a percepção do ritmo será aceita como o “verdadeiro ritmo”. Por isso, entende-se o trecho que vai do c.385 ao c.390 como um momento de ambiguidade métrica, pois, apesar de estarem escritos 6 metros diferentes, o trecho não demonstra uma organização métrica perceptível.

Figura 39 – Ambiguidade métrica na peça *concatenação* (c.385-390)

b) As mudanças de andamento e as mudanças internas de tempo

Na peça *concatenação*, tem-se cinco mudanças de andamento escritas. Porém, as mudanças internas de tempo são muito mais numerosas em razão das mudanças métricas, dos contrastes no ritmo de superfície e da mudança da figura básica da pulsação. Pode ser afirmado que o grau e a frequência de contraste nas mudanças internas de tempo é alta, mesmo dentro de uma mediana frequência de mudanças de andamento e numa pulsação básica (M.M.=72).

	c.48	c.214	c.245	c.375	
Andamento	moderado =	agitado	lento	$\text{♩} = \text{♩} = 144$ ou menos	1º andamento
Pulsação	$\text{♩} = 72 =$	$\text{♩} = 72$			

Figura 40 – Andamentos na peça *concatenação*.

No que tange ao andamento, métrica e ritmo, a peça pode ser vista em três momentos: 1º momento: com verve fortemente rítmica, metros regulares alternados cuja frequência de contraste é maior no início e se estabiliza a partir do c.48; 2º momento, lento: não possui mudanças de métrica, metricamente estável apesar da sincopação que dissolve um pouco a hierarquia dentro dos compassos; 3º momento, tempo rápido com retorno ao primeiro andamento no c.375, alta frequência de mudança de metro, predominância de metros irregulares.

Das alterações agógicas escritas, duas são de importância estrutural. Do c.39 até c.47, tem-se, além do *acelerando* escrito, um aumento na atividade rítmica de superfície que se intensifica até o ponto de articulação com o *agitado*. No c.374, a indicação *retido* contribui à função estrutural, pois serve de preparação ao retorno do 1º andamento no c.375.

The image displays three systems of musical notation. The first system, starting at measure 39, shows a piano part with a red box around the annotation 'pouco...a...pouco...acelerando...' and another red box above it saying 'sempre acelerando.....'. The second system, starting at measure 45, includes a 'cresc.' annotation and a tempo change to 'Agitado = 72 ou mais'. The third system, starting at measure 371, features a 'retido.....' annotation in a red box, followed by a return to '1º andamento'.

Figura 41 – Alterações agógicas de importância estrutural

c) Proporções rítmicas

Todas as questões concernentes ao elemento ritmo, colocadas até o presente momento, servem de base para o estudo das quantidades e proporções rítmicas da peça. Esse estudo engloba uma série de comparações entre a duração das seções da peça. A plausibilidade de tal estudo é facilmente questionável, porém, conforme apontado por LaRue (1989, p.81), várias questões determinantes do estilo podem ser constatadas com esse tipo de estudo:

Observar o total dos movimentos como quantidades rítmicas pode parecer a princípio uma abordagem tão vaga que pode ser julgada como inútil. Mas, as provas com que nos brinda a literatura musical, a saber, as constantes preferências que os compositores têm demonstrado associando determinados tempos a comprimentos de movimentos específicos, tais como a suíte, a sonata e a sinfonia, nos sugere a existência de respostas rítmicas subjacentes inclusive nas dimensões mais amplas.

LaRue (Ibid., p.81) segue descrevendo o estudo das proporções rítmicas:

Qualquer estudo sobre as proporções rítmicas deve englobar, com é lógico, uma série de comparações entre o comprimento dos respectivos movimentos, convertendo, em um dado momento, um número determinado de compassos em estimações reais de tempo decorrido, tendo em conta os tempos indicados pelo compositor, ou uma associação constante e predeterminada de pulsações por minuto com qualquer das indicações de tempo que possam existir.

Para isso, tendo em conta os tempos e metros indicados pelo compositor e a “associação constante e pré-determinada das pulsações por minuto”, foram convertidos os compassos em ‘estimações de tempo real transcorrido’. Assim, chega-se, aproximadamente, às dimensões temporais da peça (pois as escolhas de andamento são idiossincráticas a cada intérprete).

Levando em consideração os cinco andamentos, tem-se as seguintes relações de proporção na peça:

Andamento	1°	2°	3°	4°	5°
Indicação	Moderado	agitado	lento	$\text{♩}=144$	1° andamento
Duração de cada seção	1min 31s	2min 17s	2min 34s	2min 30s	1min 44s
Porcentagem em relação ao todo da peça	14,3%	21,5%	24%	23,6%	16,6%

Quadro 4 – Duração de cada seção calculada a partir das relações entre metros e as indicações metronômicas da partitura de *concatenação*

Esses dados foram coletados a partir das indicações metronômicas de Widmer. Como existe uma unidade metronômica em 72, foi verificado quantas unidades dessa havia em cada compasso, levando em consideração o metro e a relação das figuras com a indicação metronômica. A partir de uma simples regra de três, essas unidades (baseadas em 72) foram transformadas em segundos (pois na indicação 60 do metrônomo cada batida equivale a 1 segundo).

d) Aproveitamento da rítmica brasileira

Como já foi visto, nas obras que Widmer escreveu aqui no Brasil, há significativa presença de referências regionais. Como o compositor se identificava com a cultura nordestina, a sua linguagem foi sendo pervadida pela verve rítmica e pelas ‘cores’ dos modalismos e contornos melódicos locais. Na peça *concatenação*, muitas aproximações com a rítmica brasileira podem ser inferidas. Em alguns momentos, de acordo com Boccato³², que evidenciou várias questões acerca da rítmica na peça *concatenação*, a relação com a rítmica da música popular é evidente, apesar do distanciamento entre os materiais empregados. Em termos gerais, se destaca o uso da polidivisão de um simples metro dentro de um contexto polirítmico e a independência dos estratos rítmicos.

32 Em conversa informal realizada no dia 15 jul. 2009 com o pianista popular Marcelo Boccato Kuyumjian.

Já no início da peça pode ser verificada a presença de elementos do populário brasileiro. O contínuo de semicolcheias, sobre o qual um padrão rítmico está estabelecido pelo ritmo harmônico, apresenta-se muito próximo da figuração típica da maneira de tocar pandeiro. Como se verifica na figura seguinte, os padrões rítmicos no pandeiro se encontram, na maioria das vezes, dentro de um contínuo de semicolcheias cujas células rítmicas são determinadas e diferenciadas por questões timbrísticas.

Figura 42 – Exemplos de padrões próprios da rítmica brasileira ao pandeiro³³

Do mesmo modo, a figura de acompanhamento nos c.29-34 pode estar relacionada a um acompanhamento típico do choro.

Figura 43 – Figura rítmica relacionada a um tipo de acompanhamento do choro

33 Legenda: P= pulso; Pa= pulso depois do tapa; D= dedo; T= tapa; G= grave dedão; Gm= grave médio. Figura disponível em: <http://www.pandeiro.pro.br/partituras-ritmos.html>. Acesso em: 20 jun. 2009.

Há, também, no compasso ternário do início da peça, um ritmo resultante idêntico ao ritmo resultante do polirritmia de quatro tempos contra três tempos em uma mesma unidade, ou, como comumente se fala, “quatro contra três”.

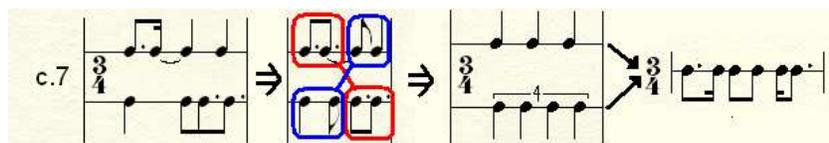


Figura 44 – Polirítmo implícito no c.7

Os elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos da cultura musical afro-baiana foram significativamente incorporados pelo compositor. Em termos gerais, nota-se o frequente uso de síncopes e contratempos assim como acentos deslocados e ritmos acéfalos.

3.2 MÉDIA-ANÁLISE

Ao desviar um pouco da perspectiva tipológica de LaRue, seguida até então com alguma fidedignidade, vislumbra-se que seja mais coerente, para a média-análise, abordar cada seção em separado. Isso não significa que serão desprezadas as cinco categorias analíticas propostas pelo musicólogo, ao contrário, as categorias serão estudadas nas partições de cada seção. A macro-análise serviu para dar os necessários subsídios para que o seccionamento e o decorrente estudo de cada uma das seções pudesse ser inferido. O primeiro passo é demonstrar quais articulações estruturais dão forma à peça e quais os critérios que foram levados em consideração para o estabelecimento de cada uma das seções.

Como foi verificado na figura 2 (p.30), no início desse capítulo, as articulações estruturais mais fortes da obra são encontradas nos c.48, 214, 245 e 375, que coincidem com as mudanças de andamento escritas por Widmer. Após serem estudados os quatro elementos contributivos, foi verificado que mudanças significativas nos elementos, como as mudanças na textura, na natureza dos

materiais composicionais, na atividade rítmica da superfície, e isso tudo aliado aos processos cadenciais mais incisivos, reforçam o seccionamento da peça *concatenação* em cinco partes:

Seção	Indicação de andamento	Extensão (c.)
1ª	Moderado	1-47
2ª	Agitado	48-213
3ª	Lento	214-244
4ª	♩ = 144 ou menos	245-374
5ª	1º andamento	375-407

Quadro 5 – Seções da peça *concatenação*

O caráter individual das partes da peça e dos elementos dentro de cada uma dessas, bem como a verificação de como se dá a conexão e a hierarquia individual dos períodos, frases e ideias, são o objeto do estudo nas dimensões médias. Os limites para tal dimensão estão estabelecidos pelo próprio LaRue (1989, p.6):

As dimensões médias dizem respeito aos acontecimentos fixados no limite superior pelas principais articulações do movimento e seu limite inferior pela extensão da *primeira ideia completa* (o termo *frase* nem sempre corresponde ao conceito de <primeira ideia completa> perfeitamente; novamente, temos que empregar um termo generalizado).

Aqui será feita uma distinção terminológica entre ‘seção’ e ‘parte’. O termo seção, e conseqüentemente ‘seccionamento’, designa aquelas divisões maiores, em nível da grande dimensão, do todo da peça. Já ‘parte’ e ‘particionamento’ serão metodologicamente utilizados para referenciar aquelas divisões internas de cada seção. Assim, em cada seção será reiniciada a denominação das partes por **a**, **b**, **c**.

3.2.1 Moderado - 1ª seção

A primeira seção, Moderado (c.1-47), é a introdução da obra. Nela são apresentados materiais que serão explorados ao longo de toda peça. O processo interno de crescimento nessa seção se dá principalmente pelo contraste entre as partes. A alternância de uma parte, aqui denominada **a**, com outras partes contrastantes (**b** e **c**) faz com que a ideia de estrutura dessa seção se concretize de maneira muito próxima a do rondó clássico. O **a'** é somente uma transposição de **a**, já **a''** é uma espécie de liquidação³⁴ do material rítmico e motivico de **a**. Assim, essa seção pode ser compreendida nas partes **a b a' c a''**, como demonstra o seguinte quadro.

Extensão (c.)	Parte	Métrica	Indicações	Dinâmica	Textura
1-6	a	2/4		<i>F</i>	Acordal/ homorítmica
7-22	b	3/4	<i>Cantando</i>	<i>F>p</i>	Polifônico-contrapontística
23-28	a'	2/4		<i>FF mF</i>	Acordal/ homorítmica
29-34	c		<i>expressivo</i>	<i>p</i>	Mel. c/ acomp.
35-47	a''			<i>pp <</i>	Acordal/ homorítmica

Quadro 6 – Particionamento da 1ª seção da peça *concatenação*

Essa seção possui uma unidade temporal e relações proporcionais em torno de **a**. As partes **a'** e **c** são do mesmo tamanho que **a**, e, proporcionalmente, a última parte (**a''**) é o dobro de seu tamanho (levando em consideração o acelerando indicado). A segunda parte (**b**) é quatro vezes o tamanho de **a**, e, portanto, a parte mais extensa dessa seção. A figura seguinte apresenta, além das características texturais da 1ª seção, a extensão proporcional de suas partes.

34 Liquidação é um termo utilizado por Schoenberg como oposto ao de desenvolvimento e designa “um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico (SCHOENBERG, 1991, p.59).

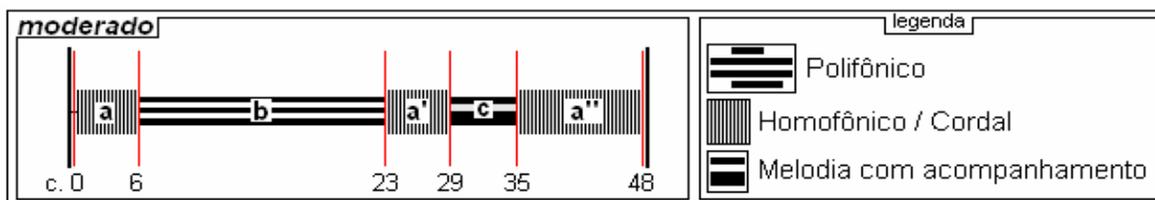


Figura 45 – Extensão proporcional das partes (baseada na duração temporal e não no nº de compassos) dentro do panorama de texturas da 1ª seção

Nos primeiros compassos da primeira parte (c.1-2) é estabelecido o padrão rítmico-harmônico-textural, o *módulo musical*³⁵ da primeira seção, que retorna entre partes subsidiárias de caráter mais linear. As relações harmônico-contrapontísticas desse início estão baseadas na escrita espelhada (ver item **c** de 3.1.2, p.47-48), no dobramento de vozes e no intercâmbio de vozes, como se verifica na figura que segue.

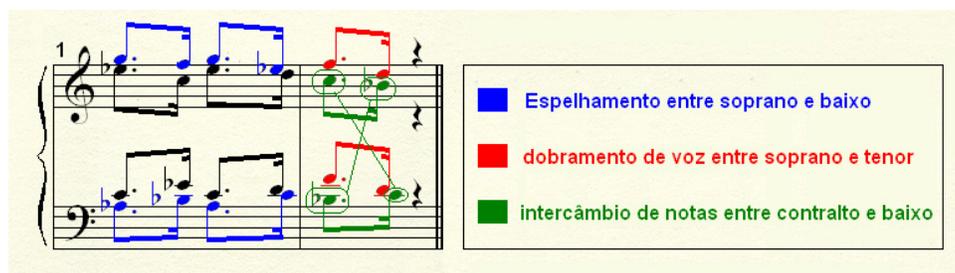


Figura 46 – Estrutura do bloco básico de construção da primeira seção

A verve rítmica do contínuo de semicolcheias resulta do ritmo da mudança de acordes, do ritmo harmônico. Após a repetição do c.1-2 no c.3-4, ocorre uma redução na textura e na figuração rítmica que, além de explicitar o material, serve de conexão entre a 1ª e 2ª parte (c.5-6). Essa conexão se dá pela relação motívica que os c.5-6 tem com o que lhes precede e a relação sonora (em termos de articulação de superfície e textura) com o que lhes sucede. Por ora, o material dos c.4-6 será entendido como a simples e evidente apresentação da

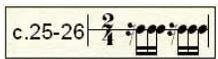
35 O termo 'módulo musical' será aqui empregado para indicar o bloco básico de construção de uma seção, de um movimento ou de uma obra e pode ser constituído de uma frase ou até mesmo um motivo (LARUE, 1989, p.7).

‘primeira ideia completa’ da peça³⁶, da qual, segundo nossa hipótese, o material de várias construções da peça foi extraído. Em cada uma das três apresentações dessa primeira parte, o acento que acontece na semicolcheia final de cada uma dessas faz com que certo abalo na métrica do trecho seja enfatizado.

Em contraste com os *staccatos* da primeira parte, a articulação *legato* predomina na segunda parte. A construção das linhas contrapontísticas se dá, basicamente, pelo emprego de dois subconjuntos extraídos da ‘primeira ideia completa’ (ver microanálise, subconjunto [013]). A presença da síncope faz com que o trecho seja percebido como polirítmico. Os dois padrões rítmicos, um em cada clave, que só coincidem no primeiro tempo de cada compasso, fazem com que a métrica e mesmo a hierarquia interna dos tempos seja mais lânguida, em contraste com a rítmica incisiva da primeira parte.

A 3ª parte é a reapresentação transposta de **a**. Na 4ª parte (**c**), a extensa melodia é composta de três segmentos, cada qual baseado em material diferente. Tanto a conexão entre o pentacorde maior do 1º segmento e a escala pentatônica do 2º segmento como a desse e o material octatônico do 3º segmento, se realiza diretamente, sem uso de notas comuns entre os materiais.

O acompanhamento de acordes quebrados, ritmicamente acéfalos



, é construído (nos três primeiros compassos dessa parte) sobre a escala de réb maior. O resultado da melodia, centrada a princípio em ré maior, acompanhada por essa figuração em réb maior é inicialmente politonal, porém, o efeito politonal acaba sendo desfeito em virtude da mudança de material da melodia. Por fim, tanto a melodia quanto o acompanhamento se estabilizam em sib maior.

Entendendo a dinâmica de toda essa primeira seção, nota-se uma espécie de arco, que pode ser visualizado no quadro 6. Apesar do efeito de eco na segunda metade da segunda parte (**b**), tem-se um crescendo estrutural que

36 Preferimos o uso do termo ‘primeira ideia completa’, na dificuldade de se nomear o que foi apresentado nos dois primeiros compassos por *frase*.

culmina, nessa seção, na terceira parte, seguido de um decrescendo até o *pp* da última parte: $F \Rightarrow F$ (com um 'eco' em *p*) $\Rightarrow FF \Rightarrow mF \Rightarrow p \Rightarrow pp$.

A última parte dessa seção serve de intersecção entre a primeira seção e a segunda, pois, nela temos os elementos que conduzem e dão forte consistência à articulação estrutural. Isso se dá tanto por se estabilizar o arco dinâmico da seção, quanto pelo *acelerando* conjugado a uma saturação do material rítmico-harmônico.

3.2.2 Agitado- 2ª seção

O bloco básico de construção da segunda seção, o **a**, é constituído de uma introdução de 8 compassos (pode-se inferir o compasso anacrústico já no c.47, ver detalhe da figura 47) e um tema, provavelmente original. A introdução ao tema (em vermelho, na figura abaixo) também funciona, ao longo dessa seção, como conexão entre as apresentações (variadas ou não) do tema, será denominada *ponte* quando se tratar de qualquer apresentação dessa que ocorra a partir do c.70.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 45 and includes a piano introduction in red ink. The second system starts at measure 52 and includes the main theme in blue ink. The third system starts at measure 64. The score is marked 'Agitado' with a tempo of 72 or faster. Dynamics include *cresc.*, *p*, *sf*, *mf*, and *f*. A red box highlights a specific melodic phrase in measure 64.

Figura 47 – Bloco básico de construção da segunda seção (c.48-71): introdução ao tema (em vermelho) + tema (em azul)

A sonoridade modal do contraponto a duas vozes está diretamente ligada à cor harmônica típica do folclore do nordeste brasileiro, que também foi objeto de interesse de Widmer, como já abordado em **2.1.2 b) A tendência regionalista** (p.09). Como exposto na macroanálise, nesse trecho acontece um intercâmbio modal entre os modos dórico e eólio, devido à alternância entre o *mi* harmônico (como no c.64) e o *mi* natural melódico.

Nessa seção, o fator crescimento se dá basicamente pela variação do tema e da ponte (ou introdução ao tema) que o precede (que juntos formam o que se chamou de **a**). O tema está organizado em um período de duas frases, sendo cada frase também constituída por duas semifrases. A segunda frase do período é uma repetição com algumas variações no contraponto, mas que não alteram significativamente o resultado harmônico.

No quadro abaixo se tem o particionamento da 2ª seção. Ousou-se entender essa seção com a divisão em duas partes maiores em virtude do contraste gerado pela expansão melódica e mudança na base harmônica do trecho c.95-113 com uma exposição literal de **a** logo em seguida. A constante repetição de padrões, tanto estruturais como dinâmicos, e a estruturação frasal baseada na quadratura contribuem à familiaridade que essa seção tem com a música de tendência neoclássica.

Extensão (c.)	Parte		Dinâmica		
48-54	A	a	Introdução ao tema (ponte)	<i>mF</i>	
55-70			Tema (período)	<i>F</i>	
71-78		a'		ponte	<i>mF</i>
79-94				1ª variação do Tema	<i>F</i>
95-113		b		2ª variação do Tema	<i>p</i>
114-120	A'	a		ponte	<i>mF</i>
121-136				Repetição literal do Tema	<i>F</i>
137-144		c		ponte	<i>mF</i>
145-162				3ª variação do Tema	<i>Fp</i>
163-173		d		ponte	<i>pp</i>
174-192				4ª variação do Tema	<i>FF</i>
193-213	Coda		Ponte expandida	<i>F mF p<FF</i>	

Quadro 7 – Particionamento da 2ª seção da peça *concatenação*

A primeira variação (**a'**) é uma repetição não-litera de **a**. A melodia, juntamente com as notas pedais, é repetida literalmente. À variação da linha inferior é somado um significativo deslocamento rítmico, decorrente da sincopa da linha do baixo. A variação do contraponto altera pouco a ambientação harmônica. No plano timbrístico, a textura é um pouco mais densa que a da apresentação original, e a tessitura da linha do baixo é também mais ampla.

Auditivamente, verifica-se como uma estrutura melódica e harmônica familiar é estabelecida pela repetição (**a** para **a'**) e é desconfigurada nos c.95-113. Essa passagem (**b**) contrasta bastante com o que foi feito até então nessa seção. De uma textura contrapontística, passa-se a uma melodia com acompanhamento. A harmonia basicamente diatônica passa a ser deformada pela inserção de linhas cromáticas a partir do c.94. Essas linhas cromáticas são apresentadas sobre um pedal iterativo (nota *sib*) na linha grave do acompanhamento. A linha melódica começa com o desenho inicial de **a**, logo o variando (2ª semifrase). Começa, no c.103, uma expansão melódica e harmônica que flui em uma estrutura octatônica não rígida (em virtude de algumas inserções cromáticas), escrita principalmente por graus disjuntos. Nesse trecho, o intervalo de 3ªm é preponderante, harmônica

e melodicamente, funcionando como expensor melódico em relação às linhas verticais anteriores (basicamente formadas por graus conjuntos).

94

p *mf* *p*

103

expr. *mf*

desenho melódico inicial de a

linhas cromáticas

acordes de 5ª dim formados pelo material octatônico

pedal

Figura 48 – Parte b e o uso de material octatônico

O posterior retorno explícito e literal do módulo musical dessa seção (a) é conectado de maneira muito semelhante à conexão entre a 1ª e a 2ª seção da peça:

45

cresc. *p* *mf* *f*

Agitado $\text{♩} = 72$ ou mais

109

mf *f* *mf*

Figura 49 – Comparação entre as conexões entre a 1ª e a 2ª seção (c.45-48) e a parte b e o retorno de a na 2ª seção (c.109-114)

Após o retorno literal de a (c.114-136), a parte c é iniciada pela inversão do material da ponte. Essa inversão direciona toda a textura para uma região mais

aguda. Nessa parte, Widmer liquida o tema ao utilizar somente alguns fragmentos desse, fragmentos que fluem em um tempo mais alongado que o da apresentação original. A frase e suas semifrases estão indicadas com sinais de ‘respiração’ e o subconjunto [025] é apresentada em ampla extensão na voz mais aguda (c.146-152) e também na linha mais grave da clave de sol nos c.153-158. Além dessas relações, o subconjunto si-dó-ré [013] na linha mais grave possui direta relação com sol-sib-lá-sol, em virtude do mesmo conteúdo intervalar, uma 2ªM e uma 2ªm em um âmbito de 3ªm.

The image shows a musical score for piano, measures 142-158. The upper staff is marked with dynamics *sf*, *fp*, and *pp*. The lower staff is marked with *(m.e.)*. Red and blue annotations highlight specific intervals and contours. A legend at the bottom right identifies [025] with a red square, [013] with a blue square, and 'contorno sol-sib-lá-sol' with a blue circle.

Figura 50 – A parte c e sua construção por subconjuntos

Em **d**, a ponte preserva o pianíssimo da parte **c** e direciona o material para uma região mais grave do piano, preparando, assim, a apresentação do tema na linha do tenor. Na linha do baixo, um pedal sobre o sib (semelhante ao pedal da parte **b**, c.97-103) é mantido do c.174 até c.182, sendo transferido para a nota dó do tenor. Na apresentação do tema, o *Fortíssimo* indica um clímax dinâmico dentro de toda a segunda seção.

A ambientação da harmonia frígia, já sugerida na nota mi do c.173, é preservada até o c.178, no qual o soprano já antecipa a apresentação literal do tema, agora centrado em dó. Como boa quantia da música do séc.XX é regulada por regras negativas (instruções sobre o que se deve evitar), como afirma Cohn et al. (2001, p.865), o fá# do c.179 pode ser entendido como uma negação harmônica da estabilidade da quinta justa. Na anacruse do c.181, o tenor já estabiliza o centro tonal em dó que será dissolvido no c.187. É interessante como

na clave de sol dessa parte há preponderância do movimento contrário entre as vozes, propiciando assim uma tessitura mais elástica.

173 *sf* *ff* *sf* *ff*

184 *sf* *ff*

8^{va} *ff*

- material transposto da melodia
- material da melodia ambientado na harmonia fria
- direção da condução das vozes
- nota pedal

Figura 51 – Parte d e a variação do material melódico

Em uma espécie de *coda* dessa seção, a ponte é apresentada novamente e a partir do seu material é extraído o gesto em fortíssimo que conclui essa seção.

192 *ff* *f* *f* *mf*

205 *mf* *p* *ff*

8^{va}

- [025]
- direção da condução das vozes

Figura 52 – Encerramento da 2ª seção a partir do material da ponte

3.2.3 Lento- 3ª seção

A terceira seção articula estruturalmente toda a obra. Sua temporalidade, significativamente mais lenta que qualquer outra seção ou parte da peça, faz com que seja sentida como um grande relaxamento da verve rítmica das primeiras duas seções. A pequena quantidade de compassos e o parco particionamento encobrem o verdadeiro tamanho dessa seção. Pelas indicações metronômicas de Widmer, essa seção é, na verdade, a maior da peça. Com aproximadamente 2min 30s', compreende quase 1/4 da duração de toda peça (cálculos expostos em 3.1.4 c), p.60-61).

Dividida em duas partes, essa seção possui uma estruturação muito próxima dos parâmetros formais tonais. A delimitação das frases se dá por dispositivos cadenciais próprios da tonalidade, como se vê na conexão entre a primeira e a segunda parte pela cadência **V=>i** (considerando o *mib*, por enharmonia, um *ré#* e, conseqüentemente, uma sensível de *mi* menor, ver figura 17, p.42, em 3.1.2 b)), ou no encerramento da seção com **bVI=>bVII=>i**, dó maior=>ré maior=>mi menor, movimento harmônico comum à tonalidade menor³⁷.

Extensão (c.)	Parte	Indicações	Dinâmica	
214-217	A	a	<i>expr.</i>	<i>p</i>
218-221			<i>mF, F, non troppo, sFp</i>	
222-224		b		<i>p, dim.....pp</i>
225-227			<i>poco ritenuto</i>	<i>pp misterioso</i>
228-231	A'	a	<i>a tempo</i>	<i>p</i>
232-235			<i>mF, quase F <</i>	
236-239		c	<i>expr.</i>	<i>p</i>
240-244			<i>misterioso</i>	<i>pp>ppp</i>

Quadro 8 – Particionamento da 3ª seção da peça *concatenação*

37 Sua origem remete, na verdade, aos dispositivos cadenciais anteriores ao período de prática comum, mais precisamente ao que hoje denominamos de *eólio*, mas foi também muito empregado no séc.XIX.

lento ♩ = 72 ou mais

214 *p* *expr.* *mf* *f, non troppo*

221 *Em* *C* *Dm* *poco riten.* *pp* *ppp, misterioso* *p*

228 *Em* *mf* *quasi f*

235 *(tranguito)* *pp* *ppp, misterioso* *p, expr.* *G* *C* *D* *Em*

Figura 53 – 3ª Seção- Lento

Além disso, essas frases possuem tamanha complementaridade uma com a outra que o resultado se aproxima muito da ideia tonal de ‘período’. Como mostra o quadro 8, a parte a, que poderia ser entendida como uma espécie de semifrase, é reapresentada literalmente nos c.228-232, enquanto que as segundas semifrases de cada frase são elaboradas de modo distinto, cada uma com uma direcionalidade harmônica diferente.

O resultado vertical das linhas horizontais, relativamente independentes, é predominantemente triádico. Harmonicamente, no decorrer de cada frase há um movimento do diatônico para o cromático, havendo a retomada do diatônico no final de cada frase. Isso se dá com a introdução dos acordes maior-menor e o posterior uso de material octatônico, especialmente em c. O procedimento polimodal no c dessa seção (uso do diatônico, na clave superior,

juntamente com o octatônico, clave inferior, no trecho c.215-218) concretiza a dialética entre o diatônico e o cromático que permeia toda essa seção da peça. Além dessas relações harmônicas, as síncopes e antecipações dentro do metro binário composto dão ao trecho uma atmosfera vagueante e pouco incisiva.

3.2.4 ♩=144 ou menos - 4ª seção

Essa seção pode ser entendida em duas partes maiores (cada uma dividida em várias partes, como se vê no quadro 9): uma mais estável, que vai do c.245 ao c.300, com quatro variações sobre a mesma estrutura harmônica e melódica; e outra, pouco estável em virtude da constante mudança de material composicional, metro, padrões rítmicos, textura, densidade da textura, âmbito e tensão rítmica.

Extensão (c.)	Métrica	Particionamento	Dinâmica	Características da Textura	
245-256	3/4	A	a	<i>pp < F></i>	Contraponto a duas vozes
257-268			a'	<i>p</i>	Acordes quebrados
269-280			a''	<i>p/mp mp/p</i>	Contraponto a duas vozes
281-288			a'''	<i>pp</i>	Contraponto a três vozes
289-301			a	<i>pp < F FF</i>	Contraponto invertido
301-304	2/4 3/8		transição	<i>FF</i>	poliacorde
305-311	9/8	B	b	<i>Fp</i>	Mel. c/ acomp.
312-317	3/4		a	<i>mF</i>	Mel. c/ acomp
318-322	3/4 2/4 9/8		transição	<i>dim...p, cresc</i>	Transição poliacorde
323-331	9/8		b'	<i>F</i>	2 vozes
332-347	7/8		c	<i>Fp, mF</i>	Mel. c/ acomp (Folclore)
348-358	7/8 3/4 2/4		transição	<i>cresc. F, FF</i>	Acordal
359-374	2/4		d	<i>FF, p<FF</i>	Acordal

Quadro 9 – Particionamento da 4ª seção da peça *concatenação*

Na primeira parte, a estrutura sobre a qual são feitas as variações é construída a partir de um único motivo (figura 54).



Figura 54 – Motivo estruturante da primeira parte da 4ª seção

Seguindo um mesmo padrão rítmico ($\|\underline{\underline{d}}.\underline{\underline{d}}.\underline{\underline{d}}.\underline{\underline{d}}\|\|$), esse motivo é

sequenciado com o uso de inversões transpostas e pequenas variações advindas da inserção de elementos cromáticos ou pela expansão intervalar. A construção desse ‘tema’, objeto de variações, assim como a relação contrapontística espelhar (já vista em 3.1.2 c)) é verificável na redução textural e simplificação rítmica, essa se dando pela desconfiguração do deslocamento rítmico entre a linha superior e a linha inferior, como mostra a figura abaixo.

Figura 55 – Visualização da elaboração motívica e do procedimento contrapontístico a partir da redução da textura e simplificação rítmica (m.e.)

Na primeira variação (c.257-268) a mesma harmonia é mantida. A textura, porém, pela formação de acordes, transforma a relação das duas linhas paralelas em uma melodia acompanhada por poliacordes, melodia essa que é transferida da linha mais grave para linha mais aguda. A escala octatônica, no c.265, interrompe a fluência dessa textura, que é em seguida retomada com uma atividade rítmica menor.

Figura 56 – Primeira variação (a') c.257-268

A segunda variação (c.269-280) restabelece o tecido contrapontístico a duas vozes. Os arpejos, ao invés de servirem de acompanhamento, agora são estabelecidos dentro de um contorno melódico. Essa parte é a que Widmer mais varia em relação à harmonia de **a**, como destaca a figura 57.

Figura 57 – Segunda variação (a'') c.269-280

Já na terceira variação (c.281-288), três linhas horizontais (textura em camadas ou estratos) são estabelecidas. A linha intermediária se destaca pela sua continuidade. Extraída do material da linha inferior de **a**, a voz intermediária é imitada por aumento pela voz mais grave e inserida em um jogo de respostas com a linha superior cujos motivos são extraídos da linha superior de **a**.

Figura 58 – Terceira variação (a''') c.281-288 e os três estratos da textura

Por fim, **a** é reexposto (c.289-301), a relação contrapontística, porém, encontra-se invertida. Esse procedimento direciona a linha superior para uma região mais aguda do piano e repousa, por meio de um *rallentando* escrito (hemíola) em uma estrutura poliacordal. Esse poliacorde, a partir desse momento, aparece várias vezes como articulador das partes.



Figura 59 – Reexposição de **a** com o contraponto invertido

A segunda parte (**B**) é muito pouco estável, pois além de Widmer ter usado materiais muito diversificados, muitos elementos estão em constante mudança, desde pulsação, metro, ritmo, textura e densidade dessa textura, sem contabilizar as significativas áreas de transição. Constituída de quatro ambientes (**b** e **b'**, **a**, **c**, **d**), mais dois significativos trechos de transição (ver quadro 9), essa parte é melhor compreendida a partir do estudo do surgimento dos materiais novos ou como ressurgem materiais já empregados. Três materiais novos são apresentados (**b**, **c** e **d**), que estão bem estruturados dentro de estruturas 'frasais', resultantes da elaboração motivica ou pela relação antecedente-consequente. Entre os materiais novos aparecem aqueles materiais com caráter transitório, mais neutro.

O poliacorde dos c.301-304 já antecipa as alturas relevantes para **b** (em vermelho, na figura 60). O acompanhamento em trêmulo interage com a melodia nos momentos do repouso melódico. As duas camadas da textura possuem um considerável distanciamento, o que dificulta para o pianista o devido equilíbrio na intensidade escrita (**FF**).

Figura 60 – Parte b e o poliacorde de transição que a precede (c.303-311)

O material de **a** é retomado no c.312 de maneira abrupta, como se fosse uma variação remanescente da parte **A**. Porém, ao apresentar metade do tema, o material melódico é dissolvido, a estrutura temática desfeita e o ritmo harmônico, conectado também à figuração de acordes quebrados, passa por um processo de aceleração (hemíola descrita em **3.1.4.a**). Além da redução na densidade da textura, é interessante como a redução acontece também na relação dos intervalos dentro da textura. Um padrão de arpejo é sequenciado e o espectro intervalar dentro desses acordes passa de intervalos disjuntos para graus conjuntos, e por fim, chega ao cromático.

Figura 61 – Retorno do material de **a** (312-317) e transição (c.318-322)

Após essa transição que liquida o material exposto nos c.312-317, há o retorno do material apresentado nos c.305-307, contudo, em uma estrutura contrapontística imitativa, seguida por uma construção espelhar. Esse cânon iniciado em relação de 3ªM, quando passa a uma relação espelhar, parte de uma mesma nota, a altura ré. O que chama a atenção é como nesse contexto o material não se estabelece da mesma maneira que em **b**, pois aqui ressoa como uma parte transitiva.

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system begins at measure 323 and consists of two staves. A blue box highlights a section in the upper staff, with a blue circle around a note and a label '3ªM' pointing to it. A red box highlights a section in the lower staff, with a red circle around a note and a label '8ªj' pointing to it. The second system begins at measure 328 and also consists of two staves. Red boxes highlight mirrored musical material in both staves. Dynamics markings include 'f' (forte) in the first system and 'fp' (pianissimo) and 'p' (piano) in the second system.

Figura 62 – Parte **b'** (323-331), construída a partir de procedimento canônico e escrita espelhada

Em **c**, acontece o mais claro estabelecimento de um material dentro dessa segunda parte. A melodia folclórica, o samba-de-roda *Canarinho d'Alemanha*, é aqui apresentada com o seu contorno melódico original. Estruturada dentro de um período no qual cada frase possui duas semifrases, essa melodia folclórica tem sua dinâmica rítmica desfigurada. De um original samba de roda, e sua função como música para ser dançada, está escrito em um metro assimétrico, o setenário (7/8). Na segunda frase a textura fica mais densa pelo dobramento em terça da melodia e pela nota pedal, juntamente com o acompanhamento tremulado do acorde maior-menor, que na frase anterior era simplesmente arpejado.



Figura 63 – Parte c (c.332-347), que cita a melodia folclórica ‘Canarinho d’Alemanha’

Do acorde maior-menor de **c**, Widmer extrai o material octatônico empregado na transição para a última parte dessa seção. Essa transição é, na verdade, o agrupamento de três trechos cuja característica em comum é o cromatismo. Os gestos mais fluentes ganham, abruptamente, uma propulsão rítmica devido à verticalização do material em acordes e aos contratempos e ritmos pontuados.



Figura 64 – Transição (c.348-358) entre as partes c e d

Finalmente, a última parte, também estruturada em duas frases, explora a sonoridade dos poliacordes e a sequenciação por tons inteiros de um motivo (figura 65). A intensa dinâmica, seguida por um súbito *piano* e um rápido crescendo, conduz para o clímax da peça (primeira parte da última seção da peça).

Figura 65 – Construção da parte d: poliacordes e relação de tons inteiros na sequenciação motívica

3.2.5 1º Andamento- 5ª seção

O retorno ao primeiro andamento coincide com a chegada ao clímax dinâmico da peça. Duas partes são mais estruturadas enquanto que as outras partes ou estão diretamente relacionadas com essas ou são materiais de transição, como demonstra o quadro 10.

Compasso	Métrica	Parte	Dinâmica	Textura
375-379	7/8	a	<i>FFF</i> <	Acordal
380-385	7/8	transição	<i>pp cresc....F..FF</i>	Monofônica
385-389	7/8, 3/4, 7/8, 9/8 11/8	transição	<i>mF cresc....FFF</i>	Monofônica
390	10/8		<i>FF</i>	Poliacorde
391-398	7/8, 9/8, 7/8, 9/8	b	<i>mF</i>	Mel. c/ acomp.
399-401	7/8 9/8	b'	< <i>p, cresc...</i>	Mel. c/ acomp.
402-405	8/8, 6/8			poliacorde
406-407	9/8, 8/8	relação c/ a	<i>FFF</i>	Acordal

Quadro 10 – Particionamento da 5ª e última seção da peça *concatenação*

A primeira parte da última seção além da amplitude de registro, que se estende por quase todo o teclado do piano, explora vários tipos de acordes. O *cluster* de antebraço na região grave do piano muito contribui para a intensa dinâmica desse trecho e dependendo como o pedal é empregado (pois não há indicação de pedal nesse trecho), um grande espectro de reverberação pode ser criado. Sobreposta a uma estrutura iterativa (em vermelho na figura), uma linha construída com base na escala de tons inteiros (em azul na figura) contrasta com o cromatismo das vozes condutoras internas dos acordes e com os intervalos de 4ªJ das verticalidades.

The image shows a musical score for piano, measures 374-380. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with clusters and a line of whole tones. Red boxes highlight an iterative structure, and a blue line highlights a whole-tone scale. Dynamics include *ff*, *pp*, and *cresc.* markings.

Figura 66 – Primeira parte (a) da última seção da peça (c.375-380)

A abrupta transição iniciada pelo *pp* súbito, e continuada pela repetição de um mesmo motivo cromático em *crescendo*, em vez de culminar em algo mais estável somente prepara e enfatiza a última apresentação do conjunto [025]. Logo, uma longa escala octatônica ascende, em uma métrica pouco reconhecível, da região grave do piano até chegar a um fortíssimo.

The image shows a musical score for piano, measures 382-390. The score is divided into three systems. The first system (measures 382-385) features a right-hand melody with a red box around measures 384-385, labeled [025]. The left hand has a bass line with a blue box around measures 384-385, labeled 'escala octatônica'. The second system (measures 386-389) shows a complex texture with multiple voices, with a blue box around the left-hand part and a green circle around a specific melodic line in the right hand. The third system (measures 390-391) continues the texture, with a green circle around a melodic line in the right hand. A legend in the top right corner identifies the annotations: a red box for [025], a blue box for 'escala octatônica', and a green circle for 'poli acorde'.

Figura 67 – Transição entre a e b (c.381-390)

A interrupção do poliacorde é seguida pelo retorno de uma melodia apresentada na primeira parte da quarta seção (ver figura 60, do c.305-311). Embora, na repetição dessa melodia, tenham sido mantidos a textura, boa parte das alturas, os contornos e a harmonia, há uma importante alteração do metro, de um 9/8 para 7/8, que resulta em uma linha muito mais fluente. Após a apresentação completa dessa melodia, o material dessa passa a ser dissolvido e em um gesto ascendente chega novamente a um poliacorde.

Figura 68 – Reexposição variada de material melódico já apresentado - Parte **b** e **b'** (c.391-401)

Apesar da insistente repetição do poliacorde, que tantas vezes foi empregado como uma espécie de pontuação das ideias, não é com ele que Widmer encerra a peça. O rápido retorno do material permutado do **a** dessa última seção remete ao clímax da peça com um *cluster* que se estende por quase metade do teclado e gera a tensão que é 'resolvida', surpreendentemente, em uma única altura dobrada em mais três oitavas: o dó. Dispositivo cadencial nem um pouco esperado.

Figura 69 – O final da peça *concatenação*

3.3 MICROANÁLISE

Na microanálise serão estudadas as pequenas células estruturantes (subconjuntos) da peça e acompanhados alguns processos que essas desencadeiam. Há, porém, a dificuldade de indicar de forma precisa até que ponto determinadas observações minuciosas são apropriadas, por isso, deter-se-á naquelas cuja contribuição em funções e estruturas em dimensões maiores seja significativa:

O objetivo principal da análise detalhada, como o de toda análise do estilo, não reside tanto em admirar o caráter de um único detalhe como em descobrir sua contribuição em funções e estruturas de mais alto nível (LARUE, 1989, p.7).

Mas antes de se encaminhar para a microanálise propriamente dita, partir-se-á para uma importante discussão acerca daquilo que fundamenta o emprego de determinadas ferramentas nessa dimensão analítica. Assim, partindo dos estudos feitos acerca de Widmer, será discutido como o princípio de organicidade está relacionado a alguns procedimentos composicionais empregados pelo compositor, e será especulado até onde essa visão de organização musical se faz presente na peça *concatenação*.

3.3.1 A questão da organicidade em Widmer

Os estudos feitos sobre Widmer estão direcionados, em termos gerais, por uma mesma linha teórica e possuem relações senão de similaridade, ao menos de complementaridade. Ilza Nogueira e Paulo Costa Lima, os principais autores desses estudos, além da vivência profissional e pessoal com o compositor, há anos vêm pesquisando e analisando as obras e textos por ele produzidos, resultando, assim, na publicação e divulgação das ideias de Widmer como compositor, professor de composição e teórico.

Nogueira (1997), a fim de caracterizar estilisticamente a linguagem musical de Widmer, analisou um *corpus* de obras selecionado pelo próprio

compositor. A análise desse material, que partiu da relação entre as ideias pré-compositivas (as extra-musicais, expressas nas epígrafes encontradas em suas partituras, e as musicais, contidas nos seus esboços) e a elaboração musical, elucidou a importância do *processo composicional derivativo* para Widmer.

Essa perspectiva composicional, baseada nos processos derivativos nos quais “uma única ideia musical orienta toda a estrutura da peça”, como descreve Nogueira (1997, p.57), já se encontrava presente nos textos de Widmer. Partindo desses escritos, passou-se a estudar como se davam esses processos nas suas composições. Consequentemente, em vários desses trabalhos analíticos, a ideia básica da composição foi o ponto inicial do estudo, e a verificação de como se dão os processos derivativos, a problemática da pesquisa.

A noção de ‘ideia básica’ está relacionada com o conceito de *Grundgestalt*³⁸ (ou *basic shape*, em inglês), exposto por Schoenberg. No presente estudo, o emprego de tal noção parte da verificação do vínculo entre a práxis composicional de Widmer e a tradição teórica austro-germânica. Como relata Lima (1999, p.51), a expressão ‘ideia básica’ está vinculada à “tradição analítica do tematicismo- Reti (1951), Epstein (1979), Schoenberg (1995)” e “é bastante coerente com o verdadeiro fascínio de Widmer pelos procedimentos variacionais”. Os próprios esboços de algumas ideias pré-compositivas, como o abordado no prefácio à partitura de *Jahrestraumzeiten* (figura 70), e comentários do compositor na página de apresentação da partitura (*Duo* Op.127), reforçam essa proximidade, como se verifica nas análises propostas por Nogueira no seu trabalho *Ernst Widmer: Perfil Estilístico* (1997).

38 *Grundgestalt*: entendido por Schoenberg (1970) como um simples conceito que combina a totalidade da peça ao seu menor segmento. As três características centrais do *Grundgestalt* incluem o motivo, a harmonia e a tonalidade. Carpenter (1983) vê a função do *Grundgestalt* como a ideia que representa a totalidade da peça.



Figura 70– ‘Bifonia fundamental’ e ‘Melodia básica’ apresentados no prefácio à partitura do op129, *Jahrestraumzeiten*.
Fonte: Nogueira, 1997, p.99.

Lima (Ibid., p.51) constatou em suas análises que a ideia básica em Widmer é, em geral, um “conjunto de notas, apresentado, na maioria das vezes, num formato horizontal, como fragmento melódico, portanto, e, de acordo com o que estamos propondo, construído a partir de certos procedimentos recorrentes”.

No texto ‘A formação dos compositores contemporâneos e seu papel na educação musical’³⁹, Widmer expõe o que considera as duas leis básicas das quais o professor de composição tem que partir: a lei da organicidade e a lei da relativização. Deter-se-á primeiramente na lei da organicidade, a qual é abordada por Widmer da seguinte maneira:

A primeira lei [a lei da organicidade] tem a ver com o ato criador, que se constitui das seguintes fases: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer – portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, e o qual também implica em podar, criticar ininterruptamente. Mas aí também não é primordialmente a crítica do professor que deve prevalecer, mas sim o seu dom de conseguir despertar o espírito crítico no aluno, a autocrítica {Audições imprescindíveis, ouvir o que cometeu} (1988, p.2).

Embora Widmer não defina o conceito de organicidade, é verificável em sua abordagem uma forte relação com o processo composicional derivativo. Em ‘Fundamentos da Composição Musical’, Schoenberg explana sua concepção organicista da forma musical:

39 WIDMER, Ernst. A formação dos compositores contemporâneos e seu papel na educação musical. 1988, 5p. (original datilografado) editado por Ilza Nogueira, 2008.

Em sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é 'organizada', isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. (...) Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (1991, p.27, grifos do autor).

É a partir desses indícios que Lima e Nogueira fazem uso da teoria pós-tonal como ferramenta para 'rastrear' as conexões celulares, motivicas e temáticas, conectando os conceitos de 'ideia básica' e 'conjunto'. Surge, então, a pergunta: como o próprio Widmer descreveria a ideia básica de uma composição sua? Lima (Ibid., p.51-52) nos direciona a uma resposta:

É pouco provável que Widmer tivesse pensado nos termos da teoria pós-tonal, já que a criação e disseminação desse tipo de análise acontecem quando o percurso composicional do mestre já está caminhando para a maturidade. Se tivéssemos que frasear nossa proposta em termos mais próximos do que o próprio Widmer faria, diríamos que suas 'ideias básicas' privilegiavam uma combinação sistemática de intervalos de segunda e terça, especialmente o formato de uma segunda menor conjugada a uma terça menor [014, na terminologia pós-tonal], e aquele de segunda maior conjugada a terça menor [025].

Lima (Ibid., p.52) passa a justificar o uso da teoria pós-tonal a partir da nomenclatura de Allen Forte:

Basta esse pequeno exemplo [da citação acima] para percebermos que, sem o apoio oferecido pela nomenclatura de Forte, as formas tradicionais de referência a esses formatos perdem muito em termos de clareza e visão sintética.

A partir da discussão da concepção organicista em Widmer, far-se-á uso da nomenclatura de Allen Forte de acordo com Straus (2005), de maneira não exclusiva nem ortodoxa, a fim de verificar a abordagem de como se dá a organização celular, a elaboração motivica e os processos de variação temática. O emprego dessa ferramenta visa, também, a averiguação da consistência de duas hipóteses: se na peça *concatenação* pode ser afirmado que esses são

desencadeados a partir de uma ideia básica e até onde a peça pode ser entendida dentro da perspectiva organicista.

É necessário, também, elucidar o que será denominado 'conjunto' e o que será entendido por 'motivo'. Conjunto é uma coleção de alturas (tipicamente três ou quatro) que com suas várias transformações forma a base melódica e harmônica de uma obra. De acordo com Turek (1996, p.373), enquanto um motivo é normalmente concebido como uma unidade rítmico-melódica, o conjunto é uma unidade harmônico-melódica e suas alturas podem aparecer em qualquer configuração rítmica, sendo transformadas com maior liberdade que os motivos. Para 'tema', será usada a conceituação de Cooper e Meyer (1960, p.153), que se referem ao termo como "uma ideia suficientemente completa em si que se for removida de seu contexto terá sentido como uma peça individual, uma pequena peça".

3.3.2 A organização celular e a elaboração motivica

Como o objetivo do estudo da organização celular e da elaboração motivica é a contribuição dessas nas funções e estruturas de mais alto nível, verificar-se-á se na peça *concatenação* existem vestígios de uma ideia básica a partir da qual Widmer a tenha construído. Partir-se-á da hipótese de que há uma ideia básica e que essa ideia é fragmentada, fragmentos com os quais as distintas partes estão construídas e que servem de elementos concatenadores da peça. A hipótese de que a peça foi escrita a partir de uma ideia básica será tomada por princípio para toda a microanálise. As discussões e conclusões acerca dessa hipótese serão elucidadas no capítulo III.

A partir da redução do excerto inicial da peça *concatenação* se tem o conjunto que será entendido por 'ideia básica'.



Figura 71 – Visualização da ideia básica extraída do fragmento melódico temático da primeira parte da primeira seção da obra

O compositor trabalha por toda a peça com subconjuntos (fragmentos dessa célula) com os quais expande o material, sem sair de uma sonoridade básica coerente (ver figura 72). Procedimentos como verticalização, deslocamento de oitava, transposição, inversão melódica, retrogradação, permutação, comuns a linguagem pós-tonal, são empregados por Widmer na manipulação do material e funcionam como ressignificadores da ideia básica, ampliando assim as possibilidades composicionais.



Figura 72 – Ideia básica e subconjuntos dela extraídos

Desses subconjuntos, dois deles são enfaticamente explorados: o [025] e o [013]. Vários estudos apontam a importância desses dois subconjuntos na produção de Widmer. Seguir-se-á com a explanação do uso de Widmer desses subconjuntos em *concatenação*.

a) O subconjunto [025]

Ao comentar a peça *concatenação* em seu trabalho 'Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia', Lima discorre acerca de dois fragmentos da peça: o início da peça (c.1-6) e o início da segunda seção (c.48). Acerca dos primeiros compassos da peça, Lima constata como o hexacorde dó-ré-mib-fá-sol-sib é explorado como fonte de subconjuntos [025], constituído pelos intervalos de 2^aM e 3^am:

Depois de apresentado duas vezes, c. 1-2/ c.3-4, o fragmento melódico temático aparece isolado no baixo, c.5-6. Trata-se do hexacorde 6-32 (dó-ré-mib-fá-sol-sib), cujo vetor intervalar 143250 nos atesta a inexistência de trítone, a presença de apenas um semitom, e a fartura de 4 segundas maiores e 5 quartas (ou suas respectivas inversões). (...) Poderíamos apresentar o mesmo motivo melódico como sendo constituído por quatro conjuntos [025]: (sol-fá-ré) (sol-sib-dó) (dó-mib-fá) (fá-ré-dó). Dois outros conjuntos possíveis no hexacorde (fá-sol-sib e mib-dó-sib) não aparecem de forma explícita no fragmento melódico. Além dessas possibilidades presentes na melodia, o acompanhamento do trecho c.1-4 utiliza ainda o conjunto (mib-dó-sib, contralto) e (dó-mib-fá ou dó-ré-fá, no tenor). Dos vinte subconjuntos possíveis, seis são do tipo [025] (LIMA, 1999, p.251).

Após a apresentação da ideia básica, Widmer já recorre a fragmentação com a finalidade de estruturar uma nova parte. Na clave de fá, além da abundância de [025], é verificável como esse conjunto também estrutura essa parte em nível mais profundo (ver figura 73). O subconjunto [015] aparece como elemento cadencial tanto na voz mais aguda (c.12-13) como na voz grave (c.14-15).

The image shows a musical score for piano, measures 7-15. The score is in 3/4 time and F major. Measures 7-10 are marked 'cantando' and 'f'. Measures 11-15 are marked 'dim.' and 'p'. The score features melodic fragments highlighted with red and blue boxes. A legend in the bottom right identifies red boxes as [025] and blue boxes as [015].

Figura 73 – Construção da 2ª parte da 1ª seção a partir de subconjuntos da ideia básica (c.7-15)

No final da 1ª seção, uma saturação do material motivico se dá com [025], com a sua fragmentação em [05]. A repetição na linha inferior com a redução de [025] em [05], aliada à aceleração do ritmo de superfície e à indicação agógica (acelerando), gera uma forte articulação, além de situar o material da

seção seguinte, na qual também o subconjunto [025] serve de conexão entre as representações da melodia modal.

Figura 74 – Saturação motivica feita com o subconjunto [025] (c.44-47)

O subconjunto [025] aparece de maneira enfática em cada ponte (usada como introdução ao tema) da 2ª seção. A sonoridade modal desse subconjunto é explorada horizontalmente e conectada à melodia modal.

Figura 75 – O subconjunto [025] na ponte (introdução ao tema) da 2ª seção (c.48-57)

O subconjunto [025] também é importante verticalmente, tanto como sonoridade transitória como sonoridade mais estável. No fim da parte c da 2ª seção (c.153-162), é verificável o emprego vertical de [025].

Figura 76 – Exploração vertical do subconjunto [025] (c.153-162)

A transição que acontece na 4ª seção apresenta acordes nos quais pode ser observada a sobreposição de subconjuntos [025], sonoridade logo superada pelo cromatismo.

The image shows a musical score for piano, measures 319-322. The score is written in treble and bass clefs. Several chords are highlighted with red boxes, indicating the presence of the subgroup [025]. The music includes dynamics such as 'dim.' and 'p. cresc.'. A legend in the bottom right corner shows a red box followed by '[025]'.

Figura 77 – Momento transicional repleto de subconjuntos [025] (c.319-322)

Em outro momento de transição, uma referência à segunda seção é explicitada por meio do [025], fazendo uso, inclusive, das mesmas notas, ré-mi-sol.

The image shows a musical score for piano, measures 585-587. The score is written in treble and bass clefs. A chord in measure 586 is highlighted with a red box, indicating the presence of the subgroup [025]. The music includes dynamics such as 'f', 'ff', 'mf', and 'cresc.'. A legend in the bottom right corner shows a red box followed by '[025]'.

Figura 78– Emprego do subconjunto [025] como referência à 2ª seção (c.585-587)

b) O subconjunto [013]

Outra sonoridade intensamente explorada em alguns momentos é a combinação de 2ªm + 2ªM em um âmbito de 3ªm, o subconjunto [013]. Na 2ª parte da 1ª seção, as linhas contrapontísticas da clave de sol estão construídas a partir desse subconjunto. Além da sequenciação dessa, são feitas permutações (mudanças na ordem de apresentação das alturas) e inversões do subconjunto (como mostra a figura).



Figura 79 – Sequenciação, verticalização e uso estrutural do subconjunto [013] (c.7-15)

Toda uma parte da 4ª seção, a parte **A** como foi visto em 3.2.4, está baseada no subconjunto [013]. É por meio da inversão, transposição e expansão do fragmento [013], que o módulo temático dessa parte é estruturado, como mostra a figura abaixo. Vale observar que o conjunto (023) colocado na forma primária é [013], os conjuntos (0123) e (0135) são expansões do [013] nesse contexto, e os conjuntos (0124) e (0235) contém em si [013].

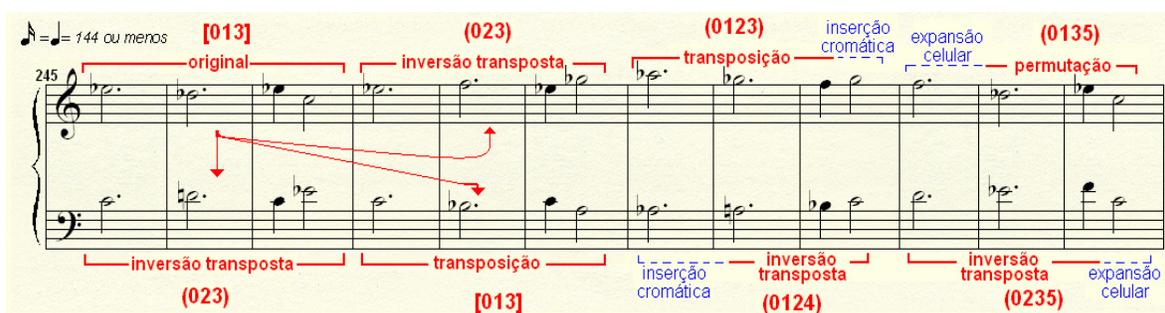


Figura 80 – O subconjunto [013] na estruturação do módulo temático da 1ª parte da 4ª seção (c.245-260)

Outro fator fundamental do subconjunto [013] na peça *concatenação* é a sua relação como formante da escala octatônica (figura 81), em vários momentos utilizada na peça, como foi visto em 3.1.3-c), na macroanálise.

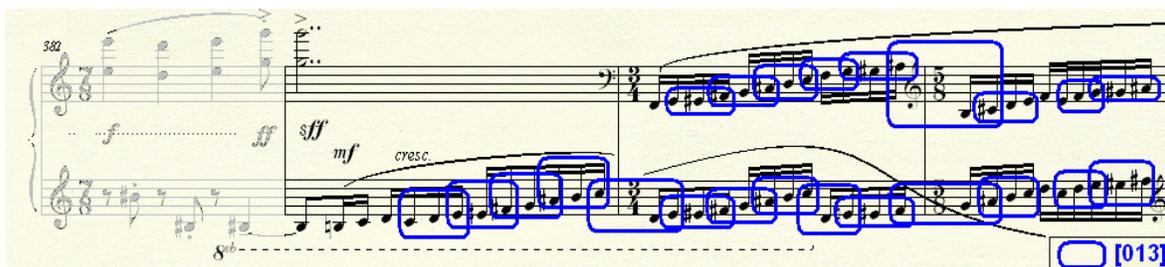


Figura 81 - Demonstrativo de escala octatônica cuja construção se dá pela sobreposição de subconjuntos [013] (c.382-385)

3.3.3 Os processos de variação temática

Após a síntese do uso dos subconjuntos entendidos como mais relevantes da peça *concatenação*, realizada em 3.3.2, serão descritos aqui alguns processos de variação temática. Em dois momentos específicos, Widmer procede de maneira a sequenciar uma série de variações sobre determinados temas: na 2ª seção, quatro variações sobre um tema modal e na 4ª seção, um tema com cinco variações. A técnica de variação, assim como o desenvolvimento, contribui ao processo de ‘crescimento’ da música, mas uma distinção deve ser feita entre as duas técnicas. Variação é o processo de mudança ou modificação de uma passagem musical de modo que o resultado é reconhecido como tendo sido derivado de outra passagem, frequentemente mantendo a extensão e o contorno geral da passagem original. Desenvolvimento, por outro lado, está menos interessado com a preservação da identidade de uma ideia musical que com a gradual elaboração de seu potencial no processo de crescimento da obra (WHITE, 1994, p.108).

O primeiro ambiente variacional (2ª seção) está próximo das variações ornamentais do séc. XVIII e XIX. O tema consta de duas partes, uma introdução à melodia (usada também como ponte) e uma melodia modal estruturada em um simples período. A relação entre o tema e suas variações é muito clara, e a complexidade harmônica é evitada. A primeira variação (a') é muito sutil. Na estrutura motivica dessa parte (c.71-78), Widmer faz uma pequena variação no timbre: a linha que no original aparece no baixo é aqui colocada na parte superior,

enquanto que a linha superior é apresentada no baixo. A variação rítmica, resultante da síncope na linha inferior, é seguida por uma orientação contrapontística diferente a do tema original.

A segunda variação (**b**), é a que mais se distancia do tema original. Aqui a introdução à melodia não é apresentada, porém, toda a figuração rítmica do acompanhamento foi extraída dessa primeira parte do tema. Junto à mudança na textura, há a inserção de elementos cromáticos que já antecipam a sonoridade do material novo que será apresentado após uma breve referência ao início do tema. Após o retorno literal do tema, a terceira variação (**c**) é apresentada. Nessa parte, a harmonia é mantida, muito embora, as linhas são apresentadas em uma temporalidade bem menor e apenas com alguns fragmentos da melodia original. Na última variação desse tema (**d**) o fluxo melódico é restabelecido, apesar da distribuição do tema entre o tenor e o soprano. O contraste dinâmico entre a estrutura motívica em **pp** e o **FF** da estrutura coral que lhe segue reforça essa parte como a última apresentação de todo o tema. Além de possuir a textura mais densa das variações, dois centros harmônicos paralelos expandem a harmonia até então apresentada, e já dimensionam alguns procedimentos da seção seguinte, a 3ª seção - *Lento*.

Em suma, nesse primeiro momento variacional, as observações demonstram como as técnicas de variação aqui empregadas por Widmer estão primordialmente direcionadas ao som por meio do contraste de texturas, pelas variações nas funções dos timbres e pela manipulação da intensidade sonora, resultante das indicações dinâmicas e das mudanças de textura.

Agradado $\text{♩} = 72$ ou mais

The image displays a musical score for the piece 'Agradado', with a tempo marking of $\text{♩} = 72$ or faster. The score is organized into several sections labeled 'a', 'a', 'b', 'a', 'c', 'd', and 'coda'. A red box in the first 'a' section highlights a specific melodic motif. A blue line traces the evolution of this motif through the second 'a' section, section 'b', and section 'c'. A red 'X' is placed over a measure in the second 'a' section. Blue boxes highlight other variations of the motif in sections 'b', 'c', and 'd'. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *pp*, as well as performance instructions like *espr.* and *Nuv. fff*. The 'coda' section is marked with a double bar line and a 'Coda' symbol.

Figura 82 – As variações temáticas da 2ª seção (c.48-213)

O segundo momento variacional (4ª seção) é um conjunto de variações sobre um ostinato harmônico, que se aproxima de uma *chaconne*, como é colocado por Gandelman (1997, p.313), que é um procedimento variacional típico do período barroco no qual as variações são feitas sobre um padrão harmônico que se repete. As variações se dão basicamente na manipulação da textura. De uma estrutura contrapontística a duas vozes do tema original, passa-se para uma espécie de melodia acompanhada pelo simples arpejo dos acordes. Já na 3ª variação, os arpejos são colocados dentro de um fluxo melódico e, um conseqüente retorno às duas linhas contrapontísticas se dá, porém, dentro de uma textura muito menos densa, por não fazer uso do paralelismo harmônico. A variação na qual os motivos do tema se encontram mais elaborados é a 3ª variação. Essa variação, além de extrair fragmentos do tema e colocá-los em uma temporalidade mais ativa, emprega um jogo responsorial entre a linha superior e a linha intermediária, sustentadas por uma linha mais lenta apresentada na região mais grave. A 4ª variação, apesar de ser uma apresentação literal do tema, exceto pelo contraponto invertido, resulta em uma importante variação timbrística. Depois de uma interrupção pela apresentação de um outro tema (**b**), o tema **a** é apresentado em sua última variação. Talvez possa ser considerado apenas como uma parcial citação visto que somente a primeira metade do tema é apresentada. Essa parte também não se enquadra na perspectiva contrapontística encontrada em todas as outras variações, pois somente a linha superior está definida, sendo que o resto pode ser considerado um acompanhamento em poliacordes.

Nesse segundo ambiente variacional as observações demonstram como as técnicas de variação aqui empregadas por Widmer reforçam as conclusões acerca do primeiro ambiente variacional, pois aqui também as variações estão direcionadas ao som. As mudanças de textura, as diferentes arpejações dos acordes que acabam tendo funções diferentes, também levam a considerar a ideia de uma constante resignificação do mesmo material harmônico, explorando ao máximo as facetas desse sem necessariamente fazer uso de outro material.

Musical score for Figure 83, showing variations of a theme from measures 245 to 317. The score is divided into systems labeled 'a', 'a'', 'a'''', 'b', and 'a''''. It includes piano and bass staves with various dynamics (pp, p, mp, f, sf, mf) and performance markings like 'cresc.', 'dim.', 'Sem Ped.', and 'S'. Red and blue lines connect specific notes across systems, and blue boxes highlight certain chords in system 'a''''. The tempo is marked '♩ = 144 ou menos'.

Figura 83 – As variações temáticas da 4ª seção (c.245-317)

Os principais temas da peça *concatenação* estão apresentados em ordem de exposição na figura 84. Conclusões importantes acerca do estilo do compositor podem ser descobertas pelo processo de comparação entre a estruturação de cada um desses.

Os quatro primeiros temas estão dentro de uma textura contrapontística. Porém, em cada um deles, essa textura é trabalhada dentro de diferenças quantitativas de vozes, de densidades diferentes e em níveis diferentes de independência das linhas. Gradativamente, passa-se de relações mais independentes entre as linhas a relações contrapontísticas mais estritas, como a imitação, resposta e espelhamento. Já os dois últimos temas são claramente melodias acompanhadas. A relação entre eles, contudo, não é somente essa. Na comparação entre as figuras de acompanhamento, verifica-se certa gradação, um acréscimo na atividade rítmica de superfície e também um adensamento na textura.

Em termos gerais, o que é verificável entre os temas é o decréscimo na atividade e independência das linhas em direção à seção central da peça e uma polarização melodia-acompanhamento com a intensificação da densidade da textura em direção ao fim da peça.

The image displays a piano score with six distinct sections, labeled a through f. Each section contains musical notation for both the right and left hands, with various dynamic markings and performance instructions.

- Section a:** Starts at measure 7. Dynamics include *f* and *dim*.
- Section b:** Starts at measure 15. Includes the instruction "cantando" and dynamics *p*, *f*, *mf*, and *mf*. A tempo marking "Agiado ♩ = 72 ou mais" is present.
- Section c:** Starts at measure 24. Includes tempo markings "lento ♩ = 72 ou mais", "poco ritard", and "a tempo". Dynamics range from *p, espr.* to *ppp, allucioso*.
- Section d:** Starts at measure 214. Includes tempo marking "♩ = 144 ou menos" and dynamics *ppp*, *cresc.*, and *f dim.*
- Section e:** Starts at measure 322. Dynamics include *fp* and *mf*.
- Section f:** Starts at measure 305. Includes the instruction "Sem Ped."

Figura 84 – Os principais temas da peça *concatenação*

3.3.4 Som, Harmonia, Melodia, Ritmo

Cada um dos elementos musicais, som, harmonia, melodia e ritmo, será considerado no que apresenta de particular à escrita de Widmer e de contributivo para caracterização das pequenas células estruturantes da peça.

a) Som

No que diz respeito ao som, e à dinâmica mais especificamente, o mais relevante na microanálise da peça *concatenação* são as indicações de *sforzando* (*sF*), frequentemente empregadas em cabeças de compasso, anacruses e contratempos. O emprego de sinais como *sFF* (*sforzando* em *FF*) no c.188, *sFp* (*sforzando* seguido de *p*) no c.221 ou o *poco sF* do c.244 não são tão comumente encontrados na literatura pianística e demonstram a preocupação e o refinamento do compositor, e, por que não, certa idiosincrasia, no que diz respeito às dinâmicas de superfície. Além disso, como esses *sforzandos* são encontrados geralmente em contexto de intensa dinâmica, eles funcionam como propulsores de certa ‘adrenalina’ musical.

The image displays three excerpts of a musical score. The top-left excerpt, starting at measure 186, shows a piano part with a red box around a *sff* marking in the right hand. The top-right excerpt, starting at measure 383, shows a piano part with red boxes around *ff* and *sff* markings in the right hand, and a *mf* marking in the left hand. The bottom excerpt, starting at measure 402, shows a piano part with red boxes around *sf* markings in both hands. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *mf*, *cresc.*, and *sub.*

Figura 85 – Uso dos *sforzandos* como propulsores de tensão na superfície rítmica (ex.: c.186-189, c.383-385 e c.402-404)

Em se tratando do timbre, há um desenho de articulação de superfície que aparece frequentemente. Caracterizado pelo *staccato* colocado ao fim de um grupo de notas em *legato*, e.g. c.305, esse desenho geralmente delimita e reforça as articulações entre os motivos e entre unidades um pouco maiores.

b) Harmonia

Quanto à harmonia, o que pode ser averiguado na microanálise é uma tipologia geral dos acordes da obra. Na macroanálise foi apresentado um quadro no qual constava o panorama geral do vocabulário de acordes da peça (figura 16, da seção **3.1.2 b**), p.41), aqui convém estabelecer, com base nesse quadro, uma tipologia dimensionada em três níveis: acordes principais (agrupados no nº1 da figura 86), acordes secundários (nº2) e acordes remotos (nº3). As estruturas acórdicas mais freqüentes e estáveis (nº1) são os acordes baseados em terças e as verticalidades [025], sendo também estruturalmente relevantes os *clusters*, apesar de menor incidência. Nas duas últimas seções, os poliacordes também se destacam nesse aspecto. Como combinações menos freqüentes e, às vezes, aparentemente transitórias (nº2), situam-se os acordes formados por quartas e os baseados em segundas, assim como os acordes forma maior-menor, frequentemente utilizados em figuras de acompanhamento. E, por último, os acordes remotos (nº3), formações mais raras que aparecem funcionalmente soltas, como nos c.356-357 e c.379.

34 156 242

68 206 256

375 406

42 340

332 300

1 355

1 - acordes mais estáveis
 2 - acordes transitórios e menos frequentes
 3 - acordes mais raros e funcionalmente 'soltos'

Figura 86 – Tipologia geral dos acordes na peça *concatenação*: 1 - acordes mais estáveis; 2 - acordes transitórios e menos frequentes; e 3 - acordes mais raros e funcionalmente 'soltos'

c) Melodia

Ao vislumbrar uma generalização do fluxo melódico, em especial, do caráter geral dos motivos, semifrases e frases, constata-se a prevalência de intervalos de 2ªM e 2ªm. Além da predominância dos graus conjuntos, a maioria dos motivos principais dos temas possui uma tessitura relativamente pequena, não excedendo o intervalo de 4ªJ.

As contribuições da melodia à forma, nessa dimensão, são dadas nas relações existentes entre as frases e semifrases, e entre a semifrase e o motivo. Na peça *concatenação*, o sentido de progressão dentro das frases é dado pela elaboração motivica, que inclui todas as mudanças que derivam claramente do material precedente.

d) Ritmo

Em relação ao ritmo, esse gera fluxo mediante o tratamento motivico. Mesmo tendo em vista a estreita conexão entre o ritmo e a melodia de um ponto de vista motivico, quanto ao ritmo, Widmer trabalha mais com o padrão de repetição de motivos rítmicos e com contraste, fazendo pouco uso das outras formas de continuação, apesar do desenvolvimento e da resposta possuírem um maior poder de conexão (LARUE, 1999, p.66). Conseqüentemente, a repetição de padrões rítmicos produz um equilíbrio estático dentro da frase e não um sentido de progressão rítmica.

Segue abaixo uma figura com os principais motivos rítmicos da peça e algumas relações internas entre eles. Vale notar como a variedade é mais significativa em termos de metro do que propriamente de figurações rítmicas.

The image displays a musical score with several measures and time signatures. The motifs are as follows:

- c.5-6: 2/4 time signature, quarter notes.
- c.7: 3/4 time signature, quarter notes, with a red box around a pair of notes and a blue box around another pair.
- c.29-30: 2/4 time signature, eighth notes.
- c.51-54: 2/4 time signature, eighth notes.
- c.55-62: 1/2 time signature, quarter notes.
- c.245-247: 3/4 time signature, quarter notes.
- c.305: 9/8 time signature, quarter notes.
- c.332: 7/8 time signature, quarter notes.
- c.367-368: 2/4 time signature, quarter notes.
- c.391: 7/8 time signature, quarter notes.
- c.402: 8/8 time signature, quarter notes.

Red boxes highlight specific rhythmic motifs, and blue boxes highlight others. Red arrows show relationships between motifs in measures c.7, c.29-30, c.51-54, c.367-368, and c.402. A blue arrow points from c.332 to c.402.

Figura 87 – Principais motivos rítmicos da peça *concatenação* e as relações entre eles

O padrão rítmico da parte **b** da 1ª seção é o que mais se destaca em termos de complexidade, sendo talvez construído por Widmer a partir do cruzamento de células rítmicas, tendo como resultado o mesmo padrão da polirítmia quatro contra três. Como mostra a figura, várias relações existem entre os motivos: a proximidade na distribuição dos tempos nos metros 9/8 e 7/8; a relação entre o motivo rítmico dos poliacordes do final da peça (c.402) e a célula do motivo da parte **b** da primeira seção (c.7); e, o que é mais significativo, o destaque para as células acéfalas (sem a 'cabeça', sem o tempo forte da célula ou do compasso) e para a síncope dos motivos rítmicos. Como visto na macroanálise, muitos desses elementos rítmicos possuem forte relação com a cultura brasileira. Isso demonstra um forte indício da procura de Widmer por uma identidade 'brasileira', ou, por outro lado, como isso já havia se impregnado na linguagem do compositor.

4 CAPÍTULO III SÍNTESE E AVALIAÇÃO

Após a descrição dos materiais e técnicas composicionais empregados na peça *concatenação*, cabe aqui, no último capítulo, propor a síntese dos dados coletados no capítulo II e a devida correlação com os levantamentos feitos no capítulo I, onde foi estabelecido um corpo de referência das práticas normativas do compositor, o período histórico e a influência de fatores históricos. Assim, pode ser objetivado um entendimento estilístico da peça, e conseqüentemente, agregar algumas reflexões que dizem respeito ao estilo composicional de Widmer, sem, contudo, pretender esgotar ou crer na completude da estratégia analítica empregada.

Mesmo existindo várias maneiras pelas quais se pode esboçar a avaliação, para aquilo que foi proposto, é útil considerar dois pontos que incluam entre eles muitas considerações de valor: considerações históricas e valores objetivos.

4.1 Considerações históricas

A peça *concatenação*, comparada às outras propostas da coleção *Ludus Brasiliensis*, é uma peça de significativo tamanho e de grande complexidade. Dimensionada por Widmer dentro de aproximadamente 10min 30s (segundo consta na partitura), a peça possui uma diversidade grande de materiais, de aproveitamento dos mesmos em diferentes contextos e de significados que esses adquirem nas seções e partes, como foi visto na abordagem do capítulo II. A consequência dessa diversidade é uma escuta complexa do fenômeno estético, requerendo do ouvinte alguma familiaridade com os referenciais que se aproximam da obra.

Contextualizar essa composição de Widmer na época em que foi composta é um pouco problemático. A diversidade estilística e ideológica entre os compositores dos anos 60 era tão grande, que a tentativa de averiguar as convenções estilísticas e, o que seria mais interessante, relações dessas

convenções com a peça *concatenação* por meio do exame dos elementos som, harmonia, melodia e ritmo é, no mínimo, complexa.

Tanto no período entre as duas guerras mundiais quanto no pós segunda guerra, uma forte tendência entre os compositores se deu para o eclético. Nesses dois momentos, porém, esse ecletismo era diferente. No período pós-guerras, houve maior diversidade de estilos assim como a apropriação de maior variedade de fontes.

O ecletismo estilístico oferecia ao compositor uma conexão com seus antepassados culturais e um vivo caminho para fazer sua música acessível e imbuí-la de significado. Além disso, essa tendência se tornou um abstrato e variado meio de orientação artística do qual a mais diversa forma de expressão musical poderia emanar (SIMMS, 1995, p.400).

Por essa época prevaleceu a abertura cosmopolita na música, a variedade estilística, os movimentos e escolas simultâneos e as personalidades individuais. Na Europa, tem-se a música pós-serial assim como a música concreta, o uso de citações e colagens, tem-se também aqueles compositores cujas orientações políticas foram expressas em uma música conscientemente ideológica e política, além disso, pode-se citar o azar, a indeterminação e a aleatoriedade. Essas tendências, na medida das possibilidades, foram pensadas e empregadas por Widmer e somente nesse espírito eclético do pós-guerra que Widmer pode ser situado.

Acerca da aceitação da peça *concatenação* pelo público ou pelos estudantes de música não se tem informações. Exceto pela citação de gravação ao vivo na contracapa do disco no qual Fernando Lopes gravou a peça, não foram encontrados registros de execução em público. Também não houve tempo hábil de fazer uma pesquisa de campo para fazer esse tipo de levantamento de dados.

Como a peça está inserida em uma proposta objetivamente delineada no prefácio à coleção, a questão é: como situar a obra em relação ao propósito do compositor? Como já foi visto, quando Widmer aceitou a sugestão da Ricordi Brasileira, em 1966, para escrever uma coleção de peças para piano em ordem

progressiva, o compositor estava ‘preocupado’ com a falta de material ‘novo e acessível’ (WIDMER, 1968). Assim, fazendo uso de uma linguagem musical que lhe era contemporânea e evitando dificuldades técnicas excessivas compôs o conjunto de 161 peças com o intuito de familiarizar ‘o jovem com a música de sua época’ e iniciá-lo ao estudo de piano ‘sem hermetismo nem concessões de ordem estética’. Abrindo caminhos para a compreensão da música moderna e ‘despertar o espírito criador do estudante’ por meio de ‘cânones de melodias conhecidas’, Widmer depois de 160 pequenas peças compostas (não se sabe por que razão Widmer publicou a peça 153 fora da coleção), escreve a peça *concatenação* como clímax da coleção e que transcende o ‘evitar de dificuldades técnicas excessivas’, pois já está um pouco distante do ‘iniciante’ no instrumento. Exceto pela não concessão a parâmetros menos determinados, como momentos de improvisação ou mesmo uma forma aberta, a peça abarca grande parte do que foi trabalhado ao longo da coleção, e se vê que dentro daquilo que foi proposto há um significativo êxito da composição. A peça confirma a síntese da proposta da coleção como painel de tendências estéticas e procedimentos técnicos diversificados.

4.2 Valores objetivos

É interessante frisar aquilo que se entende por ‘valores objetivos’. Sabe-se que muito pouco do pensamento humano escapa completamente de um ponto de vista pessoal e da influência emocional. Por isso, seria mais cauteloso e mais preciso intitular essa seção como ‘valores supostamente objetivos’. Porém, podem se distinguir valores representados por uma comunicação concreta e valores mais subjetivos, baseados em sentimentos pessoais que dificilmente podem ser expressos, a não ser por analogias e comparações (LARUE, 1989, p.154).

É observável que, em boa parte da história da música, os compositores trabalharam a fim de lograr um controle crescente dos elementos musicais (som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento), mesmo que, no século XX, esse controle tenha sido negado por alguns compositores ao desenvolver a ideia de forma

aberta e de indeterminação. Portanto, é o vislumbre desse controle que será tomado como medida de avaliação objetiva do estilo. Essa necessidade acaba forçando uma divisão 'artificial' do problema, para que se possa conquistar um todo aparentemente inatacável, pela divisão em partes manejáveis. Assim, serão discutidos três aspectos do controle: unidade, variedade e equilíbrio.

4.2.1 Unidade

Na peça *concatenação*, muitos 'ambientes' são criados e, frequentemente, perde-se a noção do todo da peça, como se não tratasse de uma única obra. À primeira vista, isso parece totalmente incoerente com a tentativa de vislumbrar um todo orgânico na peça. Na verdade, por essa via, coloca-se a questão: não se estaria tentando conciliar o inconciliável ao tender para uma visão organicista da peça *concatenação*? ou se está ante a disparidade entre aparência e essência?

Como foi visto no capítulo anterior, a metáfora da música como uma unidade orgânica foi ideologicamente construída em torno da premissa da 'ideia básica', a partir da qual o compositor 'construiria' toda a obra. Foi discutido no capítulo II como o próprio Widmer também partilhava dessa ideologia. Assim, a partir das análises, constatou-se que Widmer provavelmente partiu de uma ideia básica para construção de vários desses ambientes. Alguns dos ambientes com relações marcadamente visíveis, outros com relações supostamente implícitas. Bem, deixando um pouco de lado a teorização acerca da ideia básica, o relevante é que o fragmento inicial da peça dispõe uma série de elementos que permeiam toda a composição. Além de ambientar a sonoridade modal da peça, nesse trecho há o destaque de algumas alturas que são usadas como articuladoras das seções. Esse mesmo gesto inicial determina um centro na nota dó que será retomado, depois de vários acontecimentos, no final da peça.

The image displays a musical score for piano in 7/4 time. The score is written in two staves (treble and bass clefs). It features complex textures, including dense chords and arpeggiated figures. Dynamics markings such as *f* (forte) are present. A callout box on the right, titled "Idéia básica", shows a short musical phrase in bass clef with the notation [0135].

Figura 88- Unidade e ideia básica

A questão que aqui se detêm não é da perspectiva ideológica de Widmer, e, sim, a que afeta diretamente na concepção performática da peça e, consequentemente, na escuta por parte do público. Se a peça *concatenação* possui de fato elementos de coesão do todo, que concatenam as partes, ao deixá-los de lado, menospreza-se um importante, talvez principal, elemento significador da obra, que lhe confere sentido como obra de arte. Conclui-se que as diferentes seções e partes estão concatenadas por elementos de coerência, mas não se crê que a peça se sustenta em parâmetros de unidade, pois as dicotomias não são resolvidas, a relação é mais paradoxal que dialética. O princípio de organicidade afirmado no começo da peça passa a ser permeado por elementos negadores do mesmo. Vislumbra-se o princípio de organicidade, a 'lei da organicidade', invadida pelo inclusivismo e pela relativização. Assim, relacionamos a 'vida' da peça com uma afirmação do próprio Widmer (1981b): "...assim que um organismo, ou um movimento nascido espontaneamente, ao se afirmar, tende a institucionalizar-se, por outro lado, tão logo haja institucionalização, aparecem insurgências".

De acordo com Motte (1998, p.397) o que assegura o *status* da obra musical no século XX é a ideia, não como elemento melódico, rítmico, sonoro, e sim a particularidade da resolução de um problema técnico:

No século XX, ideia não é uma melodia eletrizante, como em Rossini ou Offenbach. Na atualidade, as ideias, das que se faz necessitada a música de todos os tempos e que também hoje em dia fazem destacar uma boa peça de entre uma plêiade de composições, se manifestam na originalidade da resolução de um problema aparentemente técnico. A construção exige a *invenção*; e não, certamente, uma ideação de fora, sim desde o interior mesmo do discurso construtivo.

Talvez seja na relação paradoxal entre a organicidade e a relativização que se encontre a originalidade na resolução de um problema aparentemente técnico. Assim, se a peça *concatenação* for entendida a partir da resolução de questões técnicas, pode-se entender a organicidade de Widmer à luz da resolução do problema proposto.

O fato de que as 'ideias precisam ter consequência' é colocado por Lima (1999, p.331) como inerente ao processo composicional de Widmer, pois equivale "reconhecer os métodos e processos pelos quais elas passam a ter consequências, como domínio fundamental das atividades de composição/ensino". Entretanto, a ideologia organicista em Widmer, assim como em Schoenberg, não pode ser entendida como algo ingênuo, desprovida de crítica interna. A referência a Nietzsche feita por Widmer no mesmo texto que trata sobre a organicidade, deve ser entendida dentro dessa perspectiva:

Os pensamentos fecundos. Começamos nossos estudos sobre um ponto da ciência, geralmente, por acaso: i.e. não é a ideia geradora, na qual se baseia toda a investigação realizada que é início e ponto de partida, mas sim qualquer pormenor secundário. Nele atamos até enxergarmos com outros olhos toda a base sobra a qual nos encontramos; de repente sentimos o parto de problemas fundamentais em cujas pontas ou ramificações tínhamos esbarrado por acaso (NIETZSCHE apud WIDMER, 1988, p.3).

Widmer 'resolve' essa questão em algumas partes pelas técnicas variacionais e pela extração de novos materiais de um mesmo conjunto de classes de alturas (de acordo com a hipótese que levantamos nesse trabalho). A relativização está presente, não só como dimensão crítica, mas também paradoxal.

Organicidade e relativização sobrevivem, enquanto direções abrangentes de síntese, a partir de um movimento interno de complementaridade e às vezes até mesmo de incompatibilidade ou de antagonismo. Mesmo assim, é preciso cuidar para não simplificar as coisas em demasia. Vê-se, pelo próprio discurso de Widmer, que a organicidade inclui uma crítica interna, a qual responde pela necessidade de 'podar', de forma contínua, os resultados do trabalho. Sendo assim, a relativização não é meramente a dimensão crítica da organicidade. A relativização trabalha com 'viradas de mesa', com a possibilidade de uma realidade paradoxal, inclusiva – 'isto e aquilo' (LIMA, 1999, p.327).

Deste modo, o sol-fá-mib-ré é ressignificado tanto nas alturas quanto no aspecto motivico com o surgimento de novos materiais. Esses materiais motivicos surgem por saturação (melodia com determinada densidade vai sendo saturada até virar em outra coisa, por distorção dos temas modais), por deformação melódico-harmônica e por contraste (quebra, divagação). Vê-se aí como a assimilação de diversos procedimentos composicionais próprios do período de prática comum são empregados como fontes de construção/desconstrução de uma ideia inicial, fontes de ‘variação’.

4.2.2 Variedade

Por maior unidade que uma obra musical aparentemente tenha, lhe é inerente algum tipo de variação. Os principais aspectos de variedade na peça *concatenação* são os processos de variação e o que será discutido em termos de relativização e inclusivismo.

a) Os processos de variação

Conforme a descrição de Lima (1999, p.50), a palavra ‘variação’ aparecia na prática pedagógica de Widmer com “o amplo espectro da polissemia que acumulou ao longo dos anos, ou seja, como um conjunto de procedimentos de derivação: técnica localizada, procedimento conectivo abrangente (...) e ainda moldura formal de referência”. Os processos de variação observados na análise podem ser sumarizados em: variação nos aspectos funcionais dos timbres, variação entre os sistemas harmônicos referenciais e variações na textura. O primeiro *tema e variações* da peça está baseado principalmente em variações no material e com alguma variação na textura. Já no segundo momento variacional há predominância da variação na textura, com significativa refuncionalização dos timbres. É no processo de variar o material melódico-harmônico, o timbre e a textura que Widmer abre concessões à relativização e ao inclusivismo.

b) Relativização e inclusivismo

No mesmo texto que discorre acerca da 'lei da organicidade', Widmer trata em paralelo da 'lei da relativização' como outro princípio do qual o compositor e professor de composição deve partir:

A segunda lei se baseia na relatividade das coisas, dos pontos de vista. Desde a descoberta de Einstein precisamos re-pensar. Devemos admitir que não se trata mais de dualismos como "Ou isto ou aquilo" como ainda Cecília Meireles diz {para nós e} para as crianças, e sim da realidade paradoxal do "isto e aquilo". Inclusividade em lugar de exclusividade. Ou, nas palavras lúcidas do poeta baiano Antônio Brasileiro: "A verdade é uma só: são muitas". Esta segunda lei tem gerado não somente atitudes profícuas mas também novas técnicas composicionais pelas quais os elementos musicais, melodia, ritmo, harmonia, timbre, dinâmica se relativizam mutuamente (WIDMER, 1988, p.2).

O 'isto e aquilo' de Widmer inclui a justaposição de sistemas musicais distintos, a justaposição de seções modais, tonais e atonais na superfície musical, assim como nos procedimentos polimodais e politonais. Na segunda seção, vê-se o estabelecimento de um ambiente diatônico em um tema e variações no qual uma variação desconfigura todo o material pelo cromatismo da escala octatônica e pela tensão dos acordes diminutos e meio-diminutos.

4.2.3 Equilíbrio

Em uma época tão conturbada como os anos da ditadura militar no Brasil, não poderia se esperar que a arte não refletisse essa falta de equilíbrio, de 'harmonia'. A própria ideia de unidade na peça concatenação se encontra mais na ideia de integração do não integrado, da constituição de uma 'unidade' mestiça na qual a origem, a 'pureza', já está perdida. Widmer se exime do conflito ideológico imanente ao espírito vanguardista de sua época, do conflito entre tradição e inovação:

A polarização vanguardista impede a crítica ao invés de estimulá-la: ...o conflito entre tradição e inovação, entre o institucionalizado e o não, entre ensino dogmático e ensino heterodoxo, é um conflito apenas aparente e efêmero (WIDMER, 1981a).

E é assim que procura seu equilíbrio no híbrido, no inclusivista, na ideia de democracia que comumente se usa na linguagem coloquial. Widmer concatena nessa peça a liberdade de ideias que vicejam de um material, mesmo que o contradigam. As seções são interligadas por elementos de coesão, os temas são variados e não desenvolvidos, denunciando, talvez aí, a derrocada do programa utópico dos anos 50, do desenvolvimentismo, dos '50 anos em cinco'. Com a ditadura, a mudança dos governantes é quase 'variações sobre o mesmo tema'. Ao mesmo tempo, a peça evoca uma negação dessa política, pois alguns temas são variados, outros são simplesmente expostos e esquecidos, alguns iterativos, e assim, constata-se a própria complexidade do social que nos anos 60 já se vivia.

4.4 Síntese do processo descritivo

Como síntese do processo, constatou-se nessa peça de Widmer uma eclética diversidade estilística. Verificou-se a adaptação de estruturas formais clássicas ao nível das estruturas médias, no que diz respeito aos procedimentos de construção frasal, o recorrente emprego de períodos. Na dimensão macro, a relação com os grupos de peças características do século de XIX é entendida pela singularidade de estado de espírito, pelo afeto único de cada seção articulada por conexões ordenadas.

Uma breve explanação semântica do termo concatenação ajudará a entender os procedimentos de Widmer. De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p.783) concatenação significa:

Ato ou efeito de concatenar; concatenamento **1** relacionamento de ideias, fatos ou coisas entre si; ligação, encadeamento **2** harmonização, conciliação **3** ESTL RET gradação em que uma palavra ou sintagma se repete de uma oração na(s) seguinte(s), encadeando-a(s) uma(s) à(s) outra(s) [p.ex.: *o equilíbrio gera alegria; a alegria, estímulo; o estímulo, progresso material*]

Vale destacar, também, o verbete concatenar: **1** Ligar(-se), juntar(-se) numa cadeia ou sequência lógica ou orgânica (...) **2** concertar-se, harmonizar-se, condizer (...). No Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos (1970, v.2, p.309)

ainda se encontra no verbete concatenação a ideia de clímax e gradação, vindas da retórica.

Assim, conclui-se que a peça *concatenação* tem, em seu significado, uma profunda relação com a abrangência semântica do termo concatenação. Na peça *concatenação* se dá o encadeamento de ambientes entre si pelos elementos de intersecção, de conciliação entre as seções. A ideia ligada à retórica, também é muito pertinente, tanto na ideia de clímax da proposta da coleção *Ludus Brasiliensis* como gradação tanto em relação à coleção quanto em relação às suas seções internas.

Crê-se que essa intersecção, esse encadeamento, é condizente com o ideário cosmopolita, próprio do período pós segunda guerra mundial. Do mesmo modo, crê-se que a miscigenação de culturas, particular da nossa sociedade, encontrada por Widmer no Brasil, reforçou a ideia de miscigenação, de concatenação, como um programa estético e técnico. O 'isto e aquilo' de Widmer.

5 CONCLUSÃO

Qualquer tentativa de transformar sons em palavras ou qualquer aspecto visual, só é válida na medida em que se reconhece que, se isso fosse concretamente e estritamente possível, a espécie humana não teria desenvolvido a música como modo de expressão de significados a par de uma linguagem comunicativa escrita, oral e cultural, uma língua. Acredita-se, porém, que a tentativa de, por meios não musicais, explicar ou entender a música, serve e somente serve, se enriquecer o fenômeno estético.

Entende-se que as questões que foram possíveis de se analisar na partitura revelaram o aspecto mosaico formal da peça, coeso, porém não 'unitário', com elementos celulares que pervadem toda a composição e com alguns indícios daquilo que norteou a ideia básica de construção da peça *concatenação*. Além disso, o emprego de síncopes e de determinados padrões rítmicos aliados à ambientação modal claramente demonstram a referenciação regional realizada por Widmer. O politonalismo e o polimodalismo são elementos influenciados pela estética neoclássica e o uso que Widmer faz desses, por vezes, o aproxima de Bartók, e em outros momentos já transparece com identidade própria, ou melhor, da identidade 'Widmer', um suíço de sedimentada formação na Europa com abertura suficiente para absorver e refletir as matizes idiossincráticas à cultura brasileira.

Dois pensamentos de Widmer lançam luz sobre a perspectiva composicional e a ideia composicional na peça *concatenação*. A primeira delas está relacionada ao direcionamento temporal das ideias musicais na peça *concatenação*. Para Widmer, a sinopse da didática da música contemporânea seria tomar o 'ato pessoal' como princípio e partir da imaginação que, no início, é 'reprodutora', baseada no complexo familiar, no 'mundo sonoro' que cada indivíduo traz consigo como cultura, e que vai se transformando aos poucos em 'construtiva', integralizadora de elementos novos, depuradora e estruturalizante. A peça *concatenação*, até a seção Lenta, foi trabalhada com uma linguagem muito próxima a realidade musical da maioria dos brasileiros. Essa proximidade faz com

que a primeira parte da peça seja reprodutora de significados já assimilados. Enquanto que, após a seção lenta, a integralização de elementos novos e a ampla paleta de recursos estilísticos, já distanciados da maioria dos ouvintes, vai se tornando psicologicamente 'construtiva', permeada de sentidos implícitos que refletem a realidade social da época, mas que geralmente não se encontram no inconsciente coletivo. Em suma, crê-se que a coleção didática *Ludus Brasiliensis*, em especial, a última peça da coleção, cumpre com o porquê das obras didáticas: inquietar o aquietado, tornar curioso o desinteressado e participante o alheio (WIDMER, 1972, p.16-17).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

BENT, Ian. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Grove, 1980. v.1, p.340-388.

BENT, Ian; POPLE, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Grove, c2001. v.1, p.526-570.

CARPENTER, Patrícia. Grundgestalt as Tonal Function. **Music Theory Spectrum**, v (1983), p.15–38.

CLUSTER. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Grove, c2001. v.6, p.65-66.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. London: J.M. Dent, 1987.

CONTIER, Arnaldo. **Música e ideologia no Brasil**. 2.ed.rev. e ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COOPER, Groslover; MEYER, Leonard. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

DAHLHAUS, Carl; COHN, Richard; WILSON, Charles. Harmony. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Grove, c2001. v.10, p.859-877.

_____. **Foundations of Music History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GANDELMAN, Salomea. **36 Compositores Brasileiros - Obras para Piano (1950/1988)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (co-aut.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa & Atravez, 2001.

KOSTKA, Stephan. **Materials and Techniques of Twentieth Century Music**. 3rd ed. rev. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

LARUE, Jan. **Análisis del estilo musical**: Pautas sobre la contribución a la música Del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Tradução Pedro Chicot. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1989.

LENDVAI, Ernó. **Béla Bartók**: Análisis de su Música. Tradução Enric Canals. Huelva: Idea Books, S.A., 2003.

LIMA, Paulo C. **Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia**. Salvador: Faz cultura/ Copene, 1999.

MEYER, Leonard B. **Style and Music**: Theory, History, and Ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MOTTE, Diether de la. **Armonía**. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1989.

NAGORE, Maria. El Analisis Musical, entre el formalismo y la hermenêutica. **Músicas al Sur: Revista Electrónica Musical**, n. 1, Montevideo, Jan. 2004. Disponível em: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. Acesso em: 18 mar. 2009.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

NOGUEIRA, Ilza. **Ernst Widmer: Perfil estilístico**. Salvador: Escola de Música da UFBA, 1997.

_____. **Grupo de Compositores da Bahia**: Implicações culturais e educacionais. **BRASILIANA**, Revista da ABM, n. 1, ano 1, Rio de Janeiro: ABM, jan. 1999, p. 28-35.

OTTMAN, Robert W. **Advanced Harmony**: theory and practice. 5nd ed., Upper Saddle River: Prentice hall, 2000.

PASCALL, Robert. Style. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Grove, c2001. v.24, p.638-642.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-Century Harmony**: Creative Aspects and Practice. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

POPLE, Anthony. Analysis: Past, Present and Future. In: **Music Analysis**, 21/ Special Issue, p. 17-21, 2002. Disponível em: <http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/118879438/PDFSTART>. Acesso em: 18 jun. 2009.

PRADO E SILVA, Adalberto (Org.). **Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos**. 6. ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1970. v.2, il.

RINGER, Alexander. Melody. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Grove, c2001. v.16, p.363-373.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

SCARASSATTI, Marco A. F. **Retorno ao futuro: Smetak e suas plásticas sonoras**. 2001. 128 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

SIMMS, Bryan. **Music of the Twentieth Century: Style and Structure**. New York: Schirmer, 1995.

STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 3rd ed. rev. Upper Saddle River: Pearson/ Prentice Hall, 2005.

TREITLER, Leo. The Historiography of Music: Issues of Past and Present. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.) **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999, p.356-377.

TUREK, Ralph. **The elements of music: Concepts and applications**. New York: Mc Graw-Hill, 1996.

WIDMER, Ernst. **A formação de compositores contemporâneos**.1988a, 5p. (Original datilografado).

_____.Concatenação (op.37 nº162). Intérprete: Fernando Lopes. In: LOPES, Fernando. **Documentos da Música Brasileira v.18**: Raul do Valle; Lindembergue Cardoso; e Ernst Widmer. Rio de Janeiro: Funarte, p. 1984. 1 disco Sonoro.

_____.**ENTRONcamentos SONoros. Ensaio a uma didática da música contemporânea**. (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA; I) (Org. Ilza Nogueira). Com comentário crítico de Alda Oliveira. Salvador: PPGMUS / UFBA, 2004. e-book produzido pelo PPGMUS-UFBA e disponível em: <http://www.mhccufba.ufba.br/publicacoesProjetos.php?ebook=15>. Acesso em: 20 maio 2008.

_____. **Identidade na Música Brasileira.** 1988b, 1 p. (Original datilografado).

_____. **Ludus Brasiliensis:** 162 peças progressivas para piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968. 5 cadernos de partituras. Piano.

_____. **Paradoxus versus Paradigma:** marginálias da música ocidental do último milênio: Falsas relações (1). Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1988 c.

_____. Travos e Favos. **ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA.** Salvador, n. 13, 63-71, 1985.

WHITE, John. **Comprehensive musical analysis.** Metuchen: The Scarecrow Press, 1994.

ANEXOS

**ANEXO 1 – Partitura digitalizada pelo
autor desta dissertação**

162 concatenação

Ernst Widmer

moderato ♩ = 72

Musical score for measures 1-6. The piece is in 2/4 time and features a moderate tempo of 72 beats per minute. The music is marked *f* (forte) and consists of dense, rhythmic chordal textures in both the treble and bass staves.

Musical score for measures 7-11. The tempo remains moderate. The music is marked *f* (forte) and includes the instruction *cantando* (cantando), indicating a more lyrical or singing quality. The texture is less dense than in the previous system, with more sustained notes.

Musical score for measures 12-17. The music is marked *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). The texture is more sparse and features longer note values, creating a more contemplative atmosphere.

Musical score for measures 18-24. The music is marked *ff* (fortissimo). The texture becomes very dense and rhythmic again, with many notes beamed together, similar to the beginning of the piece.

Musical score for measures 25-29. The music is marked *mf* (mezzo-forte) and *p. expr.* (piano, expressive). The texture is more moderate and features some melodic lines in the bass staff. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic.

30

dim.....

35

pp pouco.....a.....

40

pouco.....acelerando..... *p*

45

cresc. Agitado ♩ = 72 ou mais *p* *sf* *mf*

52

p *mf* *f*

64

f *mf* *p*

76 *mf* *f* *sf*
p

88 *p* *mf*
p *pp*

99 *p* *expr.*

109 *p* *f*
mf *mf*

119 *f* *sf*

131 *f* *p* *sf*
mf

142

Musical score for measures 142-150. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with various ornaments and dynamics including *sf*, *fp*, and *(m.e.)*. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines.

151

Musical score for measures 151-162. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamics like *pp* and *(m.e.)*. The lower staff maintains the harmonic accompaniment.

163

Musical score for measures 163-173. The system consists of two staves. The upper staff has dynamics *pp*, *pp*, *pp*, *sf*, and *ff*. The lower staff includes a *sub.* marking and *ff* dynamic.

174

Musical score for measures 174-184. The system consists of two staves. The upper staff has dynamics *ff*, *sf*, and *ff*. The lower staff has a *ff* dynamic.

185

Musical score for measures 185-194. The system consists of two staves. The upper staff has dynamics *fff*, *ff*, and *f*. The lower staff has dynamics *fff* and *ff*.

195

Musical score for measures 195-204. The system consists of two staves. The upper staff has dynamics *f*, *mf*, *mf*, and *p*. The lower staff has a *f* dynamic.

204 *ff*

214 *p, expr.* *mf*

lento ♩ = 72 *ou mais*

220 *f, non troppo* *sfp* *dim.....* *pp* *pp, misterioso*

poco riten.

226 *a tempo* *p*

232 *mf* *quase f* *p, expr.*

238 *(tranquilo)* *pp* *ppp, misterioso*

poco rit.

245 $\text{♩} = 144$ ou menos

pp *cresc.....*

(8^{vb}) -- * *

254

(f) dim..... p

262

268

p mp p mp

275

p mp pp

283

pp, cresc.....

292

f *ff* *8va*

301 (8^{va})

$(\text{♩} = \text{♩})$ $(\text{♩} = \text{♩})$ $(\text{♩} = \text{♩})$

sf *sf* *ff* *fp*

8va *sem Ped.*

307

310

mf *com Ped.*

313

317

dim.....

321

p, cresc. *sf*

324

f

328

f

332

fp
p

338

mf

342

345

Musical score for measures 345-347. The right hand plays chords in a descending sequence, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern with a flat sign.

348

cresc..... *f* *sf* *sf*

Musical score for measures 348-350. The right hand features a melodic line with accents and a crescendo leading to fortissimo (f) and sforzando (sf) dynamics. The left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

351

ff *ff*

Musical score for measures 351-354. The right hand plays a melodic line with a trill in measure 354. The left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics are marked ff.

355

Musical score for measures 355-362. The right hand plays a melodic line with accents and slurs. The left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics include sf.

363

Musical score for measures 363-370. The right hand plays a melodic line with accents and slurs. The left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

371

p *ff* *fff*

retido 1º andamento

Musical score for measures 371-374. The right hand plays a melodic line with accents and slurs. The left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics include p, ff, and fff. A tempo change is indicated by "retido 1º andamento".

377 *8va* *8va*
(m.e.) *pp 8va* *cresc.*

382 *f* *ff* *ff* *mf* *cresc.*
8vb

386 *8vb*

389 *8va* *fff* *ff* *mf, cantando*
sem Ped.

392

396

Musical score for measures 399-401. The score is in 8/8 time. The right hand plays chords with various accidentals (b, #, b, #) and dynamics including *p, cresc*. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A large slur covers the right hand across all three measures. A dashed line above the staff indicates the 8^{va} register.

Musical score for measures 402-404. The score is in 8/8 time. The right hand plays chords with dynamics *sf sf*. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamics *Lea*. A dashed line above the staff indicates the 8^{va} register.

Musical score for measures 405-407. The score is in 8/8 time. The right hand plays chords with dynamics *fff*. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamics *Lea*. A dashed line above the staff indicates the 8^{va} register. A dashed line below the staff indicates the 8^{vb} register.

**ANEXO 2 – Autorização outorgada pela Sociedade Ernst
Widmer para publicação da Partitura digitalizada de
Concatenação como anexo neste trabalho**

Aarau, 31. 03. 2010

Sehr geehrter Herr Weiss

Wir danken ihnen für ihr Interesse am Werk von Ernst Widmer und geben ihnen gerne die Bewilligung, dass sie ihre Version der Partitur zum Teil *concatenação 162 aus Ludus Brasiliensis* von Ernst Widmer als Teil ihrer Magisterarbeit veröffentlichen.

Dürfen wir sie bitten uns die Arbeit ,oder den Teil über das Werk von Ernst Widmer, unserem Vorstandsmitglied in Brasilien, Frau Prof. Ilza Nogueira für unsere Dokumentation zuzustellen.

Wir danken ihnen, dass sie über ein Werk von Ernst Widmer gearbeitet haben und wünschen ihnen einen guten Abschluss ihrer Studien. .

Mit freundlichem Gruss:

Ernst Widmer-Gesellschaft



Hans-Rudolf Henz


Emmy Henz Diémand

Geschäftsstelle: Postfach.-. 2638.-.CH 5001 Aarau

Tel. ++41 (0)62 822 40 52.-.Fax. ++41 (0)62 827 12 72.-.E-Mail mail@ernstwidmer.ch.-.www.ernstwidmer.ch

Hans-Rudolf Henz, Präsident.-.Emmy Henz-Diémand, künstlerische Leitung - Wiesenstrasse 21.-.CH5000 Aarau

C:\dateien\EWG 10\Brasilien\kor_weiss.03.10.doc