

O Uso de Uma Encenação Teatral no Concerto para Clarineta de Ernst Widmer

Pedro Robatto¹

O compositor Ernst Widmer escreve, no terceiro movimento (*vivace*) do “Concerto para Clarineta op. 116”, uma parte onde os intérpretes devem realizar uma encenação teatral. A partir dessa constatação, o presente trabalho buscará compreender as razões que levaram o compositor a escrever dita encenação e quais seriam os procedimentos mais apropriados para realizá-los.

O uso de uma encenação pelos intérpretes em uma obra musical é um recurso que foi bastante utilizado pelo Grupo de Compositores da Bahia, fundado em 1966. Compositores como Lindembergue Cardoso, Agnaldo Ribeiro, Wellington Gomes, Walter Smetak, Fernando Cerqueira e o próprio Widmer utilizavam a encenação teatral como recurso nas suas obras musicais. Ilza Nogueira (1997: 32-40) no seu livro *Ernst Widmer: Perfil Estilístico* escreve: “Distintas tendências estéticas marcam a evolução de sua obra: “referencialismo”, regionalismo, pesquisa tímbrica-textural, indeterminação e teatro musical”.

Também, podemos encontrar encenação dos intérpretes em importantes obras contemporâneas fora do Brasil. Por exemplo, o compositor alemão K. Stockhausen escreveu em 1975 a peça “Harlekin” para clarineta solo, onde o clarinetista deve tocar vestido de arlequim e efetuar movimentos corporais durante a execução. Outros exemplos são algumas obras de John Cage e mais anteriormente de Erik Satie.

No Concerto op. 116 de Widmer são apresentadas duas seções no terceiro movimento onde o clarinetista e o pianista devem efetuar uma encenação teatral. A primeira seção ocorre a partir do compasso 80 e a segunda no compasso 107. Entre as duas seções aparece a palavra “vide”, dando a entender que seria opcional a sua realização.

¹ Professor de Clarineta da EMUS-UFBA e Doutorando em Execução Musical pelo PPGMUS-UFBA.

Entretanto, o próprio Widmer, em conversa com o autor deste trabalho, afirmou que as partes de encenação do Concerto op. 116 são de grande importância e que elas dão uma “graça” especial ao Concerto. Cada seção é dividida em compassos com a seguinte numeração: 80a, b, c, d, etc... e 107a, b, c, d, etc... Nestas seções, o compositor, além de escrever notas musicais, escreve gráficos e textos em português e alemão com indicações para efetuar encenações teatrais.

A primeira seção das encenações é precedida de um ostinato da nota mib na mão direita do piano a partir do compasso 73.

Exemplo 1

The image shows a musical score for Example 1, consisting of two systems of piano and clarinet parts. The first system covers measures 73 to 77, and the second system covers measures 78 to 81. The piano part (right hand) features a persistent mib note (middle C) starting at measure 73, marked with *ff* and *obstinadamente*. The clarinet part has dynamic markings *cresc.* and *ff*, and includes performance instructions in German: *stür weiter spielen* and *obstinadamente*. A large **Vi-** with a sub-aliquot *a)* is placed above the clarinet staff in measure 78. A dashed line indicates the continuation of the mib note in the piano part.

Este ostinato do piano se prolonga na primeira seção por 6 compassos onde o compositor escreve “obstinadamente” na parte do piano. Durante estes 6 compassos a clarineta também toca o mesmo mib, mas com ritmo variado e em acelerando. Widmer escreve “dirigindo-se ao pianista” na parte da clarineta e “o pianista não reage” na parte do piano.

Exemplo 2

Vi - dirigindo-se ao pianista:

stur weiterspielen

obstinadamente

o pianista não reage!

(8vb)

(harmônicos ad lib.)

A partir do compasso 80j, o compositor escreve para o clarinetista: “vendo que o pianista não reage, dirige-se calmamente ao piano e abafa com a mão direita a região”. Nos compassos 80i e 80j, Widmer escreve “pianista sempre sem reagir; assim que as cordas estão sendo abafadas segue: tentando manter o FF” e, finalmente, para o clarinetista: “e olha encarecidamente para o pianista”. A seguir, o piano executa uma sucessão de “clusters” até o compasso 80o. No compasso 80n o compositor escreve na parte da clarineta “desabafa e ergue-se calmamente” (Exemplo 3).

A partir do compasso 80p, o piano inicia uma melodia que passa para a clarineta até o compasso 80z. Neste trecho Widmer escreve: “tocando para o pianista (com persuasão)”. No compasso 80bb o compositor escreve para o clarinetista “voltando ao lugar” e depois, nos compassos 80cc e 80 dd, para o pianista “olha para o clarinetista e ataca com decisão”. O final da primeira seção da encenação teatral é no compasso 80ee. Após esta seção, o ostinato reaparece na parte da clarineta com o mib grave (Exemplo 4).

O início da segunda seção é precedido também por um ostinato do mib (compasso 103), mas agora, executado pela clarineta com o piano tocando a nota si em ritmo variado e acelerando, terminando com um sib (Exemplo 5).

Exemplo 3

g) *vendo que o pianista não reage, dirige-se calmamente ao piano e abafa com a mão direita a região:* *e olha encarecidamente para o pianista*

h) i) j)

pianista sempre sem reagir, assim que as cordas estão sendo abafadas segue: tentando manter o ff

k) *(no piano)* l) m)

non rit!

pouco a pouco com a palma da mão (e curvando-se)

diminuendo mp ----- p ----- (2) Pedal

pouco a pouco com a palma da mão e depois...

n) o) p) q) r) s)

"desabafa" e ergue-se calmamente *tocando para o pianista (com persuasão):*

pp pouco a pouco ppp l. vibrer pppp *8va* *(lv.)*

... com o antebraço

Exemplo 4

locando para o pianista (com persuasão):

96 *pppp* (l.v.)

106 *sf sub. pp* *p* *f* *ff*

106 *olha para o clarinetista e ataca com decisão* *ff*

*

- de

81 *ff* *marcato, energico* *f*

Exemplo 5

103 *ppp*

106 *cresc.* *ff*

O ostinato da clarineta segue pelos compassos 107a até o 107e. Neste trecho Widmer escreve “olhando o clarinetista, levantando-se, tapando a campana e chave do fá”. No compasso 107d, o compositor indica que o pianista deve “bater palmas” no seguinte ritmo:

Exemplo 6

Vi -

a) *obstinadamente immer star*

b) *ev. sons sustentados*
ev. lange Tone

c) *ev. sons sustentados*
ev. lange Tone

d) *etc.*

olhando para o clarinetista
auf den Klarinetisten blickend

levantando-se
sich erhebend

tapando a campana e chave do Fa
Schalltrichter und F-Klappe zuhaltend

bater palma
Klapchen

só na boquilha
nur Mundstück

morrendo

campana em balde com água
*Trichter in Wasserbehälter *)*

pp Klaglich

**) ou estopa*

nas cordas
in den Saiten

pp

No compasso 107f Widmer indica algo inusitado e inovador para o clarinetista: O pianista faz colocar a “campana em balde com água ou estopa”. Nos compassos 107g e 107h a clarineta deve ser tocada “só na boquilha”. A partir do compasso 107i está escrito “recompor o instrumento” para o clarinetista, e em 107r “olhando em redor”. Em 107r, Widmer escreve “patético” para o pianista, terminando a segunda seção no compasso 107g com a indicação “decidido” na clarineta.

Exemplo 7

l) m) n) o) p) q) r)

recompor o instrumento
Klarinette wieder zusammensetzend

com persuasão

p

pp

s) t) u)

olhando em redor
um sich schauend

patético
auffordernd

sub. f

8^{va} - ff

8^{va} m.s.

ff eufórico
schallreicher in die Luft

108

(And.)

8^{va}

Após avaliarmos as indicações das partes de encenação teatral de Ernst Widmer no terceiro movimento do Concerto para Clarineta, podemos nos indagar: Por que Widmer quis utilizar-se deste recurso? Como deverá ser realizada esta encenação? Procurando responder a estas perguntas, primeiramente é importante lembrar que Widmer era membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia. Este grupo era fundamentado na busca de novas linguagens e na quebra de convenções. Segundo Fernando Cerqueira (1992: 4), o grupo “definia-se como um movimento em torno da criação, execução e análise de música contemporânea, procurando quebrar qualquer regra de composição pré-estabelecida e buscando uma nova linguagem musical que não fosse ligada a nenhum estilo tradicional de Música”. Boa parte das composições de Widmer estão de acordo com estes fundamentos, e especificamente um grupo de suas obras apresentam o chamado “Teatro Musical”. Ilza Nogueira (1997: 40) comenta:

TENDÊNCIA AO TEATRO MUSICAL

A tendência a extrapolar a execução convencional e incluir aspectos de participação cênica dos intérpretes encontra-se em peças das décadas de 70 e 80. (*SEM*) *Trégua*, op.93 (1974/76), *Concerto para clarineta e piano*, op. 116 (1979), *Dois retratos*, op.133 (1982), para soprano e 4 percussionistas, baseada em poemas de Gregório de Mattos, e *Cosmofonia IV*, op.164 (1987) são exemplos. Algumas vezes Widmer também solicita a co-participação do público, incluindo-o mesmo na instrumentação da peça. Em *Rumos*, op.72 (1972), pretendendo estabelecer ligação entre a arte musical e o mundo sonoro do público, ele tanto admite a participação da platéia de forma prescrita (com o tilintar de chaveiros, pulseiras e balangandãs, murmúrios, falas e gritos) como suas possíveis reações espontâneas (palmas, vaias, risos e assobios).

Widmer, provavelmente estava a par das novas tendências artísticas que estavam ocorrendo na segunda metade do século XX. Uma das novas formas de linguagem era a *performance art* (ou arte performática). Esta nova forma de arte buscava, da mesma maneira que o Grupo de Compositores da Bahia, quebrar com os métodos tradicionais de criação além de buscar novas formas de expressão. Fernandes (2001: 3) comenta sobre *performance art*:

O termo *performance* foi usado inicialmente nos Estados Unidos no final dos anos sessenta, referindo-se a ações em geral, e acrescentando-se o termo arte (*performance art*) para referir-se a uma forma espetacular específica, realizada pela vanguarda desde o Futurismo e o Dada, que utilizava-se de várias mídias para romper com a barreira entre a arte e a vida, bem como entre as artes.

Renato Cohen (1989: 45) também comenta sobre a *performance*:

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta força motriz da arte.

Esta nova linguagem artística pode ter influenciado Widmer a incluir trechos de encenação teatral em algumas de suas peças com o intuito de alcançar alguns destes objetivos da *performance art* citados acima. O “Concerto para Clarineta op.116” é um exemplo.

Buscando entender quais foram os objetivos que levaram Ernst Widmer a escrever as encenações teatrais, é importante verificar o que precede as encenações na partitura do “Concerto...”. O terceiro movimento é o que apresenta o andamento mais rápido de toda a obra ($\downarrow=116$) e também o que contém o maior número de acentos e ritmos repetitivos. Quando Widmer apresentou este “Concerto...” ao autor deste artigo nos anos 80, ele afirmou que o terceiro movimento é uma crítica ao ritmo de discoteca que estava em voga na época. No início da primeira parte da encenação teatral, Widmer escreve a palavra “obstinadamente” quando o piano realiza o ostinato do mib, para afirmar a alusão ao ritmo repetitivo da discoteca. No compasso 80c (Exemplo 2) a clarineta aparece com o mesmo mib, mas com ritmo diverso, em acelerando até o final do compasso 80f. Neste trecho o compositor escreve “dirigindo-se ao pianista”, passando uma idéia que o clarinetista faz uma tentativa de “quebrar” o ritmo obstinado do piano. Esta tentativa é fracassada, já que Widmer escreve “o pianista não reage!” No compasso 80i, o clarinetista se dirige às cordas do piano e abafa o som, logrando interromper o ostinato. Em um claro contraste, o piano inicia o compasso 80p (Exemplo 4) com os mesmos intervalos melódicos que iniciam o primeiro movimento, em andamento lento e não ritmado, passando a melodia depois para a clarineta. Mas, para

surpresa do público, o ritmo marcado e repetitivo da nota mib reaparece agora na clarineta a partir do compasso 81.

O que parece ter ocorrido nesta primeira encenação é uma espécie de “luta” entre o clarinetista contra o ritmo repetitivo do piano. Aparentemente, o clarinetista torna-se vitorioso, evocando a melodia do primeiro movimento da obra. Entretanto, como um vírus, o ritmo obstinado incorpora-se na clarineta. Na segunda encenação os papéis dos intérpretes são invertidos: agora é o pianista que procura “quebrar” o ritmo da clarineta executando outros ritmos, batendo palmas e finalmente colocando um balde com água na campana da clarineta. O clarinetista parece dar-se por vencido ao tocar, depois da “luta”, só com a boquilha, uma seqüência de 4 notas longas.

Aparentemente o ritmo repetitivo da discoteca é o “perdedor” ao final da segunda encenação. Entretanto, no final do “Concerto...” ainda é possível encontrar o obstinado a partir do compasso 135, embora com outras notas e em curta duração.

Exemplo 8

The musical score for Example 8 is presented in two systems. The first system covers measures 135 to 140. The top staff is for the clarinet, starting with a melodic line marked *p* and *cresc.*, then transitioning to a more rhythmic section marked *ff*. The bottom two staves are for the piano, with a rhythmic accompaniment marked *f* and *ff*. The second system covers measures 140 to 145. The top staff continues the clarinet part with a melodic line marked *p* and *cresc.*, followed by a section marked *ff* and *8va-*. The bottom two staves continue the piano part with a rhythmic accompaniment marked *p* and *cresc.*, followed by a section marked *ff*.

É possível que Widmer tenha deixado “em aberto” o resultado da briga entre os intérpretes. Ele provavelmente deixou para o público tomar suas próprias conclusões finais. Muitas peças do próprio Widmer terminam de forma indefinida, como Ilza Nogueira (1997: 40) afirma: “esta idéia de final anárquico, pretendendo subverter a execução pública bem comportada, encerra, ao mesmo tempo, a idéia da “obra aberta””. Esta idéia de final não definido, faz parte também dos princípios da *performance art*. Renato Cohen (1989: 57) comenta:

A *performance* não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise em scène*.

Quanto à questão de como seria a realização mais apropriada para os intérpretes atuarem durante as encenações, é importante que se compreenda a intenção do compositor em fazer uma crítica ao ritmo da discoteca. Esta idéia deve ser passada ao público através da linguagem corporal e da música. Acreditamos que o elemento de surpresa e o caráter cômico são importantes durante as encenações propostas por Widmer. A surpresa funcionaria para atrair a atenção do público para o uso de uma nova linguagem que não o da música. Wellington Gomes (Silva, 2001: 150) comenta como Widmer utiliza-se do elemento surpresa:

Para Widmer, o impacto da surpresa e do inopinado, aliado aos fenômenos já familiares, torna-se fator fundamental para compreensão das possíveis complexidades da música contemporânea.

Os sons e os gestos mecânicos do ritmo ostinato das partes encenadas do Concerto para Clarineta de Widmer podem provocar um efeito cômico na platéia. Este efeito cômico também serve como elemento para atrair a atenção da platéia. Seguindo os princípios da arte teatral, Cleise Mendes cita Bergson (apud Mendes, 1995: 49) sobre o efeito cômico:

Bergson aponta como princípio geral do efeito cômico a mecanização de gestos e comportamentos humanos, produzindo uma imagem rígida e deformada em lugar do indivíduo inteligente e ágil. O riso seria a reação do grupo social àquele que se tornou incapaz de atender às exigências da realidade – manter-se “animado”, flexível, e sobretudo consciente. A personagem cômica é aquela para quem os próprios defeitos são “invisíveis” e, exatamente por isso, nítidos para o observador.

Também, o senso do ridículo provoca comicidade. O músico erudito normalmente se apresenta de uma maneira formal e sofisticada, em trajes de gala. Widmer ridiculariza estes personagens formais ao indicar a realização de gestos corporais não esperados em um concerto musical. Cleise Mendes (1995: 52) comenta: “A personagem cômica é sempre mais livre do que o espectador; ela possui a liberdade do ridículo, é símbolo de relaxamento das pressões sociais”.

A clareza dos gestos corporais indicados por Widmer, é fundamental para realizar a comunicação com o público. O professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBa, Sergio Farias (2001: 63) comenta sobre o gesto:

Os gestos, dentro e fora da cena, são sempre expressivos e constituem uma linguagem original, e, de certa maneira, universal. O fato é que ver um gesto, uma expressão, suscita, geralmente, no interlocutor, através de uma espécie de simpatia mímica, o mesmo sentimento, a mesma representação que provocou o gesto.

Problemas técnicos

Realizar as indicações das partes de encenação teatral do “Concerto... op.116” de Widmer, exige do intérprete certas medidas para resolver problemas técnicos, como, por exemplo, colocar um balde de água na campana da clarineta sem causar danos no instrumento e

como efetuar as 4 notas só com a boquilha da Clarineta. O autor deste trabalho sugere que o clarinetista use, a partir do terceiro movimento, uma campana de “plástico” de um modelo estudantil que não sofre danos com a água (observar para que a água fique somente na campana de plástico, para não danificar o corpo do instrumento). Também é importante que o clarinetista toque as notas que façam fechar todas as chaves da clarineta (mi grave e o si médio), para provocar um maior número de “bolhas” de ar dentro do balde d’água. Quanto à execução das notas somente com a boquilha da clarineta, recomenda-se que se faça com a mão direita uma pequena câmara acústica no final da boquilha, e gradativamente abram-se os dedos para mudar a altura das notas. A contração e o relaxamento dos músculos da embocadura também ajudam na mudança das notas. É importante salientar que a altura destas notas não é precisa (os intervalos podem variar de afinação), mas o próprio compositor escreve as cabeças destas notas em losango (compasso 107g), sugerindo uma altura aproximada das notas escritas.

No compasso 56 do terceiro movimento do “Concerto...”, Widmer escreve que o clarinetista deve “soprar para dentro do piano”. Este gesto, além de provocar surpresa no público, gera um som resultante muito peculiar em harmônicos, já que o som da clarineta faz vibrar cordas dentro do piano. Recomendamos que o clarinetista busque a região mais apropriada que possa resultar no maior número de harmônicos (esta região pode variar de acordo com o tamanho do piano).

Outra sugestão seria executar no compasso 80f um *frullato* no final do acelerando. Este *frullato* resulta em um efeito mais expressivo, causando uma sensação de acelerando ao máximo possível.

Conclusão

Widmer, ao escrever as partes de encenação teatral no “Concerto para Clarineta...”, estava se engajando nas buscas de novas linguagens que o Grupo de Compositores da Bahia buscava, bem como nos conceitos da *performance art* surgida nos anos sessenta. As encenações são usadas para atrair a atenção do público e de se fazer

uma crítica ao ritmo repetitivo da discoteca. Os elementos de surpresa e de comicidade podem ajudar na atuação dos intérpretes. Apesar do compositor escrever como opcional as partes de encenação, o autor deste trabalho considera fundamental a sua realização para se atingir as intenções do compositor. Entretanto uma pergunta ainda fica no ar: Como seriam as encenações em uma futura versão do Concerto para clarineta e cordas que Widmer planejava realizar? Widmer informou ao autor deste trabalho que seria uma encenação envolvendo o solista com o maestro. A morte prematura do compositor nos deixou esta lacuna para uma possível pesquisa futura.

Bibliografia citada

- Cerqueira, Fernando. 1992. Comunicação apresentada no seminário “O Renascimento Baiano Revisitado”, realizado na Academia de Letras da Bahia. Salvador.
- Cohen, Renato. 1989. *Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Farias, Sergio Coelho Borges. 2001. “A composição do Gesto e da Voz para Expressão de Poesia Oral” In *Repertório – Teatro e Dança*. Ano 5, n.5. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- Fernandes, Ciane. 2001. “Performance, Performance Art ou Prática Espetacular” In *Repertório – Teatro e Dança*. Ano 5, n.5. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- Mendes, Cleise Furtado. 1995. *As Estratégias do Drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia.
- Nogueira, Ilza. 1997. *Ernst Widmer: Perfil Estilístico*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Silva, Wellington Gomes da. 2001. “Correlações entre Estratégias de Orquestração e Processos Composicionais em Obras do Grupo de Compositores da Bahia (1966-1973).” Tese de Doutorado em Música – Composição. Universidade Federal da Bahia.