

# Questões interpretativas no *Concerto para Clarineta e Piano* opus 116 de Ernst Widmer

*Pedro Robatto*

Um músico, ao executar o Concerto para Clarineta de Widmer, pode deparar-se com algumas dúvidas e questões de interpretação. Cabe ao executante tomar decisões interpretativas que melhor se adaptem ao estilo do compositor da obra. Este trabalho, que é uma reedição do capítulo de interpretação da Tese de Doutorado do autor deste trabalho<sup>1</sup>, procura determinar os principais problemas que possam surgir na execução da peça, e sugerir ao intérprete algumas decisões.

O *Concerto para Clarineta e Piano*<sup>2</sup> opus 116 de Ernst Widmer (1927–1990) é uma obra representativa de um dos mais importantes compositores contemporâneos da Bahia e do Brasil. Widmer, compositor suíço-brasileiro, se destacou no cenário musical brasileiro e internacional pela qualidade de suas obras, bem como por sua aptidão para o ensino, regência, performance e pesquisa<sup>3</sup>. Muitas de suas obras receberam prêmios nacionais e internacionais de composição e também algumas de suas peças foram gravadas em disco, rádio, televisão, trilhas sonoras de filmes, além de um grande número de partituras editadas no Brasil e no exterior. Widmer destacou-se também nas atividades acadêmicas, escrevendo artigos e teses de grande relevância. Compositor criativo e inovador foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia, grupo este que acabou influenciando uma geração de novos compositores do Brasil. Seu trabalho acadêmico e algumas de suas obras foram usados como temas de teses, artigos, verbetes e estudos escritos por músicos renomados, como Gerard Béhague (1980), Ilza Nogueira (1997), Maria Carolina Murta Ribeiro (1985), Luciano Carneiro Silva (1998), Wellington Gomes da Silva (2001) e Paulo Costa Lima

---

<sup>1</sup> Pedro Robatto, “Concerto para Clarineta e Piano op. 116 de Ernst Widmer”, Tese de Doutorado em Música - Execução Musical. Universidade Federal da Bahia, 2003, p. 78.

<sup>2</sup> O autor deste trabalho irá se referir a obra estudada com este título, que é como se apresenta no manuscrito de Widmer, porém na edição suíça Nepomuk o título aparece em alemão como “*Konzertstück für Klarinette und Klavier*”.

<sup>3</sup> “Sua obra ultrapassou as fronteiras locais, internacionalizou-se em estréias, edições e gravações com intérpretes de primeiro nível.” (Lima, 1999, contra-capá).

(1999, 2000). A obra musical de Ernst Widmer é conhecida pelo uso de novas técnicas de composição, mesclada com a tradição musical européia e também com a música folclórica do Brasil. Ilza Nogueira (1997, 34) comenta:

... uma evolução estilística marcada pelo ecletismo. Ecletismo este que resulta, principalmente, da fusão da tradição musical européia à brasileira nordestina, a qual Widmer admirou, pesquisou e assimilou já nos primeiros anos com o seu convívio com o nosso país.

O Concerto para Clarineta opus 116 não foge à regra, possuindo elementos musicais do folclore nordestino fundidos com a tradição musical européia, além de uma parte inédita de uma encenação teatral onde ocorre a participação dos instrumentistas. Lima (2000, 173) afirma que “O Concerto para Clarineta e piano opus 116 é uma das mais significativas obras do compositor”.

O Concerto para Clarineta possui um tema principal que lembra uma canção de aboio nordestino. Lima (2000, 81) comenta a relação da música de Widmer entre o erudito e popular:

...O contato com aboios gravados na região de Monte Santo-Ba, gerou uma série de constatações, e o interesse específico pelas cláusulas finais utilizadas pelos vaqueiros. Tudo isso acaba remetendo a uma discussão sobre a relação entre o erudito e o popular, e sobre o desejo de não estagnar no mundo erudito da tradição européia, encontrando uma ponte entre aquilo que o Ocidente propõe e que o mundo pré-colombiano insiste em resguardar.

Escrito na Bahia entre 1979 e 1980, o Concerto opus 116 foi composto originalmente para clarineta e piano, contudo, o próprio compositor indicou na parte da clarineta do manuscrito a possibilidade de uma versão para clarineta e cordas. Entretanto, por razões ainda não conhecidas, Widmer não realizou esta versão. Em 2001, o Professor Piero Bastianelli, da Universidade Federal da Bahia, a pedido de Pedro Robatto, escreveu uma orquestração para cordas baseada na parte original do piano. No Brasil, ainda não foi realizada nenhuma edição ou gravação comercial do Concerto para Clarineta, existindo apenas a edição suíça Nepomuk, publicada em 1993.

A estréia do Concerto opus 116 foi no dia 21 de maio de 1980 na Rádio de Genebra na Suíça onde Widmer tocou ao piano, junto com o famoso clarinetista Thomas Friedli, professor do Conservatório de Música de Genebra. Nesta estréia foi feita uma gravação do Concerto, disponível em fita

cassete na própria Rádio. Infelizmente este Concerto ainda não foi suficientemente difundido no Brasil, tendo sido apenas executado pelo autor deste trabalho em apresentações em Salvador, São Paulo e Porto Alegre, com os pianistas Eduardo Torres e Diana Santiago, Guida Borghoff e Maria da Graça Ferreira, respectivamente.

## 1º Movimento

Nos primeiros quatro compassos do Concerto o piano apresenta o tema principal com notas de semínimas seguidas umas das outras com uma mínima no final, enquanto a clarineta realiza um contorno ascendente de notas de colcheias, semínimas e mínimas em síncopes intercaladas por pausas.

Ex. 1 - Compassos 1 a 4 – 1º movimento

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement. It is written for Clarinet in D (top staff) and Piano (bottom staves). The tempo is marked 'Con brio' and the dynamics are 'f' (forte) and 'sf' (sforzando). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note, while the clarinet part has a more complex, syncopated melody.

À primeira vista a voz da clarineta parece ter um papel secundário na apresentação do tema, possuindo um ritmo irregular, aparentemente sem estrutura e sem uma linha melódica definida. Entretanto, a clarineta efetua nos primeiros compassos, três dos quatro motivos rítmicos principais que aparecem em todo restante do 1º movimento (*motivo 2, motivo 3 e motivo 4*), e que também serviram de modelo para Widmer compor os outros movimentos<sup>4</sup>. Os tratamentos rítmicos e melódicos se fundem para dar unidade à obra<sup>5</sup>. O compositor foi bastante criativo ao utilizar-se praticamente de uma única origem (primeiros 4 compassos), sem que a obra ficasse monó-

<sup>4</sup> Cf. Robatto (2003, 40).

<sup>5</sup> Ilza Nogueira (1997, 57) detectou este mesmo tratamento no *Duo* op127 de Widmer. Ela considera o *Duo* como sendo “uma obra monotemática, baseada em um processo composicional derivativo, portanto”.

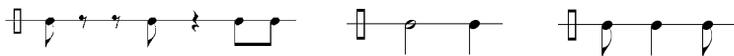
tona. A exploração ao máximo de uma idéia musical básica parece ser uma característica composicional de Widmer dos anos 80, não sendo um atributo exclusivo do Concerto opus 116.

Um clarinetista desinformado poderá não perceber a estrutura destes desenhos rítmicos e executar aleatoriamente as notas soltas (notas intercaladas por pausas). Os compassos 1 a 4 da voz da clarineta são um bom exemplo desta possível má interpretação. O intérprete deveria executar estes compassos pensando como a apresentação das três unidades rítmicas mencionadas. O fraseado musical não deveria ser interrompido pelas pausas, mas sim ser valorizado por elas.

Ex. 2 - Motivo 2 (c. 1)

Motivo 3 (c. 2)

Motivo 4 (c. 4)



Se um intérprete não tiver conhecimento da importância desses desenhos rítmicos, o fraseado melódico de cada um poderá perder a fluidez, soando fragmentado e marcado, além da possibilidade de ocorrer um atraso no andamento. James Thurmond (1991, 125) descreve no seu livro *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*, que “This, in essence, is what this book is all about: how to play or sing more expressively, with feeling and emotion, illustrating ‘what happens between the notes!’”<sup>6</sup>. Para se ter uma melhor visualização do *motivo 2* do trecho citado, serão usados os procedimentos de escrita do livro *Note Grouping*.

Ex. 3 - Compassos 1 a 4 – 1º movimento, voz da clarineta



Segundo James Thurmond (1991, 53), este tipo de escrita, em que as hastes das notas estão agrupadas, “...provides a short cut to the immediate recognition of the germ motives, and consequently the sections and phrases; for are they not merely combinations of the motives?”<sup>7</sup>. No Concerto para

<sup>6</sup>“Isto é, em essência, sobre o que versa este livro: como tocar de modo mais expressivo, com sentimento e emoção, ilustrando ‘o que acontece entre as notas!’”

<sup>7</sup>“... proporciona um atalho ao imediato reconhecimento dos motivos geradores e

Clarinetista de Widmer, um clarinetista deve mostrar claramente ao público a importância do formato do *motivo 2* (compassos 1 e 3), bem como do *motivo 3* (compasso 2) e do *motivo 4* (compasso 4).

Outro aspecto importante para a interpretação dessa seção é a relação do desenho rítmico-melódico da clarineta com o tema principal do piano. A clarineta realiza no compasso 1, 2 e 3 o desenho rítmico denominado de *motivo 2*. Este ritmo na verdade é originário do tema principal do piano, que aparece nos primeiros quatro compassos, possuindo a mesma soma de pulsações (3+3+2).

Ex. 4 - Compassos 1 a 4 + motivo 2, 1º movimento

Além disso, segundo Robatto (2003, 21) o piano apresenta, nos primeiros quatro compassos, o conjunto (0235), notas fá-mib-ré-dó, e o conjunto (0136), notas mib-ré-dó-lá.

Ex. 5 - Compassos 1 a 4 - 1º movimento

No 1º compasso a clarineta apresenta um fragmento do (0235), que é o (023) - notas fá-mib-ré, e nos compassos 2, 3 e 4 uma variante do (0136), que é o (0135) - notas réb-dó-sib-láb. Lima (2000, 173) na sua análise do Concerto de Widmer, também identificou uma forte ligação da voz da clarineta com o tema principal: “No primeiro compasso a clarineta faz uma

conseqüentemente das seções e frases; afinal, não são elas meras combinações dos motivos?”.

espécie de heterofonia do motivo apresentado pelo piano, este de sabor nordestino, diga-se de passagem”. Anteriormente ele também comenta:

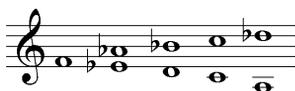
Enquanto isso, a clarineta faz um belíssimo arco com quase três oitavas de âmbito, que soa extremamente coerente e articulado, apesar das razões para isso não serem tão aparentes. A melodia do piano também é sinuosa como se fosse um arco que ascende no final (enquanto a clarineta desce). Esse desenho espacial é crucial para a sonoridade inicial da peça.

Segundo Lima, todas as notas dos primeiros compassos, tanto as do piano como as da clarineta, fazem parte dos três formatos das escalas octatônicas.

Outras questões interpretativas que podem surgir são em relação à agógica do *motivo 2* no Concerto para Clarineta: Quais notas devem ser mais acentuadas? Haveria um padrão de execução para o *motivo 2*? Nos parece que as acentuações do *motivo 2* podem variar em cada situação, não ocorrendo um padrão de interpretação. Por exemplo, nos compassos 1, 3 e 4 da voz da clarineta (com o *motivo 2*) seria executada com todas as notas na mesma intensidade, já que o compositor não indicou nenhum acento, diferentemente do compasso 10 que apresenta *sf* nas duas primeiras notas. Já no 2º movimento o piano apresenta o *motivo 2* somente com a segunda nota acentuada.

Outra maneira de se interpretar o início do 1º movimento do Concerto é pensar como sendo uma bifonia de um modelo motivico a duas vozes. Nogueira (1997, 42) e Lima (2000, 193-212) já haviam observado o uso da bifonia na música de Widmer. Podemos observar esta bifonia na sobreposição dos conjuntos (01358) – notas réb-dó-sib-láb-fá e (02358) – notas fá-mib-ré-dó-lá, nos compassos 3, 4 e 5. A sua redução seria a do Ex. 6:

Ex. 6 - Bifonia – compassos 3,4 e 5 – 1º movimento



Todos esses argumentos confirmam a importância do desenho melódico da clarineta apresentado nos primeiros compassos. O intérprete não deveria classificar a voz da clarineta num plano inferior. Apesar do piano executar o tema principal, os contornos rítmicos e melódicos da clarineta são elementos fundamentais na estrutura do 1º movimento, bem como nos outros dois movimentos do Concerto. Um intérprete deveria entender que

os dois desenhos, apesar de distintos, fazem parte de um só motivo principal.

## 2º Movimento

A clarineta inicia o 2º movimento com uma melodia, em solo, composta de cinco notas de mínimas ligadas, terminando no compasso 4 com uma nota de semibreve. A sua dinâmica está em *p espr.* O piano complementa o fraseado da clarineta nos compassos 4 e 5 em *pp*, com quatro figuras de semínimas ligadas. Até o compasso 12 a clarineta repete o mesmo desenho rítmico do início, em solo, com o piano apenas complementando a frase nos compassos 8 e 9.

Ex. 7 - Compassos 1 a 5 – 2º movimento

(♩ = 56) **Andante maestoso**

A questão que pode gerar dúvida neste trecho é a seguinte: como o intérprete deverá executar o fraseado solo da clarineta já que o compositor não escreveu nenhuma variação de dinâmica, andamento ou acentuações? Widmer, ao escrever *p espr.* na clarineta, está solicitando mais expressividade ao fraseado. Mas como o intérprete deveria realizar esta expressão? Provavelmente não existe uma resposta clara para esta questão musical, contudo há elementos da melodia que podem nos ajudar. A indicação de andamento em italiano **Andante maestoso** sugere a execução com um caráter grandioso e imponente. A tradução para o português seria “majestoso”, que no dicionário Aurélio (Ferreira, 1999) significa também nobreza, suntuoso, sublime e belo. A melodia inicial da clarineta é uma variação do tema principal do 1º movimento, transposta uma segunda menor abaixo. Segundo Robatto (2003, 22), esta melodia pode ser oriunda dos aboios nordestinos. Luciano Carneiro Silva (1998, 40) atesta que Widmer pesquisou intensamente as músicas do nordeste, mais especificamente os aboios:

Widmer recorded a large amount of folk music from the

northeast for his research, more specifically the aboios from Monte Santo region of Bahia.<sup>8</sup>

Ao analisarmos um aboio em versos do cantador Nozinho do Xaxado, transcrito por Regine Allgayer-Kaufmann (1987, 1) em Pernambuco, podemos verificar logo de início o mesmo desenho melódico da clarineta no início do 2º movimento.

Ex. 8 - Aboio em versos de Nozinho do Xaxado

Chamada

(0235) (0136)

Eh oh boi oh a eh eh ga d'eh

A seqüência de notas fá-fá-mí-ré-sol-fá representa o conjunto (0235) e a seqüência fá-mí-ré-fá-sí é o conjunto (0136). Os conjuntos (0235) e o (0136) fazem parte dos primeiros cinco compassos do 2º movimento, que estão escritos uma terça menor abaixo. É bastante evidente a semelhança do desenho rítmico e melódico do aboio do cantador Nozinho do Xaxado com o início do 2º movimento do Concerto de Widmer. O contorno melódico [-1,-2,+5] do conjunto (0235) do aboio é o mesmo da maioria dos conjuntos (0235) do 2º movimento, já o contorno [-1,-2,-3] do conjunto (0136) do aboio é o mesmo de todos os conjuntos (0136) do 1º movimento. Também, os desenhos rítmicos motivo 1c e motivo 1, vistos no capítulo de análise, parecem variantes dos ritmos do aboio citado, sendo que o conjunto (0235) do aboio varia a duração das notas e o conjunto (0136) varia a quantidade das notas.

Ex. 9a - Redução do motivo rítmico do aboio e motivo 1c

Conjunto (0235) ⇒ Motivo 1c

Ex. 9b - Redução do motivo rítmico do aboio e motivo 1

Conjunto (0136) ⇒ Motivo 1

<sup>8</sup>Widmer gravou para sua pesquisa uma grande quantidade de músicas populares do nordeste, mais especificamente os aboios de Monte Santo do estado da Bahia.

O aboio citado acima é cantado a uma só voz, sem nenhum tipo de acompanhamento. É o vaqueiro solitário tocando a boiada com uma melodia lamuriosa recordando as amarguras do sertão. Isto nos faz lembrar também a melodia solo da clarineta no início do 2º movimento. É possível que Widmer tenha se utilizado das melodias dos oboios coletadas por Regine Kaufmann. Em entrevista<sup>9</sup>, Regine afirma que manteve contato pessoal com o próprio Widmer no final dos anos 70, época em que ele era diretor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Uma sugestão de interpretação dos primeiros compassos do 2º movimento seria aproximar a melodia da clarineta com as inflexões musicais do aboio coletado a partir da duração das notas e as suas ornamentações. Podemos observar que tanto o conjunto (0235) do aboio como o *motivo 1c* da clarineta possuem seis notas, entretanto no aboio, a primeira nota é mais longa (semibreve) e a terceira e quarta mais rápidas (colcheias) dando a idéia de serem notas de passagem. A quinta nota do aboio (sol) é também precedida de uma *apoggiatura*, nota ré. Esta *apoggiatura*, de uma certa forma, destaca a 5ª nota, sol.

A seguir apresentamos uma versão interpretativa da melodia da clarineta do 2º movimento, onde são acrescentadas indicações de dinâmicas, acentuações e mudanças de andamento com o objetivo de aproximar da agógica do cantador do aboio.

Ex. 10 - Compassos 1 a 4 – 2º movimento, voz da clarineta



Pode-se notar que as fermatas adicionadas aumentam a duração das notas, aproximando-as do valor da semibreve e da semínima pontuada do aboio. O acelerando faz o sentido inverso, diminuindo o valor das notas assemelhando-se com as colcheias do aboio. O acento na penúltima nota realça a inflexão da dinâmica que a *apoggiatura* faz na cantoria de Nozinho do Xaxado. Quando ouvimos os aboios nordestinos, é possível notar que o uso do vibrato é bastante comum entre os cantadores. No 2º movimento o clarinetista poderá utilizar-se também do recurso do vibrato, principalmente nas notas mais agudas e mais longas (indicação *com vibr.*).

<sup>9</sup>Entrevista realizada por correio eletrônico, março de 2003.

Outro trecho musical do 2º movimento que merece destaque é o segmento entre os compassos 95 e o 113. Nesta parte a clarineta realiza repetidamente um motivo de três mínimas seguidas de duas semínimas, enquanto o piano executa uma série de acordes intercalados por pausas. As figuras proeminentes do piano são a semínima e a mínima pontuada e a dinâmica varia entre *o f, p, ff e fff*. Qual é a particularidade deste trecho? Qual é o significado dos acordes intercalados por pausas do piano?

Ex. 11 - Compassos 95 a 113 – 2º movimento

(0235)

Da análise musical<sup>10</sup> podemos verificar que a clarineta executa o tema principal com o conjunto predominante (0235). Entretanto, entre os compassos 95 e 96 ocorre inesperadamente uma transposição do tema uma terça acima, já que em todo o 2º movimento a clarineta só apresenta o tema com a seqüência de notas (mi-ré-dó#-si)<sup>10</sup>. Já o piano reapresenta repetidamente o desenho rítmico *motivo 2*, seguido de uma extensão do *motivo 3* do 1º movimento. Um intérprete atento a estes fatos deve realizar este trecho musical enfatizando especialmente os primeiros compassos da clarineta. Este trecho poderá ser considerado o primeiro momento de maior tensão do 2º movimento, reforçado pelas dinâmicas *f* e *ff*, pelo uso de acentos (>), pela única transposição do tema principal realizado pela clarineta e pelo uso contínuo dos *motivos 2* e *3* do 1º movimento pelo piano.

O segmento entre os compassos 147 até o final do 2º movimento (compasso 154) seria o segundo ponto de tensão deste movimento, onde a clarineta apresenta a melodia principal com o conjunto (0235), mais o desenho rítmico da variação do *motivo 2*. Este seria o clímax do movimento, com a clarineta na região do superagudo, evocando a cantoria dos vaqueiros nos aboios<sup>11</sup>. Como nos aboios, a melodia deste trecho contém

<sup>10</sup>Cf. Robatto (2003, 40)

<sup>11</sup>Regine Allgayer-Kaufmann (1987, 37) afirma que nos aboios, o canto dos vaqueiros explora intensamente a região aguda da voz.

*apoggiaturas* e as duas escalas ascendentes de 10 notas (compassos 147 e 150) geram também uma grande tensão melódica, que é finalizada no último compasso com a nota *mib* em *sfz* na região grave da clarineta. Widmer (1984, 41), nas suas pesquisas sobre as características dos aboios comenta:

“a intensidade é uniformemente forte até áspera, a emissão da voz esganiçada; as notas prolongadas são cortadas abruptamente ... há gritos livres, sobretudo no fim – um paralelo a cantos indígenas”.

Este comentário de Widmer pode ser aplicado na frase melódica da clarineta neste segmento final do 2º movimento. A afirmação “as notas prolongadas são cortadas abruptamente” serve para compreender a súbita pausa geral de uma mínima no compasso 150.

#### Compassos 147 a 154 – 2º movimento

### 3º Movimento

O piano inicia o movimento executando dois acordes nas figuras de semínima pontuada e colcheias em *f*, enquanto a clarineta apresenta uma linha melódica, com figuras rítmicas de duas semicolcheias ligadas a uma colcheia. Esta linha melódica possui uma série de acentos e é acompanhada pelo piano que executa colcheias em staccato em *p*, intercaladas por pausas de colcheias.

Ex. 13 - Compassos 1 a 3 – 3º movimento

(♩ - 116) **Vivace**

*marcato, energico*

*f* *p* *f*

Qual seria a melhor forma de executar a melodia da clarineta e qual seria a sua dinâmica? Um intérprete poderá achar, à primeira vista, que a melodia acompanha o *f* dos primeiros acordes do piano. Mas no quarto tempo a voz do piano tem a dinâmica *p* (Cf. Robatto, 2003, 58) e a sugestão dada foi a possibilidade de executar algo entre o *p* e algo menos intenso que o *f*, já que a dinâmica *f* só aparece na clarineta no compasso 13. Mas existem outros dados que podem nos ajudar neste trecho. No capítulo II sobre análise dos conjuntos, vimos que o tetracorde (0235), com as notas ré-si-dó-mi, é proveniente do tema principal do 1º movimento, e é apresentado nos três primeiros compassos na voz da clarineta. Um intérprete dificilmente enxergaria esta relação com o conjunto (0235) sem uma análise mais apurada do trecho musical. A grande quantidade de acentos poderá confundir o intérprete, fragmentando a melodia. A análise dos conjuntos nos mostra que o tetracorde só será formado quando for executada a nota mi, que está escrita na forma de uma *appoggiatura* no meio do compasso 3. Após o conhecimento destes dados, um clarinetista poderá pensar em uma frase mais longa, que é iniciada no meio do compasso 1 e só termina no meio do compasso 3. Quanto à dinâmica, a análise dos conjuntos nos mostra também que o piano apresenta, no princípio do 3º movimento, o conjunto (0124). Este conjunto não faz parte do tema principal e por isso a clarineta, que executa uma variante do tema do 1º movimento, transposta uma segunda menor a baixo, deveria ter uma dinâmica mais forte que o acompanhamento do piano, provavelmente um *mf*.

Tendo a consciência que os três movimentos do Concerto opus 116 foram construídos a partir dos mesmos materiais musicais encontrados nos quatro primeiros compassos, um intérprete deverá reconhecer e valorizar os motivos precursores e as variantes apresentadas na peça. As questões interpretativas do Concerto para Clarineta que foram discutidas acima podem auxiliar um músico a elaborar uma concepção interpretativa da obra,

de acordo com os conceitos musicais do compositor. A identificação da natureza dos conjuntos melódicos e seus desenhos rítmicos foram de vital importância para o entendimento da construção dos motivos musicais do Concerto opus 116. Também a comprovação de que Widmer utilizou-se da música étnica nordestina, ajudou no entendimento da expressão dos fraseados melódicos.

## **Bibliografia**

- Allgayer-Kaufmann, Regine. 1987. O Aboio Der Gesang der Vaqueiros im Nordosten Brasiliens. Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 14. Teil I-II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung.
- Béhague, Gerard. 1979. 1980. “Ernst Widmer” In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan. v. 20, p. 397-398.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 1999. Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lima, Paulo C. 1981. “Composição-Grupo de Composição.” In Revista de Música e Artes Cênicas da UFBA. Salvador. n.2, p. 25-32.
- \_\_\_\_\_. 1999. Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia. Salvador: FAZCULTURA/COPENE.
- \_\_\_\_\_. 2000. Estrutura e Superfície na Música de Ernst Widmer: As Estratégias Octatônicas. Tese de Doutor em Música, Universidade de São Paulo.
- Nogueira, Ilza. 1997. Ernst Widmer: Perfil Estilístico. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Reti, Rudolph. 1951. The Thematic Process In Music. New York: The Macmillan Company.
- Ribeiro, Maria Carolina S. M. 1985. A Improvisação do Intérprete Face à Grafia Contemporânea de Ernst Widmer. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro.

Robatto, Pedro. 1997. Duos para Flauta e Clarineta: “Dualismo II” de Fernando Cerqueira e “Ibeji” de Paulo Costa Lima. Memorial de Mestrado em Execução Musical, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

\_\_\_\_\_. 2003. Concerto para Clarineta e Piano op. 116 de Ernst Widmer. Tese de Doutor em Música – Execução Musical. Universidade Federal da Bahia.

Silva, Luciano Carneiro de Lima e. 1998. Ernst Widmer’s Concert for Double Bass and Orchestra Opus 147: Analysis, Performance and Chamber Edition. Ensaio (Doctor of Musical Arts), Graduate College of University of Iowa.

Silva, Wellington Gomes da. 2001. Correlações entre Estratégias de Orquestração e Processos Compositivos em Obras do Grupo de Compositores da Bahia (1966-1973). Tese de Doutor em Música – Composição. Universidade Federal da Bahia.

Straus, Joseph N. 1990. Introduction to Post-tonal Theory. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Thurmond, James Morgan. 1991. Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance. St. Ft. Lauderdale: Meredith Music Publications.

Widmer, Ernst. 1966. Grupo de Compositores da Bahia. Boletim Informativo da Apresentação de Jovens Compositores. Primeiro volume. Salvador.

\_\_\_\_\_. 1983. Encarte do disco “Sertania – Sinfonia do Sertão”. Fundação Cultural do Estado da Bahia. EW 001. Salvador.

\_\_\_\_\_. 1984. “Cláusulas e Cadências” In Art Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Salvador: Universidade Federal da Bahia. p. 41.