

Navengando em *Suave Mari Magno*, Op. 97 de Ernst Widmer: uma aplicação da teoria dos conjuntos e da análise de contornos

Roberto Thiesen

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar uma peça para piano de Ernst Widmer, *Suave Mari Magno*, op. 97. A partir de dados biográficos essenciais do compositor e da gênese da peça, a análise utiliza como ferramental teórico a *pitch class theory* e a análise de contornos conforme Friedmann, buscando fundamentação para a observação de aspectos de coerência musical interna e das associações com a ambiência marítima propiciadas pelo título, epígrafe e comentários do compositor. A análise correlaciona a lógica compositiva da peça com intenções semântico-expressivas manifestadas por Widmer, trazendo à tona processos composicionais diversificados e apontando a convivência de técnicas tradicionais com gestos musicais característicos do século XX.

Aspectos históricos

A obra de Ernst Widmer revela uma considerável diversidade. A partir do final dos anos 40¹ até sua morte em 1990, foram compostas mais de 173 obras que reúnem vários tipos de agrupamentos instrumentais, vocais ou mistos. A temática é diversificada e, conforme estudos anteriores podem ser identificadas várias tendências estilísticas no percurso composicional de Widmer.

Dentro destas tendências, desperta grande interesse a aproximação do compositor com a cultura do Nordeste brasileiro e, em particular, com as manifestações musicais afro-baianas características da cidade de Salvador, onde passou a residir a partir de 1956.

¹ Conforme dados de Nogueira (1997) e Lima (1999).

No catálogo de obras escritas por Widmer, existem três peças para piano referenciadas ao mar: *Suave Mari Magno*, op. 97, *Ondina: variações em forma de onda*, op. 134² e *É Doce Morrer no Mar: três variações sobre uma melodia de Caymmi*, op. 173.

Em *Suave Mari Magno*, podem ser identificados artifícios composicionais que resultam da intenção do compositor em criar referências musicais ao mar. As possibilidades semântico-expressivas resultantes deste tipo de associação e, principalmente os processos composicionais implicados, configuraram o panorama de análise que originou este artigo.

A obra

A peça, composta em 1975, dedicada ao escultor italiano Pomodoro (sic), tem como epígrafe uma reflexão do filósofo romano Lucrécio: “É agradável, enquanto no vasto mar os ventos levantam ondas, olhar da terra firme os terríveis perigos de outrem”. Apesar da grafia incomum (com duplo *m*), provavelmente o homenageado é Arnaldo Pomodoro, escultor e cenógrafo italiano nascido em 1926, vencedor de vários prêmios internacionais (incluindo um em São Paulo, em 1963). Pomodoro elaborou cenografia para *Semiramide* de Rossini, em 1982, *Oedipus Rex*, de Stravinsky, em 1987, entre outras obras de importância (RAI, 2004).

Características formais e estratégias composicionais

Suave Mari Magno compõe-se de 110 compassos nos quais predominam métricas tradicionais (com exceção dos compassos 56, 58 e 74 – 77). A peça é finalizada com uma seção onde Widmer indicou o tempo de execução de cada segmento (sete ao todo). Os processos composicionais desenvolvem motivos breves com estruturação diatônica, utilizam *clusters* isolados (ou progressões destes) e sons obtidos com o deslizar de uma pequena chapa de couro ou plástico sobre as teclas do piano. Também são empregados efeitos como a percussão de um apagador sobre as cordas (*col' legno* “sobre os bordões”, conforme indicado na partitura), golpes de mão e antebraço (formando *clusters*), entre vários outros recursos compositivos. Junto com as indicações de expressão, existem comentários em português e alemão, que parecem ter a intenção de evocar sentimentos ou sensações em conexão com a epígrafe de Lucrécio (“sentindo-se em

²Existe também uma versão para flauta e piano (op. 146), feita pelo próprio compositor.

segurança”, “comiseração da insegurança alheia”, entre outros). Outros comentários como “fugaz afloramento da consciência” ou “as esferas douradas estão internamente carcomidas” sugerem conotações de caráter crítico ou irônico, conforme será comentado posteriormente.

A peça é iniciada com a aplicação de um apagador de giz sobre as cordas (“abafando com a quina”), para a obtenção de harmônicos. Um pequeno segmento melódico se tornará uma espécie de *idée fixe*, repetida freqüentemente, até o compasso 106, como mostra o Exemplo 1.



Ex.1. Motivo inicial

Sob a indicação “suave”, o segmento, cuja forma prima é [0,1,3], será repetido, periodicamente, (de dois em dois compassos) até o compasso 13. Há, assim, uma sensação de dupla ondulação: a que é provocada pelo contorno da figura e a que decorre da periodicidade com que ela se apresenta. As reaparições do segmento melódico são intercaladas por pequenos fragmentos, notas longas ou dúades. No 6º compasso, por exemplo, o fragmento é uma simples bordadura, conforme pode ser visto no exemplo 2.



Ex.2. Bordadura

Entretanto, no compasso 13, o fragmento adquire expressividade, ocupando o tempo forte e agregando mais sons. A forma prima do conjunto é [0,2,5]. Nota-se aqui, novamente, a importância dos conjuntos [0,1,3] e [0,2,5] na obra de Widmer, conforme já havia salientado Lima (1999), percebendo-se também como uma unidade musical, aparentemente superficial (no caso uma bordadura), pode assumir um papel significativo através de acréscimo ou transformação, como vê-se no Exemplo 3.

13



Ex.3. Conjunto [0,2,5]

Embora esses elementos possam ser considerados elementos de repetição e contraste em nível micro-estrutural, poderá ser visto, no decorrer desta análise, que eles integram uma estratégia ampla de organização formal.

No compasso 21, a sinuosidade do motivo inicial é, subitamente, dinamizada pela expansão intervalar e por acréscimo de novos elementos, exibindo um gesto mais amplo. O pentacorde formado pelo acréscimo das notas fá e mib ao conjunto original tem a forma prima [0,1,3,4,6], conforme mostra o Exemplo 4. Apesar de algum contraste propiciado pela configuração do pentacorde, pressente-se neste ponto, a intenção do compositor de incluir novos elementos de maneira parcimoniosa, quase minimalista. Nesta seção, é de maneira gradual que Widmer conduz a música para pontos de maior inquietação e expectativa.



Ex.4. Pentacorde [0,1,3,4,6]

Acrescentando mais tensão ao trecho, a figura do Exemplo 5 trata-se de um arpejo seguido de um *cluster* cuja forma prima é [0, 2, 5,7]. É um processo de compactação de uma estrutura horizontal em um conjunto de sons simultâneos (Exemplo 5). Conforme será visto mais adiante, Widmer referia-se a ele como *clusterificação*.

25



Ex.5. Arpejo e clusterificação

Logo a seguir, nos compassos 26-27 com um *cluster* sustentado na clave superior (suprimido no exemplo abaixo) é articulada uma resposta em arco, composta pelo tricorde (0,1,3). Trata-se do mesmo conjunto proposto pela célula temática inicial (Exemplo 6).



Ex.6. Arco composto pelo tricorde [0,1,3]

Após a fermata, segue-se uma cesura e a transição para o *accelerando* dos compassos posteriores. O material sonoro não é substancialmente alterado e a presença do mib na voz inferior reitera o material antecedente. Há um relativo contraste originado pelos intervalos de segunda menor seguidos de sua inversão, um salto de nona maior composta (mib - fá), visto no Exemplo 7.



Ex.7. Intervalos de 2ª m e salto de 9ª M composta

A partir do *ritenuto* do compasso 31, desenha-se uma ondulação que incluirá a alteração métrica para 3/4. Na voz inferior, uma frase derivada do conjunto [0,2,3,6], origina um *cluster* através da reordenação dos elementos horizontais (Exemplo 8).



Ex. 8. Frase e formação de cluster

A partir do compasso 32, há um nítido aumento de densidade ao aproximar-se o final da seção. Na voz superior, a ondulação recebe um impulso adicional pela indicação de *accelerando*. Os conjuntos [0,1,2,4] e [0,1,3,4] formam, respectivamente, os agrupamentos [mi-fá#-sol-láb] e [mi-fá-sol-láb]. Os *clusters* que, em movimento ascendente, acompanham o desenho

sinuoso da voz superior, deslocam-se sobre uma base diatônica cujo conteúdo escalar é [dó-ré-mi-fa-sol-láb-sib (dó)], ou seja, uma escala onde o primeiro tetracorde é derivado da escala maior e o segundo da menor natural (ver Exemplo 9). Lima observa, em relação à *Antígona*³:

O conjunto resultante [do acorde inicial] mostra a ambigüidade criada em torno das terças das tríades [...] ambigüidade essa que aponta para uma conjunção de características do modo maior e menor, impedindo que se façam claramente presentes, mas ao mesmo tempo colocando em jogo sonoridades que os evocam [...]. Aceitando-se tal interpretação, aceita-se Widmer como um compositor interessado em construir seu ninho composicional dentro do sistema que pretendia transformar (Lima 1999, 219).

Essa dualidade modal pode ser abordada à luz da teoria dos conjuntos, verificando-se então que o primeiro tetracorde e o segundo correspondem à forma prima [0,1,3,5], podendo um ser visto como o retrógrado do outro.

Vê-se neste ponto, um procedimento de Widmer que deve ser destacado: o controle dos materiais sonoros é feito com um cuidado artesanal mesmo em recursos que permitiriam, aparentemente, um relaxamento do controle e da precisão. A relação-espelho dos dois tetracordes, tendo em vista referências do século XX, evoca algumas técnicas da tradição serial, porém em Widmer, a seleção do material sonoro é realizada em âmbito tonal. Quanto à transformação de motivos ou segmentos horizontais em agregados de sons simultâneos, Lima (1999, 220) relata que “a expressão *clusterificação* aparece em situação didática [aula de Widmer] relatada por Wellington Gomes”. Trata-se então, de um recurso composicional que merecia significativa atenção do compositor.

No caso aqui abordado, é possível entender o deslocamento dos *clusters* como uma alternância entre os conjuntos [0,2,3,5] e [0,1,3,5], realizada duas vezes (Exemplo 9). A presença destes conjuntos é enfática, revelando um controle dos materiais consideravelmente rigoroso e de acordo com o critério de economia de meios. Conforme estudos anteriores de Lima (1999) e Nogueira (1997), a presença destes conjuntos não é um acontecimento isolado e sim parte de uma estratégia que se aplica às outras obras do compositor.

³ *Audiocomplemento para Antígona*, op. 4, composta em 1951, segundo catálogo incluído no trabalho de Nogueira (1997).

Ex.9. Clusters sobre escala diatônica

A seção é finalizada com um *ritornello* para o 3º compasso. Antes disso, a conclusão é elaborada, no compasso 35, com elementos do compasso 31 (dó#-mi-fá), acrescidos de um fá#, enquanto a mão esquerda fragmenta horizontalmente o *cluster* [fá-sol-láb-sib], já exposto no compasso 34 (ver exemplo acima).

A próxima seção da peça inicia com um *sostenuto* que combina técnicas de repetição modificada por aumentação com a expansão da *idée fixe*. Na voz inferior, configura-se uma bifonia, recurso costumeiro para Widmer, conforme demonstram os estudos de Nogueira (1997, 42) e Lima (1999, 292). No Exemplo 10, colocado a seguir, o conjunto [si-dó-ré-mi], corresponde à forma prima [0,1,3,5], sendo portanto, derivado da célula temática inicial.

No que se refere à bifonia da clave inferior, os elementos que a forma compõe o hexacorde [0,1,3,4,6,8], em estreita relação com o pentacorde do compasso 21 (ver Exemplo 4). Analisando-se o tetracorde ascendente [ré#-mi-fá#-sol] *versus* o tricorde descendente [re#-dó-si], tem-se, respectivamente as formas primas [0,1,3,4] e [0,1,4]. Em alguns casos (como a *Jahrestraumzeiten*, op. 129 ou *Ondina: variações em forma de onda*, op. 134) Widmer estrutura a bifonia em relação retrógrada, procedimento que resultaria em formas primas idênticas em ambas as vozes. Em *Suave Mari Magno*, não foi possível identificar esse tipo de relação simétrica.

Ex.10. Bifonia

Nos compassos 40-41, a bifonia realiza-se na clave superior. A análise dos tetracordes [sol-lá-sib-dó] e [láb-sol-fá-mi] revela as formas primas [0,2,3,5] e [0,1,3,4], respectivamente. Observe-se que o tricorde [0,1,3] é encontrado em diversos contextos e, freqüentemente, articulando-se em forma de heterofonia⁴ (Exemplo 11).



Ex.11. Bifonia dos compassos 40-41 1

Um trecho em 3/4, ao longo de quatro compassos (Exemplo 12), re-introduz uma técnica utilizada no compasso 33: a diversidade métrica como elemento de contraste. Embora sutil, a alteração permite recapitular sem risco de monotonia, uma derivação do motivo inicial, com forma prima correspondente a [0,1,3,4,6], semelhante à figuração desenvolvida no compasso 21 (ver Exemplo 4).



Ex.12. Alteração métrica (compasso 42)

Ainda em 3/4, em andamento mais rápido (no trecho anterior, semínima = 40, neste, semínima = 60), o motivo [láb-sol-fá], forma prima [0,1,3], retorna

⁴Numa acepção mais comum, o termo se refere a “variações simultâneas de uma mesma melodia” (Sadie 1994, 427).

sob forma pontilhista, na clave superior, gerando, na pauta inferior, segmentos descendentes que agregam-se em *clusters*, conforme o próximo exemplo. O artifício gera outro exemplo de heterofonia (Exemplo 13).

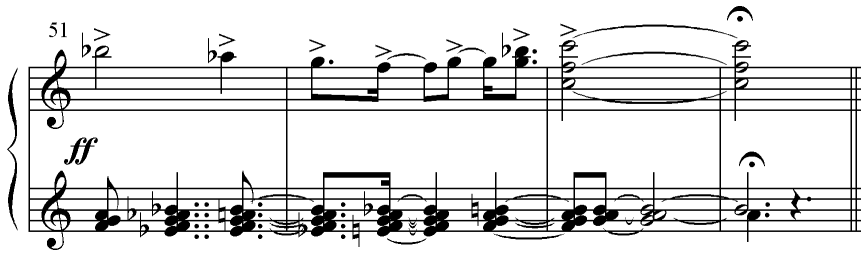
The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Ex. 13'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble clef staff begins with a measure number '46' and contains a series of notes with stems pointing downwards, creating a dotted, staccato effect. Below the first few notes, there is a dynamic marking 'ff' and a tempo marking 'marc.'. The bass clef staff contains a series of notes that descend in pitch, with some notes grouped together to form clusters. The overall style is minimalist and focuses on texture and dynamics.

Ex.13. Forma prima [0,1,3] em contexto heterofônico

Neste ponto, Widmer escreveu sob a pauta: “fugaz afloramento de consciência”. O que se pode afirmar, com base na análise aqui realizada é que, no decorrer da peça, os processos composicionais demonstram um controle minucioso e uma elaboração lógica do material sonoro. Discutir a proveniência (e pertinência) de todos os comentários colocados na partitura, não seria um dos objetivos do presente trabalho, porém uma possível resposta está no final da peça, onde o compositor relaciona as convenções empregadas e determina alguns procedimentos. Na parte destinada às observações, Widmer escreve, sinalizando “três atitudes”:

1. Chegar às fermatas sem rallentar
2. pags. de 1 a 3: como se tocasse algo clássico
pags. de 4 a 7: dramática justaposição
pags. de 8 a 9: patético estertor
3. Todas as repetições são obrigatórias

Percebe-se aqui a intenção do compositor em satirizar algumas indicações convencionais de expressão musical. Desta forma, são compreensíveis algumas das indicações ou comentários constantes na partitura que parecem ter apenas função coadjuvante. Caso contrário é o das expressões “sentindo-se em segurança” (compasso 3) e “comiseração da insegurança alheia” (compasso 38), associadas aos motivos a elas superpostos. Nos compassos 50-51, uma sucessão de *clusters* apóia a voz superior (Exemplo 14). A forma prima deste motivo é [0,2,3,5] enquanto os *clusters* de 5 sons correspondem a [0,2,3,5,7]; [0,1,3,5,7] e [0,1,3,5,6], o de 4 sons a [0,1,3,5] e o de 3 sons a [0,2,4]. Constata-se assim, a permanência de conjuntos já presentes anteriormente e a conexão entre elementos horizontais e verticais.



Ex.14. Sucessão de clusters

A partir deste ponto, compasso 54, o processo de composição altera-se consideravelmente. Widmer utiliza, além da notação tradicional, diversas outras para gerar uma multiplicidade de efeitos sonoros. Em função disso, há uma diminuição do grau de determinismo embora os novos trechos coexistam com recapitulações das seções anteriores. A decisão de Widmer ao finalizar a peça como *obra aberta*, na acepção utilizada por Eco (1971), está em sintonia com a atitude investigativa do compositor frente às correntes estéticas emergentes na época em que a peça foi composta (1975).

O reagrupamento de novas formas de notação com a escrita tradicional, revela a atualização do compositor⁵ face ao ecletismo por ele próprio definido como “estilo de uma época sincrética” (Widmer, 1985, 70). O exemplo abaixo é um excerto (compassos 57 -61) da seção que introduz as modificações de notação. Um apagador de giz é um *instrumento* que se torna musical nas mãos de Widmer, para quem as funções de compositor e educador geravam uma redundância ou “pleonasma”, conforme comenta Lima (1999). O objeto será aproveitado de várias maneiras, com o feltro, com a quina ou com o lado de madeira, fato que será indicado, espirituosamente, com a expressão *col legno* (Exemplo 15).

Observe-se a presença do motivo “sentindo-se em segurança” [ré-si-si-dó-dó-ré], abafado pelo apagador e, a seguir, sendo alterado e expandido (“irrupções”) até o *ff* “furioso”. Tanto esse motivo como o que se refere à “comiseração pela insegurança alheia” [ré-si-dó-ré-mi-ré-dó-ré], possibilitará um jogo de contrastes entre gestos expansivos e robustos e o retorno reflexivo desses *leitmotiven*.

⁵ Em 1972, Widmer participou do Simpósio Internacional Sobre a Problemática da Atual Grafia Musical, em Roma, evento organizado pelo Instituto Ítalo – Latino-americano (Widmer 1985, 64).

57

*una kurz abdiimpfen
 abafando brevemente*
abafando com o feltro
*Ped (irrupções)
 (Einbrüche)*
ff furioso
pp
*Bou com os cos-
 tos do upo
 gador esfie-
 gado sobre
 os bordoes
 (col'legno)*
etc. batendo
batendo e encostando
a.n.
sf schlagend
*sf schlagend und
 anlehneud*
 58
pp
Sub
sf

Ex. 15. Suave Mari Magno (compassos 57-61)

Na página seguinte, consolida-se o procedimento de articulação ou fusão entre elementos da primeira parte com a utilização de materiais sonoros contemporâneos. Verifica-se neste trecho, uma predominância tácita dos elementos temáticos expostos anteriormente como, por exemplo, uma reiteração motívica do *accelerando*, transposta em terça descendente (voz superior). O sinal no penúltimo compasso da página indica a percussão do nó de um dos dedos sobre a madeira do piano (Exemplo 16).

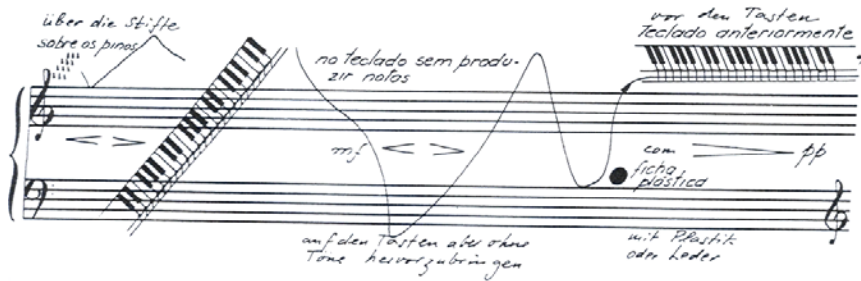
Ex. 16. Reiteração motívica (compassos 62-73)

Nas duas linhas iniciais da página, uma sucessão de *clusters* sugere uma onda de amplitude crescente, salientada através dos *fff*, tendo seu apogeu em um trilo na região aguda. O episódio é comentado pelo motivo da “comiseração pela insegurança alheia”. Nos compassos finais, o gesto solicitado à mão esquerda explorará recursos tímbricos através de um *cluster* formado por alturas indeterminadas. Logo após a eclosão do agregado sonoro, irá emergir a bifonia já enunciada no compasso 40 (Exemplo 17).

A página final, mostra em seus primeiros compassos um procedimento adotado por Widmer após o compasso 111: a indicação metronômica é substituída por numeração que quantifica em segundos a duração dos trechos sinalizados. A madeira do apagador é novamente utilizada e, para finalizar, uma ficha plástica ou “chapinha de couro endurecido” é deslocada sobre o teclado, raspando os pinos sem produzir notas (Exemplo 18).

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *fff*, and *p, espr.*. It also features performance instructions like *afforando as teclas mais graves*, *clusters com 2 ou 3 dedos*, *sempre cresc. e dim. irregularmente*, and *subito Ped.*. A large blacked-out area in the bottom system is labeled *mais esp. antebraço esq. (Ped.)*. The score includes a metronome marking of $\text{♩} = 40$ and a final measure with a fermata and a *2* below it. The notation is dense with clusters and dynamic markings, and includes a large blacked-out area in the bottom system.

Ex.17. Clusters sugerindo uma onda



Ex.18. Final (excerto)

Apresentando uma visualização linear da peça analisada, o quadro analítico a seguir representa apenas um esboço sintético de sua estrutura. Percebe-se que nesta composição, Widmer se distancia intencionalmente de uma forma musical predominantemente simétrica. Os parâmetros abordados no quadro abaixo, longe de preencherem uma lista de possibilidades analíticas, restringem-se apenas a alguns aspectos essenciais. A representação esquemática objetiva uma compreensão mais imediata de aspectos macro-estruturais da peça, possibilitando especificações diferentes daquelas propiciadas pela Teoria Pós-Tonal ou pela análise de contornos, ambas incidentes sobre unidades musicais de dimensões relativamente pequenas. Aqui, seria oportuno parafrasear Widmer ao analisar *É doce morrer no mar* (canção de Caymmi): “afinal é impossível chegar a compreender a beleza da flor despetalando-a”.

As especificações relativas às dimensões, métrica, andamento, etc., não tem a pretensão de ser um recorte paradigmático da peça, apenas refletem algumas tendências ou incidências suficientemente nítidas. Trata-se de observações que destacam alguns procedimentos significativos para a compreensão das estratégias composicionais propostas por Widmer. Em alguns trechos, as técnicas de composição são múltiplas impossibilitando uma classificação exclusiva, principalmente na categoria relativa à relação entre vozes. Quanto à dinâmica, salientou-se principalmente a amplitude e a predominância de determinados níveis de intensidade, compatível com a utilização criativa (mas não serial) apresentada na peça.

Serão comentados, a seguir, os tópicos exibidos no Esquema analítico da obra, apresentado no Quadro 1, ordenados, em cinco itens.

Seção	1	2	3	4	5
Dimensão (compassos)	1 – 37 (38 c.)	38 -55 (18 c.)	56 -68 (33 c.)	69 -111 (43 c.)	112 – final (not. mista)
Métrica	4/4; 3/4	3/4; 4/4	3/4; 4/4 livre	3/4; 4/4 livre	livre
Andamento (semínima=)	60; 90	40; 60	60	60; 40; 60	variável
Dinâmica predominante	<i>pp / mp</i>	variável <i>pp a ff</i>	variável <i>pp a ff</i>	variável <i>pp a fff</i>	variável <i>ppp a fff</i>
Relação entre as vozes	monodia, homofonia diálogo	bifonia; polifonia	diversas	diversas	diversas

Quadro 1. Esquema analítico de Suave Mari Magno

(a) Dimensões

A delimitação da Parte 1 é feita de um *ritornello* no compasso 37, indicação que torna claro o recorte formal. A Parte 2 se estende do *sostenuto* (compasso 38) ao compasso 55, início da seção que utiliza notações com diferentes níveis de determinação: uma grafia esquemática, convencionada parcialmente pelo compositor e a notação comum da tradição ocidental. Ao início desta seção, aqui denominada de Parte 3, o compositor escreveu o comentário: “recaída” (sublinhando o retorno do motivo inicial). Em seguida, passa a utilizar recursos da grafia contemporânea, alternado com material já exposto escrito em notação tradicional.

A Parte 4 a inicia após a díade ré-fá em semibreve, com a retomada da temática do *accelerando* (ver Exemplo 16). A Parte 5 foi delimitada em função do acorde em semibreves que a antecede (uma espécie de cadência executada em fortíssimo) e, principalmente, por abandonar a indicação metronômica em favor de uma determinação cronométrica. Este procedimento se prolonga até o final da peça.

Não foram observadas proporções regulares ou simetrias rigorosas na quantidade de compassos por seção. É importante observar que o retorno, na Parte 1, produz 76 compassos, tornando esta seção a mais extensa da peça.

(b) Métrica

A alternância entre as fórmulas de compasso 3/4 e 4/4 ocorre de forma eventual. Existe a inclusão de um único compasso em 3/4 ao final da Parte 1 (compasso 33), e por consequência, na repetição modificada do trecho entre os compassos 69 e 73 (Parte 4). Na Parte 2, a inclusão da métrica ternária se estende ao longo de 17 compassos, incluída a repetição promovida pela dupla barra. Não há, assim, o efeito rítmico provocado pela

alteração freqüente e periódica da métrica (como em algumas peças de Stravinsky ou Bartók, por exemplo). As únicas exceções, compassos 33 e 72, produzem uma alteração sutil no desenho rítmico da voz superior. São estas alterações que aparecem no quadro analítico acima. A utilização de métrica livre é alternada com fórmulas de compasso em 3/4 e 4/4 e só ocorre isoladamente na seção final.

(c) Andamento

O que foi dito em relação à métrica, pode ser estendido ao andamento. As mudanças se estendem por um número relativamente extenso de compassos e só existe uma alteração substancial na última seção (aqui denominada de Parte 5) onde a indicação é cronométrica, e as mudanças exigem especial atenção do intérprete por estarem associadas à alterações de dinâmica repentinas.

(d) Dinâmicas predominantes

Como já se comentou anteriormente, a tentativa de descrição de alguns parâmetros da peça deve ser entendida como formulação de um esquema propositadamente simplificado. A intenção é de visualização ou síntese de algumas estratégias composicionais adotadas pelo compositor.

No caso da dinâmica, é possível identificar, apesar de planos ou momentos variados no decorrer de cada parte, um percurso gradativo no tocante à amplitude das diferenças de intensidade. Uma rápida olhada ao quadro anterior, mostra a trajetória que vai de $\{pp$ a $mp\}$, na primeira Parte, ao diferencial $\{ppp$ a $fff\}$ na última. É um *crescendo* articulado por saltos e descontinuidade dinâmica ao longo da peça.

Esta estratégia valoriza a dinâmica como parâmetro capaz de produzir diversidade onde o contexto propicia, a princípio, homogeneidade tímbrica e continuidade motívica evitando a possibilidade de excessiva redundância sem prejuízo da coerência.

(e) Relação entre vozes

Widmer faz com que vários processos convivam simultaneamente ou se alternem no decorrer da composição. Processos que incluem diálogos, homofonia ou bifonia, criam um leque de opções que o compositor irá utilizar de forma variada no desenvolvimento da peça. Na Parte 1, embora a expressão *diálogo* (utilizada na análise) possa referir-se a alguns episódios, a maior extensão da estrutura de 38 compassos, apresenta ora um desen-

volvimento monódico, ora uma heterofonia momentânea, com a exposição do motivo ou a alternância deste com outros elementos (fragmentos melódicos, notas isoladas). O trecho parece encaminhar-se para uma espécie de invenção a duas ou três vozes, mas a inclusão de *clusters* revela outras metas composicionais. A presença de bifonia e a introdução de acordes na Parte 2, cria uma textura mais densa que oscila entre a polifonia e a homofonia até atingir o início da Parte 3, onde estes procedimentos irão somar-se à grafia contemporânea. Parece claro que Widmer evita a redundância sempre que a peça é conduzida para um ponto onde as repetições tornam o contexto mais previsível. Há sempre um jogo sutil entre pólos de redundância e informação, deste modo a monotonia é evitada sem que haja uma ruptura radical com aspectos de continuidade e desenvolvimento motivico.

Fundamentos da análise de contornos conforme Friedmann

Segundo Friedmann (1985) descrições de continuidade e coerência em música são feitas, freqüentemente, com base na análise de alturas e suas relações. Adverte que essas relações são fundamentais na abordagem da música tonal devido à hierarquização sonora típica do sistema, porém na música pós-tonal, independentemente do rigor com que sejam controladas, as relações de alturas produzem, a princípio, resultados essencialmente diferentes. O autor salienta que trabalhos recentes, ao abordarem timbre, métrica ou acentuações, começam a ocupar espaços deixados em função do favoritismo da *pitch class theory*. Acrescenta que a música do período clássico dodecafônico, tem sido analisada com uma forte ênfase nas classes de alturas devido às suas proposições de autonomia e não subordinação à hierarquização tonal. Para Friedmann, é justamente esta autonomia que delimita os domínios da música dodecafônica do período em questão, possibilitando que outros parâmetros ou aspectos (por exemplo, contornos), sejam abordados de forma independente. Desta forma, o autor pressupõe que contornos e classes de alturas possam ser tratados de acordo com suas próprias características e sua hierarquização estrutural. Sob este ponto de vista, um gesto musical pode ser entendido como uma matriz estruturada por características rítmicas, contornos, classes de alturas e timbre, podendo, em determinadas situações, cada parâmetro ser abordado de forma autônoma (Friedmann 1985, 224).

Parâmetros de análise⁶

CAS: *Contour Adjacency Series* – É a descrição do contorno de uma determinada unidade musical, a partir de suas características intervalares. Intervalos ascendentes e descendentes são referenciados, respectivamente, aos sinais + e -. A sucessão é limitada pelos símbolos <> interpondo-se um ponto⁷ entre cada sinal. As repetições imediatas de altura não são sinalizadas. Desta forma, a CAS do exemplo abaixo seria referenciada à <+.+.-.-.+>.



Ex. 19. Excerto do Op. 173 (Widmer): CAS <+.+.-.-.+>

CC: *Contour Class* – Descreve a relação entre as alturas através da relativização dos intervalos. Em uma determinada unidade musical, a nota mais baixa corresponde ao algarismo 0, sendo as outras notas numeradas de acordo com esta referência. Novamente, os algarismos são colocados entre os símbolos <> e separados por pontos. A validade operacional da CC se fundamenta em dois pontos principais:

I – Constitui-se em uma ferramenta para comparação de contornos por analogia.

II – Possibilita a análise de todas as relações intervalares não se restringindo somente aos intervalos adjacentes.

⁶ Os termos que designam os parâmetros de análise não foram traduzidos por questões de ordem prática. A sintaxe característica do idioma inglês produz, no caso, expressões de estrutura problemática para o português, desta forma, *Contour Adjacency Series* (CAS) e *Contour Interval Sucession* (CIS), por exemplo, deveriam ser traduzidas, literalmente, para *Séries de adjacência de contornos* (SCA) e *Sucessão dos intervalos dos contornos* (SIC), expressões que não manifestam de maneira clara a idéia original.

⁷ Devido à análise simultânea de formas primas (teoria dos conjuntos) e contornos, optou-se por fazer uma alteração na notação de Friedmann para que esta não fosse confundida com a notação tradicional da teoria pós-tonal, na qual os números são colocados entre parênteses e separados por vírgulas. Assim, as CAS e CC foram escritas com a utilização de pontos, empregando-se vírgulas apenas na notação da CIS e do CCV. No caso da CIS, a notação de Friedmann, ao utilizar travessões entre os números, possibilita entendê-los como números negativos pela semelhança dos traços com os sinais *menos* (-). Aqui, optou-se pelo sinal algébrico.

No exemplo 20 a CC seria expressa por <0.1.2.1.0.1>.



Ex. 20. Numeração da CC

CIS: *Contour Interval Sucession* – É a expressão dos intervalos de acordo com a sinalização da CAS e o resultado da diferença (subtração) entre os números que simbolizam dois intervalos adjacentes. Para descrevê-la, utilizam-se os símbolos < > entre os quais, os elementos são separados por vírgulas. Do exemplo acima, obtém-se a CIS <+1,+1,-1,-1,+1>

CASV: *Contour Adjacency Series Vector* – É o vetor cujos dígitos, colocados entre parênteses⁸ e separados por vírgula, se referem, respectivamente, o número de intervalos ascendentes e descendentes sinalizados na CAS. Deste modo, do exemplo acima resulta o CASV (3,2).

CIA: *Contour Interval Array* – Descreve a frequência (ou ocorrência) com que cada tipo de intervalo aparece na CC, considerando saltos positivos e negativos. No exemplo dado, CC = <0.1.2.1.0.1>, onde cada Ci (*contour interval*) simboliza um determinado salto intervalar, o mapeamento das ocorrências resulta em:

$$Ci\ 1 = 5; Ci\ 2 = 1; / Ci\ -1 = 4; Ci\ -2 = 1$$

A CIA resultante é <5,2 / 4,1>, da qual resulta, primeiramente, um vetor de dois dígitos, CCV I [9,6] onde o primeiro dígito é formado pela multiplicação de cada intervalo positivo pela frequência com que ocorre, sendo este resultado adicionado. O mesmo procedimento é feito em relação aos intervalos negativos, gerando então o segundo dígito:

$$\text{Dígito I} = (1 \times 5) + (2 \times 2) = 9$$

$$\text{Dígito II} = (-1 \times 4) + (-2 \times 1) = -6$$

⁸Friedmann utiliza colchetes para a notação do CAS. Na adaptação aqui realizada, optou-se pelo uso de parênteses para diferenciar o CAS de PF (*prime form*).

Do que se obtém o CCV I = [9,6] (não se coloca o sinal *menos* no segundo dígito, pois a posição que ocupa já indica o valor negativo). Há um segundo vetor derivado da CIA, denominado CCV II, cujos dígitos referem-se, respectivamente, às somas dos saltos positivos e negativos. No exemplo dado, CCV II = [7, 5].

Aplicação da análise de contornos e teoria pós-tonal à peça selecionada



Em *Suave Mari Magno*, o compositor estrutura a peça combinando processos e notação tradicionais com recursos expressivos contemporâneos⁹, grafados por notação com um maior grau de indeterminação. Neste contexto, optou-se por um procedimento de análise compatível com o processo utilizado em cada seção ou trecho. Por outro lado, a maior parte da peça se desenvolve com notação e padrões que possibilitam a aplicação da análise de contornos, associada à teoria dos conjuntos pós-tonal.

A análise de contornos mostra a reiteração de alguns motivos tanto no interior de cada seção como no âmbito de toda a peça. Na Parte 1, os excertos que apresentam CASV (2,1), o 1º e o 5º do Quadro 2, tem diferentes formas primas diferentes, mas sua proximidade temática torna-se visível pela semelhança de contorno.

Por outro lado, o 3º excerto mostra uma CAS que é a segunda rotação (Rot. 2) do 2º excerto, ou seja, reordenando-se circularmente a CAS <-.+.-.-> a partir de seu 3º passo, temos a CAS <+.+.-.->. Por consequência, ambos possuem o mesmo CASV, (3,2).

Na análise da peça selecionada para o presente estudo, não foram efetuadas as determinações de CIA e seus correspondentes CCV. Considerou-se que o nível de complexidade matemática propiciada por estas determinações, ainda que instigante, não favoreceria uma compreensão abrangente da música e dos processos composicionais empregados nesta peça. Desta forma, as análises de contorno limitam-se aos outros parâmetros preconizados por Friedmann e recorrem à teoria dos conjuntos pós-tonal para caracterizar as classes de alturas das unidades musicais analisadas.

⁹ Surge uma aparente contradição na utilização do termo “contemporâneo” para grafias e processos utilizados, há mais de meio século. Um alto grau de indeterminação já é encontrado em *Projections II*, de Morton Feldman (1951) ou na já antológica *4'33"*, concebida por John Cage em 1952 (Griffiths 1998, 117-160). Na ausência de um termo mais adequado, espera-se que os excertos anexados à análise possam esclarecer as dúvidas.

EXCERTOS	CAS	CC PF	CIS	CASV
	<-.++>	<2.0.1.2> [0,1,3]	<-1,+1,+2>	(2,1)
	<-.++++>	<1.0.2.3.5.4> [0;1;3;4;6]	<-1,+2,+1,+2,-1>	(3,2)
	<+.-.+.+>	<0.1.2.1.0.1> [0,1,3]	<+1,+1,-1,-1,+1>	(3,2)
	<-.+.+>	<2.1.0.1> [0,1,3]	<-1,-1,+1>	(1,2)
	<-.+.+>	<1.0.1.2> [0,1,2,4]	<-1,+1,+1>	(2,1)
	<-.+.+>	<3.2.0.1> [0,1,2,4]	<-1,-2,+1>	(1,2)
	<-.+.+>	<3.2.1.0> [0,1,3,5]	<-1,-1,-1>	(0,3)
	<-.+.+>	<3.2.0.1.2> [0,1,2,4]	<-1,-2,+1,+1>	(2,2)




Quadro 2. Análise da Parte I de Suave Mari Magno

O Quadro 3, correspondente a Parte 2, mostra identidade de CAS e CASV entre o 3º e o último excerto, embora as formas primas e a configuração rítmica estabeleçam diferenças substanciais entre os dois. É um indício de que, para Widmer, o aproveitamento temático estendia-se para além das relações de ritmo e altura, ao valorizar a permanência de contornos como uma forma de coerência entre unidades musicais.



Quanto ao 1º e 4º excerto, o elemento comum é, novamente o tricorde [0,1,3]. Os contornos, em ambos os casos, não apresentam maior similaridade como fator de coerência.

No que se refere às partes 3, 4 e 5, prescindiu-se aqui da construção de um quadro de análise de contornos, não somente pelo caráter de repetição literal dos materiais já expostos antes mas, principalmente, pela inadequação deste ferramental analítico ao tipo de notação e processos de composição utilizados. Ao aceitar esse argumento, a análise realizada na seção anterior, ofereceu interpretações decorrentes de uma abordagem menos específica, porém mais adequada ao contexto.

O primeiro, terceiro e quinto excerto da figura acima, revelam uma visível semelhança de contornos, apresentando respectivamente CASVs (4,3); (3,3) e (3,3). As formas primas são predominantemente referenciadas, novamente, ao conjunto [0,1,3].

EXCERDOS	CAS	CC PF	CIS	CASV
	<+.++++>	<2.0.1.2.3.2.1.2> [0,1,3,5]	<-2,+1+1,+1,-1,-1,+1>	(4,3)
	<+.-.-.-.+> <+.++>	<1.4.3.1.0.2> [0,1,2,3,4] <0.1.2.3> [0,1,3,6]	<+3,-1,-2,-1,+2> <+1,+1,+1>	(2,3) (3,0)
	<-.-.+.++>	<4.3.2.0.1.2.3> [0,1,3,4,6]	<-1,-1,-1,+1,+1,+1>	(3,3)

Quadro 3. Análise da Parte 2 de Suave Mari Magno

EXCERTO	CAS	CC PF	CIS	CASV
	<p><+.-></p> <p><.-.></p>	<p><1.2.0> (0,1,3)</p> <p><2.1.0> (0,1,3)</p>	<p><+1,-2,></p> <p><-1,-1></p>	<p>(1,2)</p> <p>(0,2)</p>
	<p><.-.-.+.+.></p>	<p><3.2.1.0.1.3.4> (0,2,3,5)</p>	<p><-1,-1,-1,+1,+1,+1></p>	<p>(3,3)</p>

Quadro 3 (cont.). Análise da Parte 2 de Suave Mari Magno

Considerações finais

Colocam-se a seguir, em forma de síntese, os aspectos considerados mais relevantes na análise realizada:

- Reiteração freqüente do conjunto [0,1,3].
- Repetição literal ou modificada de contornos como processo coadjuvante na busca de unidade e coerência musical.
- Emprego do processo de *clusterificação*
- Escolha minuciosa dos elementos sonoros que compõem a maior parte das unidades musicais utilizadas.
- Utilização de bifonia livre.
- Utilização momentânea de heterofonia.
- Associação texto e música com finalidades semântico-expressivas.
- Utilização de grafia e processos composicionais que produzem indeterminação.
- Coexistência de indicação metronômica com a cronométrica.
- Existência de similaridade e relações de rotação em alguns contornos analisados.
- Finalização não conclusiva (obra aberta).

Os principais pontos de uma metacrítica à análise realizada, referem-se ao ferramental analítico utilizado. Tanto a análise de contornos quanto a teoria pós-tonal revelam-se inapropriadas para a análise de eventos musicais grafados em algumas escritas não tradicionais (como a que foi utilizada em trechos da música analisada). No entanto, a maior parte da peça (apro-

ximadamente 80%, contando-se o número de compassos) emprega a notação tradicional, o que tornou a análise viável.

No tocante à utilização de recursos miméticos, ou seja, da imitação gráfica (sonora, *a posteriori*) de um fenômeno natural, *Suave Mari Magno* é uma peça que não emprega o artifício composicional *forma de onda* para a geração de referências musicais ao mar. Widmer prefere, neste caso, apoiar-se na epígrafe e colocar, ao longo da peça, breves indicações do conteúdo expressivo associados a algumas unidades musicais. Apesar de um formato de onda poder ser identificado no motivo principal e atribuído a alguns trechos escritos em grafia contemporânea, o que emerge notadamente nesta peça, são diferentes formas de associação e referências não miméticas relacionadas ao texto (epígrafe e indicações do compositor).

A peça oferece pouco espaço para o virtuosismo, oferecendo ao executante uma espécie de exercício, deliberadamente simples, sobre possibilidades compositivas. A interpretação, no entanto, é cuidadosamente dirigida no decorrer da partitura através de indicações de dinâmica, andamento, agógica e expressão. Verifica-se novamente o controle meticuloso de Widmer sobre o material sonoro, lapidando cada nota e cada compasso para articulá-los coerentemente à estrutura da peça. Sob esta simplicidade aparente, ocultam-se possibilidades de interpretação que não devem passar despercebidas ao executante atento. É justamente o artesanato minucioso que propõe a ambiência e o *pathos* da música de Widmer, projetando, ora por intermédio das nuances de dinâmica e agógica, ora através das mudanças de andamento e expressão, um trajeto interpretativo onde a minúcia e o detalhe micro-estrutural impõem-se como elementos seminais para a construção de uma interpretação adequada da peça.

Bibliografia Consultada

- Eco, Umberto. 1971. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Friedmann, Michael. 1985. A methodology for the discussion of contour: its application to Schoenberg's music. *Journal of Music Theory*, New Haven, v.29, n.2, 223-248.
- Griffiths, Paul. 1998. *Cage*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1989. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lima, Paulo Costa. 1999. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA/COPENE.
- Nogueira, Ilza. 1997. *Ernst Widmer – Perfil Estilístico*. Salvador: Editora da UFBA.
- Sadie, Stanley. 1994. Dicionário Grove de Música. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SYMPOSIU INTERNAZIONALE SULLA PROBLEMATICA DELL'ATUALE GRAFIA MUSICALE*. 1972. Roma: Instituto Italo Latino Americano.
- Widmer, Ernst. 1985. Travos e favos. *ART 013*, Salvador, n.13, 63-71, abr.