

Ernst Widmer: uma aproximação analítica ao seu Officium Sepulchri

Roberto Alejandro Pérez

Se ele estivesse fazendo uma obra, ele praticamente fazia a gente ficar pensando com ele, porque desde o começo ele mostrava pra gente todo um mecanismo de técnica composicional, do que ele pensava...

José Coelho Barreto

Resumo: Como foi demonstrado na minha tese de doutoramento, o Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora (mi - fá sustenido e si) utilizado obsessivamente por Lindembergue Cardoso através da sua obra, teve a sua origem na obra de Ernst Widmer (o professor), Dialogo do Anjo com as três Mulheres, (Officium Sepulchri). Esta obra de Widmer foi analisada pela Doutora Ilza Nogueira para os Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA (Universidade Federal da Bahia). Sendo a análise musical por vezes uma arte, uma obra de Arte pode resistir a diversas leituras analíticas. Este é o caso. O meu ponto de vista vai ao encontro da Gênese do Acorde de Lindembergue Cardoso. Serve este artigo para evidenciar a relação (influência) Mestre - Discípulo, e homenagear ao pai da criação musical contemporânea no nordeste Brasileiro.

Palavras chave: Análise musical, Ernst Widmer, Officium Sepulchri, Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, Lindembergue Cardoso.

Abstract: The chord of the Bells of the Church of Livramento (E - F sharp - B), used by Lindembergue Cardoso through his entire work, has his origin in the Ernst Widmer's work, Dialogo do Anjo com as três Mulheres, (Officium Sepulchri). This work by Widmer was analyzed by Dr. Ilza Nogueira in Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA. Musical Analysis can be an art too. A musical work (Art) can be analyzed in several ways. The aim of my point of view is focused in the Lindembergue's chord. This article shows the relationship between the Masters with his Pupils and is a personal tribute to the Father of the contemporary music in the north of Brazil, Ernst Widmer.

Keywords: Musical analysis, Ernst Widmer, Officium Sepulchri, bells of the Church of Livramento, Lindembergue Cardoso.

A origem de uma ideia:

***Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer**

O processo de identificação de influências é de facto incompleto e inútil se não se conhece minimamente o objecto imanente, influente, originário.

Na Semana Santa de 1966, deu-se um evento que deu origem ao Grupo de Compositores da Bahia no Teatro Vila Velha da cidade de Salvador. Foram estreados 7 pequenos oratórios para coro, sopros, e percussão: a elegia *Eu vos anuncio a consolação*, de Fernando Cerqueira, *Exortação Agónica*, de Milton Gomes, o monodrama *Pilatus*, de Nicolau Kokron, *Impérios*, de António José Santana Martins, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de Rinaldo Rossi, *Nú*, de Jamily Oliveira e *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer; sob a direcção de Rinaldo Rossi e Ernst Widmer, e supondo que tenha sido trabalhado nesta época para participar na apresentação do Grupo durante a Semana Santa, *O Fim do Mundo* de Lindemberg Cardoso, ficou sem estrear.

A composição de Ernst Widmer foi publicada dentro dos Marcos Históricos da Composição Contemporânea na Universidade Federal da Bahia e analisada dentro do mesmo contexto pela Doutora Ilza Nogueira, cujos comentários analíticos podem servir de ponto de partida para despertar a curiosidade sobre um sistema harmónico e um intervalo, a saber, harmonias baseadas em acordes por quartas e o intervalo de quinta.

Uma análise independente daquele texto veio a revelar a ideia técnica utilizada pelo mestre suíço, a possível influência que determinou a qualidade do intervalo Símbolo e alguns elementos composicionais que revelam uma profunda reflexão estruturadora e simbolista.

A seguir aos comentários analíticos da obra de Ernst Widmer, passaram-se a referenciar situações onde o grupo de discípulos pode ter sido influenciado pela obra do mestre.

Neste texto não se repetiram as considerações que se podem encontrar no trabalho da Doutora Ilza Nogueira, tentando-se colocar no papel as observações originais como forma de contributo ao trabalho realizado pela equipa da UFBA.

O ponto de partida para estes comentários será a identificação dos níveis estruturais da peça, seja em função do texto, seja a divisão em partes em função das texturas ou dos campos harmónicos utilizados.

No esquema da estrutura geral apresentado na Figura 1, as quatro cores, vermelho, amarelo, verde e azul, correspondem aos quatro agregados básicos que Ernst Widmer utiliza na sua obra.

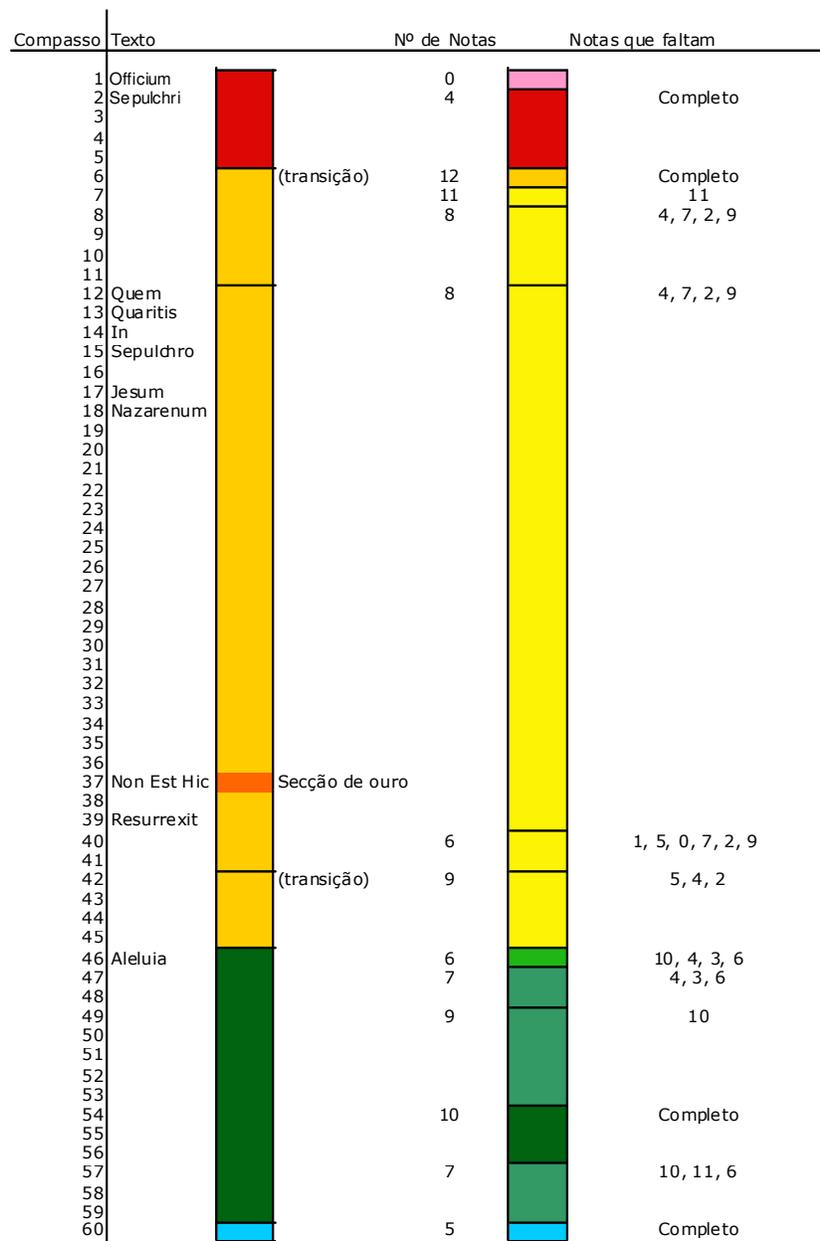


Figura 1 - *Officium Sepulchri*, esquema da estrutura geral da obra

A secção de ouro corresponde aproximadamente ao compasso 37 e está marcada a cor de laranja.

A cor vermelha corresponde ao agregado (0369) realizado pelas sirenes entre os compassos 2 e 5 da primeira página da partitura (Figura 2).



Figura 2 - *Officium Sepulchri*, c.2-5

O agregado (0369), como se verá adiante, vai ter uma função estruturante devido à sua tendência polarizadora clássica.

A cor amarela corresponde ao agregado dodecafônico que Widmer escolheu para ser utilizado no primeiro *tutti* da obra, no compasso 6 (início da página 2 da partitura).

No agregado dodecafônico, pode ver-se, talvez, a principal influência, no que à escolha do material musical se refere, que induziu o pensamento de Widmer.

No agregado de doze sons e em função da sua instrumentação pode ver-se o protagonismo de um intervalo que também é gene da série dodecafônica que supostamente o professor suíço teve em mente, enquanto procurava cristalizar a ideia musical para *Officium Sepulchri*.

Na Figura 257, o agregado dodecafônico que se encontra no início do sexto compasso de *Officium Sepulchri*, pode ver-se arpejado, permitindo assim, uma melhor observação das suas relações intervalares, e na Figura 4 pode ver-se a análise de alguns aspectos da sua instrumentação.

O agregado da Figura 3 está construído pela sobreposição de três acordes tríade, um acorde perfeito maior, um acorde perfeito menor e um acorde perfeito aumentado, enquanto a omissa tríade diminuta, está contida no conjunto (0369) que abriu a peça. Os últimos três sons da suposta série estão ordenados por quintas sobrepostas (027).

As fundamentais das três tríades e a fundamental do agregado por quintas sobrepostas "coincidem" com as fundamentais dos quatro agregados originários, ou utilizando uma palavra cara a Ernst Widmer, das quatro "constelações" utilizadas na obra (Figura 4).



Figura 3 - *Officium Sepulchri*, agregado dodecafônico, c.6

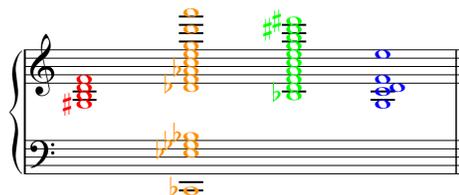


Figura 4 - *Officium Sepulchri*, quatro agregados originários



Figura 5 - *Officium Sepulchri*, valorização do intervalo de 5ª

O intervalo valorizado pela instrumentação (timbres iguais tendem, dependendo do intervalo e do registo utilizado, a criar uma maior fusão entre os sons intervenientes, pondo a descoberto as características intrínsecas do intervalo instrumentado dessa maneira), como se observa na Figura 5 é a quinta perfeita (intervalo 7).

A série que comunga características semelhantes com respeito à ordem dos sons do agregado dodecafónico de *Officium Sepulchri* e suas implicâncias tonais é a série dodecafónica do *Concerto* para violino de Alban Berg, a qual também, mas de uma outra forma valoriza o intervalo de quinta perfeita (intervalo 7), intervalo que para Alban Berg estava associado à morte, como se pode verificar no terceiro acto de *Wozzeck*, e no momento da morte do Dr. Schön, em *Lulu*.

Na série do *Concerto* para violino de Alban Berg exposta na Figura 6, pode observar-se (como no agregado dodecafónico de Widmer) a sobreposição de quatro acordes perfeitos alternando entre menor e maior e a conclusão da série utilizando a referência a Bach (como símbolo fúnebre), com o início do coral *Est ist genug*, pertencente à vigésima cantata.



Figura 6 - Berg, série do *Concerto* para violino

Sintetizando, pode concluir-se que a série do *Concerto* de Berg e o agregado dodecafónico de *Officium Sepulchri* de Widmer participam da mesma estrutura musical e simbólica, a saber: sucessão de acordes tríade e um símbolo fúnebre na finalização, além da valorização do intervalo de quinta (intervalo 7).

A razão do Símbolo em Berg é óbvia, o concerto é uma espécie de *Requiem* à memória de Manon Gropius; enquanto que a razão do Símbolo em Widmer não é menos evidente, tratando-se de uma obra que celebra a Ressurreição do Cristo crucificado e morto na Sexta-feira da Páscoa.

Este agregado dodecafônico será utilizado por Widmer ao longo da segunda grande seção da sua obra, a saber, entre os compassos 6 e 45, onde o texto principal é exposto.

O Aleluia final utiliza uma transposição incompleta (dez sons) do agregado dodecafônico (a verde na representação estrutural), sendo os sons que faltam para completar a transposição meio-tom abaixo, os últimos dois, a última quinta fatídica do Símbolo fúnebre, já que se trata do canto de louvor que comemora a vitória da vida sobre a morte.

O último agregado de *Officium Sepulchri* (Figura 7), destacado na análise em azul, só ocupa o último compasso da peça, como se de uma última badalada se tratasse.

pp

Figura 7 - *Officium Sepulchri*, último agregado

Neste caso, pode ter ido Widmer procurar ao som das badaladas da Catedral de Ys, representadas por um agregado muito semelhante no prelúdio para piano, de Debussy, *IX...La Cathédrale engloutie* (Figura 8), o qual participa da sobreposição de quartas ou eventualmente quintas.

Na Figura 262 uma possibilidade de representação do som imponente dos sinos da Catedral de Ys encontra-se nos primeiros seis compassos do exemplo, na forma do agregado: Sol, Do, Ré, Fá (0257), participando de quatro dos cinco sons do último acorde de *Officium Sepulchri*.

Em 1911, a um mês da morte de Gustav Mahler, Arnold Schönberg escreveu o rascunho da última das suas seis peças para piano op.19. O início baseado em conjuntos (025) e (027), recorrendo à equivalência de oitava (talvez arbitrariamente), pode simbolizar as badaladas, neste caso fúnebres.

Neste caso, pode ter ido Widmer procurar ao som das badaladas da Catedral de Ys, representadas por um agregado muito semelhante no prelúdio para piano, de Debussy, IX...*La Cathédrale engloutie* (Figura 8), o qual participa da sobreposição de quartas ou eventualmente quintas.

Na Figura 262 uma possibilidade de representação do som imponente dos sinos da Catedral de Ys encontra-se nos primeiros seis compassos do exemplo, na forma do agregado: Sol, Do, Ré, Fá (0257), participando de quatro dos cinco sons do último acorde de *Officium Sepulchri*.

Em 1911, a um mês da morte de Gustav Mahler, Arnold Schönberg escreveu o rascunho da última das suas seis peças para piano op.19. O início baseado em conjuntos (025) e (027), recorrendo à equivalência de oitava (talvez arbitrariamente), pode simbolizar as badaladas, neste caso fúnebres.

Figura 8 - Debussy, *La Cathédrale engloutie*

No esquema da estrutura geral da obra representado na Figura 256, pode ver-se, na coluna da direita como as secções segunda e terceira, baseados no agregado dodecafónico e no conjunto de classe de notas de forma primária (012345789T), respectivamente, são susceptíveis de ser utilizados parcialmente nos subconjuntos:

Compasso 6: Total cromático completo.

Compasso 7: (0123456789T), falta o som 11.

Compassos 8-11: (0123578T), faltam os sons 2, 4, 7 e 9.

Compassos 12-38: (0123578T), faltam os sons 2, 4, 7 e 9.

Compassos 39-40: (013578), faltam os sons 0, 1, 2, 5, 7 e 9.

Compassos 41-44: (012345679), faltam os sons 2, 4 e 5.
Compasso 45: (023579), faltam os sons 3, 4, 6 e 10.
Compassos 46-47: (0234579), faltam os sons 3, 4 e 6.
Compassos 48-53: (01234578T), falta o som 10.
Compassos 54-56: (012345789T), conjunto completo.
Compassos 57-59: (0234579), faltam os sons 6, 10 e 11.

Na Figura 9 passam a observar-se algumas das relações estruturais entre os agregados principais e como em função disto a peça tem certa estrutura simétrica.

Alguns parágrafos acima, já foi referenciado o facto de que os dois conjuntos centrais, o agregado dodecafónico e o conjunto de forma primária (012345789T), estavam em relação de transposição à distância de meio-tom descendente, e foi explicado o porquê da falta de dois sons no segundo agregado.

Os conjuntos principais, primeiro e quarto, estão relacionados entre si como se de uma resolução tonal dominante - tónica se tratasse, resolvendo as tensões do primeiro no quarto agregado.

Outro elemento que colabora para estabelecer certa simetria estrutural e o desenho melódico que se encontra entre os compassos 8-11 na segunda secção, e 57-59 na terceira secção, que participam da mesma forma primária, mas estando em relação de inversão um com o outro.

No esquema representado na Figura 9, observa-se que a estrutura linear das notas que constituem o agregado entre os compassos 8-38, também é simétrica em função dos intervalos 1 e 2 que a constituem, tal como se verifica a simetria na disposição das terceiras do agregado:

4 3 4 3 4 3 4

Na Figura 9 também se pode observar como Widmer constrói agregados com mais elementos em cada uma das três perguntas que as Três Mulheres fazem ao Anjo à maneira de crescendo harmónico, o qual é acompanhado de um aumento da densidade rítmica.

Não deixa de surpreender a relação entre os baixos dos diferentes conjuntos parciais ao longo da obra, os quais configuram duas tríades menores, a de lá bemol menor e a de sol menor, curiosamente relacionadas pelo intervalo 1, o mesmo intervalo que relaciona os baixos dos conjuntos segundo e terceiro, e primeiro e quarto.

mpasso	2-5	6	7	8-11	12-38	39-40	41-44	45	46-47	48-53	54-56	57-59	60
de notas	4	12	11	8	8	6	9	6	7	9	10	7	5

Officium Sepulchri

Quem quaeritis
In Sepulchro?
Jesum Nazarenum

Três perguntas

Non est hic Resurrexit

Aleluia

(023457)

(023457)

(0135)

(0135)

(035)

(035)

Figura 9 - *Officium Sepulchri*, síntese analítica da obra

Seguidamente ilustraram-se alguns momentos nos quais o professor Widmer foi valorizando estruturas construídas por superposição de quartas ou quintas acompanhados em alguns casos de comentários que possam relacionar estes trechos com algum significado simbólico.

Na Figura 10 o desenho melódico descendente da flauta, compasso 6, no âmbito de uma quarta está suportado harmonicamente espécie de organum por parte do oboé.



Figura 10 - *Officium Sepulchri*, c 6

Na Figura 11, correspondente ao sétimo compasso da obra, destacam-se três elementos. O primeiro que salta à vista é o desenho do clarinete que participa das notas que constituem o conjunto (02357), onde as notas extremas da melodia encontram-se à distância de uma quinta. Seguidamente, e mais audível, é o desenho das três primeiras notas da trompeta, as quais constituem o conjunto (025), e finalmente a valorização da quinta por parte da harmonia a cargo dos trombones, o fagote e uma trompa e a flauta e o oboé, por meio do recurso de utilização de timbres semelhantes, observado no compasso sexto.

Figura 11 - *Officium Sepulchri*, c.7

Aparentemente, na sua oratória, Ernst Widmer tenta fazer corresponder o gesto ou símbolo musical com o significado do texto, por exemplo, na primeira intervenção do coro cantado quando o Anjo pergunta às Três Mulheres: *Quem quaeritis in sepulchro?*, (Figura 12) o material musical utilizado são as notas Mi bemol, Lá bemol e Sol bemol (025), as quais podem ser ordenadas por quartas (ou quintas) sobrepostas, embora falte o Ré bemol para completar o agregado, o qual aparece significativamente como primeira nota da resposta das três mulheres: *Jesum Nazarenum*. Este tipo de procedimento faz lembrar alguns madrigalismos praticados por Monteverdi ou Bach, os quais não descreviam uma situação completa como alguns gestos que se encontram nas de Kunhau, mas sim sublinhar com música uma palavra ou um conceito, neste caso possivelmente o sepulcro e o Cristo morto, por meio da sobreposição de quartas ou quintas.

The image shows a musical score for three sopranos, tenor, and bass. The sopranos' part consists of three staves, each with a melodic line that begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note F4, and a quarter note E4. The lyrics for the sopranos are "JE-SUM NA-ZA-RE- NUM". The tenor and bass parts also have melodic lines with lyrics "QUEM QUAE-RI- TIS?". The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*.

Figura 12 - *Officium Sepulchri, c.18*

O último conjunto utilizado na frase das três mulheres é um agregado cujas notas são susceptíveis de ser ordenadas por quartas ascendentes, Si bemol, Mi bemol e Lá bemol (027).

No compasso 37 da mesma obra de Ernst Widmer, e também num gesto musical a cargo do coro cantado a sentença: *Non est hic: Resurrexit*, tem um tratamento quase madrigalístico (Figura 13). Novamente perante a negação da presença de Jesus o material musical é o acorde por quartas incompleto, conjunto (025), que aparece num contexto de interrogação literária no exemplo anterior. A palavra *Resurrexit* está cantada com outro acorde susceptível de ser ordenado por quartas ascendentes, no qual a nota que falta para o completar, também é o Ré bemol (0247).

The image shows a musical score for three parts: Tenor (T.), Bass (B.), and a basso continuo line. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Tenor part starts with a forte (f) dynamic and ends with fortissimo (ff). The Bass part also starts with f and ends with ff. The lyrics are: "NON ES - THIC: NON ES - THIC: RE-SUR-RE - XIT". The basso continuo line consists of three chords: B-flat major, B-flat major, and B-flat major.

Figura 13 - *Officium Sepulchri*, c.37

A utilização madrigalística do acorde por quartas feita por Ernst Widmer em *Officium Sepulchri* é de uma riqueza e subtileza notáveis seja do ponto de vista estrutural ou do expressivo.

Como estas linhas só obedecem ao propósito de declarar a recorrência a certas atitudes composicionais, não é pertinente a análise pormenorizada da obra completa do professor suíço.

Uma época imbuída de simbologias, a Semana Santa; uma partitura composta pelo professor de um curso na qual utiliza um "Símbolo fúnebre" historicamente reconhecido de uma forma pertinente, recorrente e musicalmente inteligente e um símbolo de louvor; um desafio lançado aos compositores que a partir daquele momento passam a constituir o que se veio a chamar o Grupo de Compositores da Bahia; aulas que acompanharam e apoiaram a criação dos sete pequenos oratórios para coro, sopros e percussão: a elegia *Eu vos anuncio a consolação*, de Fernando Cerqueira, *Exortação Agónica*, de Milton Gomes, o monodrama *Pilatus*, de Nicolau Kokron, *Impropérios*, de António José Santana Martins, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de Rinaldo Rossi, *Nú*, de Jarmy Oliveira e *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer, e supondo que tenha sido trabalhado nesta época para participar na apresentação do Grupo durante a Semana Santa, *O Fim do Mundo* de Lindembergue Cardoso. Neste contexto, as palavras de José Coelho Barreto citadas no início deste texto fazem-se outra vez presentes; e algumas "coincidências" ou "obediências" que se enumeraram a seguir, puderam ajudar para um possível reconhecimento de momentos que partilharam o Símbolo com o Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de N^a Sra., introduzido no início deste capítulo na carta redigida pela senhora Lúcia Maria Pellegrino Cardoso.

À maneira de descrição de algumas situações, chama-se a atenção de que em *Eu vos anuncio a consolação* de Fernando Cerqueira, *Nú* de

Jamary Oliveira, *Impropérios* de António José Santana Martins, *Exortação Agónica* de Milton Gomes, *Do Diálogo e Morte do Agoniado* de Rinaldo Rossi, todas partituras editadas pelos Marcos Históricos da Composição Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, seja o agregado constituído pela sobreposição de quartas (ou quintas), seja o intervalo de quinta são utilizados ora expressivamente ora estruturalmente pelos compositores acima citados e tendo em conta o conceito de equivalência de oitava.

As Influências da Ideia:

Eu vos anuncio a consolação, de F. Cerqueira

Fernando Cerqueira distribui entre as vozes do coro o acorde por quartas constituído pelas notas: Lá, Ré, Sol e Dó (0257) numa disposição semelhante à disposição utilizada por Lindembergue Cardoso, um acorde de sétima de dominante com a quarta pela terceira.

A peça de Fernando Cerqueira começa, segundo a análise editada pelos Marcos Históricos da Composição contemporânea na Universidade Federal da Bahia, com um canto indígena, provavelmente Yawalapiti, mas o agregado Si, Ré, Fá e Lá bemol, que constitui este canto coincide com o primeiro agregado da obra de Ernst Widmer.

No compasso 11 da obra de Cerqueira identifica-se outro procedimento caro ao professor Widmer, a bifonia, recurso que será explorado sistematicamente ao longo da elegia.

The image shows a musical score for the piece 'Eu vos anuncio a consolação' by Fernando Cerqueira. It consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The music is written in a 4/4 time signature. The lyrics are: 'Os que têm re - ba-nhos de má - qui - nas, os que es - tão pe - sa - dos de cri - me e de ou - ro ou de ó - dio ou de or - ga - ão; es - ses a - fan - ta - dos'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *cres.*, and articulation marks like *acc.* and *ten.*. The lyrics are written below the corresponding vocal lines.

Figura 14 - Cerqueira, Fernando, *Eu vos anuncio a consolação*, c.63

Já na letra A de ensaio um desenho semelhante à transição de *Officium Sepulchri* (41-44), valorizando o intervalo de quarta, evidencia-se, mas em lugar de acabar no conjunto (025), acaba no conjunto (0369). Um gesto análogo, mas invertendo os intervalos, encontra-se no compasso 79 da elegia.

Sumariamente pode dizer-se que a obra de Cerqueira espelha alguns elementos da obra do professor, como ser: o primeiro agregado, a referência à um gesto semelhante com a bifonia, a recorrência às "trompetas apocalípticas" e aos conjuntos construídos pela sobreposição de quartas.

Nú, de Jmary Oliveira

Embora de carácter e contextualização pentatônicos, o início da peça de Jmary Oliveira apresenta quatro momentos em que o acorde por quartas Lá, Ré, Sol e Dó

Nú
Coro misto, Narrador e Grande Caixa

Jmary Oliveira
1966
texto: Henri Ghéon

Lento $\text{♩} = 60$

Soprano *mp*
Ao ul - tra - ge dos o - lha - res se - rá ex - pos - to co - mo um ra -

Contralto *mp*
Ao ul - tra - ge dos o - lha - res se - rá ex - pos - to co - mo um ra -

Tenor *mp*
Ao ul - tra - ge dos o - lha - res se - rá ex - pos - to co - mo um ra -

Baixo *mp*
Ao ul - tra - ge dos o - lha - res se - rá ex - pos - to co - mo um ra -

Narrador

G. Caixa *mp*

A B

Improvisação em ritmo curto com as quatro notas sempre legato

S. *p*
io su - a tu - dez nos ful - mi - na. *sfz* Mm (boca fechada) *mp*

C. *sfz* io su - a tu - dez nos ful - mi - na. *mp* Nú como se criou *mp*

T. *sfz* io su - a tu - dez nos ful - mi - na. *mp* Nú como se criou *mp*

B. *sfz* io su - a tu - dez nos ful - mi - na. *mp* Nú como se criou *mp*

Narr. *mf* moderato *mf* Eis o Homem! Contemplai-o Nú como se criou

G.C. *f* *pp* *sfz* *f* *p* segue simile

Figura 15 - Oliveira, Jmary, *Nú*, início

(o mesmo encontrado na obra de Fernando Cerqueira) em diferentes disposições tem certa função estrutural, pautando ou articulando o discurso musical.

Jamary Oliveira além de utilizar os modos pentatônicos e hexafônicos espelha da obra do professor Widmer o critério de estruturar o trabalho em função de campos harmônicos diferentes.

Impropérios, de Antônio José Santana Martins

Quase à maneira do *Officium Sepulchri*, Tom Zé elimina uma das notas constituintes do acorde por quartas (Ré) para só apresentar no início da sua oratória o agregado: Si, Mi, Lá e Sol (0247), valorizando as quartas Si - Mi e Mi - Lá, o qual tem três notas comuns com os acordes anteriores observados nas obras de Oliveira e Cerqueira.

Além deste início característico, a obra de Tom Zé recorre aos intervallos melódicos de quinta perfeita e quarta perfeita à maneira de um *Urmotiv*.

Impropérios

Antônio José Santana Martins (Tom Zé)

The musical score shows the beginning of the piece. It is in 2/4 time. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) plays a melodic line starting with a triplet of eighth notes (Si, Mi, Lá) and a quarter note (Sol). The brass section (Trumpets 1 & 2 in F, Trombones 1 & 2) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p).

Figura 16 - Martins, Antônio José Santana, *Impropérios*, início

Exortação Agônica, de Milton Gomes

O início da oratória de Milton Gomes é o mais claro e explícito, colocando logo o acorde por quartas constituído mais uma vez pelas notas Lá, Ré e Sol, valorizando neste caso em particular a sua disposição na inversão de quintas sobrepostas: Sol, Ré e Lá (027).

O intervalo de quinta será valorizado ao longo de toda a obra.

Exortação Agônica *

Milton Gomes
1966

$\text{♩} = 100$

Flute: *ff marcato*

Trombone 1,2: *ff marcato*

Tuba: *ff marcato*

Timpanos: *mf*

Bombo: *ff*, *f*

Prato: *ff*

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Narrador

* O armo aparece sem acento circunflexo no Ms. Por motivos de consistência, será mantida a escrita do autor no resto do trabalho.
Edição Gráfica: Pedro Kotiger

Figura 17 - Gomes, Milton, *Exortação Agônica*, início

Do Diálogo e Morte do Agoniado, de Rinaldo Rossi

Rinaldo Rossi passa a valorizar neste exemplo extraído das páginas 3 e 4 da sua oratória, da mesma maneira que Milton Gomes, a disposição por quintas do acorde quartal: Mi, Lá, Ré e Sol (0257), o qual participa das notas comuns às outras oratórias (menos a de Tom Zé): Lá, Ré e Sol.

3

Musical score for measures 16-21. The score includes parts for Trumpet (Ttpa), Trombone (Tpt), Tuba (Tbn), Bass Trombone (Tba), and three Accordion parts (Apt. 1, 2, 3). The music features a quartal chord of Mi, Lá, Ré, and Sol. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff).

Musical score for measures 22-25. The score includes parts for Timpani (Timp.), Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Car - re - ga - vam os des - po - jos car - re - ga - vam os des - po - jos car - re - Es - tá - tuas de pe - dru Es - tá - tuas de pe - dru Es - tá - Va - les com - pri - dos va - les com - pri - dos va - les".

Figura 18 - Rossi, Rinaldo, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, p.3

4

29

A

Tpa. *fp*

Tpt. *fp*

Tbn. *fp*

Tba. *fp*

Vib. (vibrato rápido) *ff*

Timp.

Narr. (alto, anunciando)

Em meu coração
há toda a fome
que fez
bem-aventurados
os famintos.

S. ga - vam os des - po - jos car - re - ga - vam os des - po - jos

C. ga - vam os des - po - jos car - re - ga - vam os des - po - jos

T. tuas de pe - dra És - tá - tuas de pe - dra

B. com - pri - dos va - les com - pri - dos

35 $\text{♩} = 60$ (sem vibrato)

Vib. *p* *p* *ff*

Bbo. *mf* *p*

Narr. (voz baixa, lenta, como se estivesse falando para alguém)

Olha, lá estão os lírios, fica comigo e reza, escuta o meu segredo: em meu sonho não houve um anjo branco mas eu sei da dor que será.

Figura 19 - Rossi, Rinaldo, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, p.4

Para finalizar

A utilização colectiva e hermética dos Símbolos numa época do ano (a Páscoa) de grande envolvimento religioso, numa cidade extremamente devota, por parte de um grupo eclético e heterogéneo à procura de uma identidade, faz todo sentido para o teor especulativo que orienta estas linhas. Mas só a demonstração matemática é digna de credibilidade e Fé.

Os Símbolos? O intervalo de quinta e o conjunto (027) estão valorizados na obra do mestre, *Officium Sepulchri*, e a partir daí, projectado nas obras dos discípulos.

O intervalo, segundo a sua denominação algorítmica, está presente no número de obras estreadas na Semana Santa de 1966, Sete.

Lindembergue Cardoso não estreou. Foi por doença, ou não acabou a tempo a sua obra?

A sua obra é a única de que temos notícia que incluía o piano no orgânico instrumental. Será por isso que foi excluída até antes de ser acabada?

Lindembergue Cardoso apropriou-se dos Símbolos, utilizou-os até em contextos mais "profanos", onde talvez o Sentido Original se dilui num sentido mais estrutural ou ocasional.

Lindembergue Cardoso valorizou os Símbolos, elevando estes à categoria de protagonistas como intervalo enigma no seu Trio N°1, para violino, violoncelo e piano op.4 ou *Acorde de Nossa Senhora*.

Lindembergue Cardoso valoriza um dos Símbolos por defeito nas suas 9 Variações, para fagote e orquestra de cordas op.98, quando os três sons, as três classes de notas que faltam no conjunto principal de nove sons formam entre elas um acorde por quartas (027).

Lindembergue Cardoso fez alarde de um sentido da oportunidade inteligente, sem prejuízos, dinâmico e corajoso quando partiu de um gesto eventualmente colectivo para o transformar numa imagem de marca, pessoal e intransmissível.

Referências

Berg, Alban, *Wozzeck*, Universal edition N° 7382, Wien, 1931, Printed in USA.

Berg, Alban, *VIOLINKONZERT*, Philharmonia No426, Wien-London, 1964.

Berg, Alban, Lulu, Universal Edition (PR.UE013640AB), ISBN 978-3-7024-1378-1.

Bach, Johann Sebastian, 389 Choral Melodies, Kalmus 6002, USA.

Debussy, Claude, A., Préludes, premier livre, Durand S.A. Editions Musicales, Paris, 1957.

Marcos históricos da Composição Contemporânea na UFBA. Disponível em: <http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=44&extra=1>. Acesso em: 09 ago. 2011.

Schönberg, Arnold, Sechs kleine Klavierstücke op.19, Universal Edition N° 5069, Wien, 1940.

Kuhnau, Biblical sonatas, Edition Peters 4840e, 1967.