

## As quatro estações de Ernst Widmer: o sonho e a “fantasia de realização do desejo”<sup>1</sup>

Ilza Nogueira (UFPB)

**Resumo:** Este artigo focaliza o estilo maduro de Ernst Widmer, observado em *As 4 estações do sonho* (1981), uma obra para duas flautas solistas e orquestra de cordas. A leitura de um texto autobiográfico do compositor – “Esboço de um auto-retrato sob diferentes pontos de vista” – escrito no ano anterior ao da concepção desta obra, conduziu a observação do aspecto multicultural no discurso musical de Widmer para a trilha da significação. Assim a identificação dos principais traços técnicos e ideológicos que podem ser considerados como influências européias e brasileiras, em última instância, é interpretada sob o prisma da projeção autobiográfica e da “fantasia de realização do desejo”.

**Palavras-Chaves:** *Ernst Widmer*. Música brasileira. Hemenêutica cultural.

### *The Four Seasons by Ernst Widmer: the dream and the “fantasy on the fulfillment of desire”*

**Abstract:** This paper focuses on Ernst Widmer’s mature style, observed in *Jahrestraumzeiten* (1981), a work for two solo flutes and string orchestra. The reading of an autobiographic text – “Sketch of a self-portrait under different points of view” – written by the composer in 1980 conducted the observation of the multicultural aspect in Widmer’s musical discourse to the track of signification. Thus, the identification of the main technical and ideological traits, which can be recognized as European and Brazilian influences, are finally interpreted under the perspective of autobiographic projection, of “fantasy on the fulfillment of desire”.

**Key words:** *Ernst Widmer*. Brazilian music. Cultural hermeneutics.

O índio do Brasil não diz: ‘Esta terra me pertence’, ele diz ‘Eu pertenço a esta terra’. Desde pequeno eu tive um sentimento semelhante a esse. Cada posse me parecia suspeita. Aos 14 anos eu percebi que pertencia à Música.<sup>2</sup> (WIDMER, 1980, f. 3, tradução nossa)

É assim que Ernst Widmer (Aarau, 25.04.1927 – 03.01.1990) se expressa no seu “Esboço de um auto retrato sob diferentes pontos de vista”.<sup>3</sup> Nesse pequeno parágrafo, pode-se observar a atitude receptiva que permitiu o trânsito fluente de diversas tradições culturais em sua obra.

Este trabalho visa à compreensão da estética multicultural no estilo maduro de Widmer, observado em *Jahrestraumzeiten* (*As 4 estações do sonho*): uma obra para duas flautas solistas e orquestra de cordas, composta em 1981. As considerações analíticas foram orientadas por documentos poéticos, isto é, observando-se a música em relação às influências culturais e aos credos ideológicos mencionados nos escritos do compositor: notas explicativas, notas de programa, entrevistas, textos teóricos, e, principalmente, o esboço autobiográfico citado acima.

<sup>1</sup> Correspondendo à expressão em alemão “Wunscherfüllungsfantasie”, “fantasia da realização do desejo” se refere ao mecanismo funcional de “compensação”, através do qual uma forma de expressão artística ou literária representa um substitutivo da necessidade de satisfação, ou uma “utopia de outra vida”. Essa interpretação se deriva de Rainer Noltenius em “Alltag, Traum und Utopie. Lesegesichten – Lebens-geschichten.” Schriften des Fritz-Hüser-Instituts für Arbeiterliteratur. Essen: Klartext, 1989.

<sup>2</sup> “Der indianer Brasiliens sagt nicht: ‘Diese Erde gehört mir’, er sagt ‘Ich gehöre dieser Erde’. So ähnlich fühlte ich von klein auf. [...] Mit 14 Jahren merkte ich, dass ich der Musik gehöre.”

<sup>3</sup> Título original: “Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten”.

## O “Esboço autobiográfico”

O “Esboço de um auto-retrato sob diferentes pontos de vista” é um dos textos de Widmer mais informativos sobre sua poiesis. Escrito em Chardonne (Suíça), em 1980, esse ensaio inédito, em 7 páginas datilografadas, se estrutura em duas partes: A primeira leva o título de “Textos” e se subdivide em seis seções, cada qual se referindo a uma perspectiva distinta da trajetória de vida e da personalidade do compositor: “Reservas” [*Vorbehalte*], “Filiação” [*Zugehörigkeit*], “Estudo” [*Studium*], “Pátrias” [*Heimaten*], “Influências” [*Einflüsse*] e “Particularidades” [*Eigenstes*]. Citarei alguns parágrafos que considero valiosos para uma observação da música de Widmer do ponto de vista da sua poiesis.

### Estudos

Estudei no Conservatório de Zurique de 1947 a 1950. Walter Frey foi meu professor de piano – mas sua introdução [...] à música contemporânea, principalmente a de Hindemith, Bartók e Schoenberg, [...] tornaram-no uma figura central durante os meus estudos. A outra foi Willy Burkhard. Sua enérgica prudência, seu programa de estudos muito pessoal e seu espírito culto certamente tocaram a todos os que estudaram com ele.<sup>4</sup> [Tradução nossa]

### Pátrias

Eu buscava novos horizontes, quando tive a sorte de conhecer o compositor alemão Hans Joachim Koellreutter em 1955. Ele tinha acabado de fundar os Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia e estava procurando professores. [...] Os [...] programas de ensino não congelados deixaram-me respirar, criar uma nova atmosfera e desenvolver, em pouco tempo, um trabalho muito mais abrangente e intensivo do que teria sido possível desenvolver na Suíça.<sup>5</sup> [Tradução nossa]

### Influências

A rítmica vital e as ricas melodias modais da música brasileira atingiram meu ponto fraco. Sempre ligado à dança, imitando Bartók, eu adquiri traços bartokianos. [...] O frescor de uma cultura ainda nova me ajudou a renascer [...]. Como suíço no Brasil eu me deixei influenciar pela vitalidade e pelo colorido com satisfação [...].<sup>6</sup> [Tradução nossa]

### Particularidades

A distância adquirida fez de mim um profeta do relativo. Ela também ajudou a me libertar de certos escrúpulos. Como, por exemplo, a aceitação de que [...] isso ou aquilo é trivial ou mesmo banal. Eu penso que cada nova aquisição deve ser usada [...]. E sei que isso me rotula de heterodoxo [...].

<sup>4</sup> “Am Konservatorium Zürich studierte ich vom 1947 bis 1950. [...] Bei Walter Frey studierte ich Klavier – aber seine Einführungen [...] in die neue Musik vor allem Hindemith’s, Bartók’s und Schoenberg’s und sein Verständnis meinen kompositionellen Aspirationen gegenüber, machten aus ihm eine der zentralen Figuren meines Lehrgangs. Die andere war Willy Burkhard. Seine energische Behutsamkeit, sein ganz persönliches Studienprogramm und seine geistige Haltung haben sicher jeden der mit ihm studieren durfte geprägt.”

<sup>5</sup> “Neu Horizonte suchend, hatte ich das Glück, 1955 den deutschen Komponisten Hans Joachim Koellreutter kennen zu lernen. Er hatte eben die Musikseminarien der Bundesuniversität von Bahia ins Leben gerufen und suchte Lehrkräfte. [...] Die [...] unerfrorenen Lehrprogramme liessen mich aufatmen, neue Luft schöpfen und nach Kurzem eine sehr viel umfangreichere und intensivere Arbeit zu entwickeln als mir dies in der Schweiz je möglich gewesen ware.”

<sup>6</sup> “Die vitale Rhythmik und die reiche, modale Melodik der brasilianischen Musik trafen meine Schwache Seite. Immer schon sehr dem Tänzerischen verbunden, hatt ich, Bartók nacheifernd, Bartoksche Züge übernommen. [...] Das Erfrischende einer noch jungen Kultur verhalf mir zur Wiedergeburt [...]. Als Schweizer in Brasilien liess ich mich gerne von der Vitalität und Farbigkeit einnehmen [...].”

[...] Para se crescer espiritualmente na vida, um contínuo relativismo é imprescindível [...]. Ser sensitivo a relações, seguir suas pistas e transformá-las em formas sonoras; ir da periferia ao centro, deixar paradoxos soarem e se moverem, estes são meus principais objetivos.<sup>7</sup> [Tradução nossa]

A segunda parte do “Esboço de um auto-retrato...” se intitula “Obras” e constitui-se de uma lista de composições com breves notas de programa. A lista representa uma seleção do período de 1970 a 1980, contendo peças para instrumento solo (*Vértice* op. 112, para piano), dois instrumentos (*Concerto* op. 116, para clarineta e piano), conjunto de câmara (*Trilemma* op. 80, para sexteto vocal), solo e orquestra (*Prismas* op. 70, para piano e pequena orquestra), e para grande orquestra (*Quasars* op. 69). Widmer indicou onde se poderiam obter gravações das obras, e observou que a execução musical, numa seqüência livre, deveria alternar com os “Textos”. A concepção do *Portrait* deixa antever que o seu objetivo pode ter sido um concerto ou um programa de rádio com suas obras na Suíça.

Em 1980 Widmer era um compositor bem sucedido no Brasil. No entanto, sua música ainda era praticamente desconhecida no seu país de origem. Sentindo, provavelmente, a necessidade de reconstruir laços culturais, ele idealizou a estratégia de se apresentar como protagonista de um roteiro biográfico, para ser lido durante uma *performance* de obras suas.

Não tenho informação de que tal *performance* tenha ocorrido. Mas, no ano seguinte Widmer submeteu uma nova obra ao Conselho Administrativo (*Kuratorium*) da Lei de Fomento à Cultura do Cantão de Aargau (*Gesetz über die Förderung des kulturellen Lebens*). Essa obra foi *Jahrestraumzeiten*, cuja estréia em Aarau ocorreu em junho de 1982.

### ***Jahrestraumzeiten***

*Jahrestraumzeiten – As 4 estações do sonho* – é uma obra de um compositor aos 54 anos de idade e 31 anos de carreira profissional, com 23 composições premiadas em concursos nacionais e internacionais.

Notas extensas sobre aspectos ideológicos e técnicos acompanham a partitura. A quantidade de detalhes é incomum na obra de Widmer. É como se ele estivesse preocupado com a comunicação; com a compreensão de sua música. Peculiar nessas notas é o fato de, pela primeira vez, os comentários de Widmer transcenderem o aspecto técnico em direção ao aspecto da significação simbólica.

Na folha da capa, ele apresenta a obra como:

4 pequenos poemas sonoros *concertantes*, para serem tocados isoladamente, em pares, a três ou [a série] completa, em qualquer seqüência: primavera-verão-outono-inverno, como em Vivaldi e Haydn; outono-inverno-primavera-verão, como no hemisfério sul; Inverno-primavera-verão-outono, de acordo com o ano civil nórdico; verão-outono-inverno-primavera, de acordo com o ano civil do hemisfério sul. [WIDMER, 1981, tradução nossa]

---

<sup>7</sup> “Die gewonnene Disatanz machte mich zum Prophet des Relativen. Half mir aber auch, mich von gewissen Skrupeln zu befreien. So z. B. die Annahme, [...] dass dies oder jenes trivial oder gar kitschig sei. Ich bin der Meinung, dass jede neue Erregungsschaft gebraucht werden soll [...]. Ich weiss dies stempelt mich als heterodoxen [...].

[...] Um dem Leben geistig gewachsen zu sein ist eine unablässige Relativierung unerlässlich. [...]. Zusammenhänge zu ahnen, aufzuspüren und in Klangformen umzuwandeln, von der Peripherie aus Zentrales zu berühren, Paradoxales zum erklingen zu bringen, zu bewegen ist auch mein eigenstes Anliegen.”

---

Na década de 1960 e no início da década de 1970 Widmer trabalhou bastante com a forma aberta. Ele utilizou esse recurso especialmente em obras com objetivo didático.<sup>8</sup> Esse não é o caso de *As 4 estações (do sonho)*. Aqui, o “profeta do relativo” abre seu projeto composicional a re-significações.

No verso da capa Widmer apresenta o *programa* da obra:

*Jahrestraumzeiten* (estações do sonho) ou *Jahresumzeiten* (estações fora de época) enfatizam os paradoxos que acompanham o ciclo original de tornar-se, ser e morrer: assim, a primavera é um novo acordar e tristeza; verão é zênite e chuva morna; outono, maturidade e ímpeto; inverno, reflexão e suaves colinas nevadas e ensolaradas; Assim, todas as estações são transições sem fim, e cada uma está contida em todas as outras: mutações que, observadas nos trópicos, ganham a dimensão do sonho e, principalmente, apresentam sua continuidade irreversível de forma translúcida. [Ibid., tradução nossa]

Translúcido nessa descrição é o fato de que o programa das “estações” na obra de Widmer transcende o significado paisagístico caracterizado por Vivaldi ou Haydn. Certamente encontraremos paisagens sonoras evocativas em *As 4 estações do sonho*: por exemplo, em “Inverno” [Fig. 01]:

Figura 1– Paisagem sonora do Inverno.

<sup>8</sup> *Ludus brasiliensis: 162 peças progressivas para piano* op. 37 (1965-66) - n. 154, *Pirâmides*; n. 155, *Desolação*; n. 157, *Fanfarras*; *Rondo mobile* op. 54 (1968); *ENTRONCAMENTOS SONOROS* op. 75 (1971); *Ludus 153* op. 77 (1972).

em “Outono” [Fig. 2]:



Figura 2 – Paisagem sonora do Outono.

em “Primavera” [Fig. 3]:

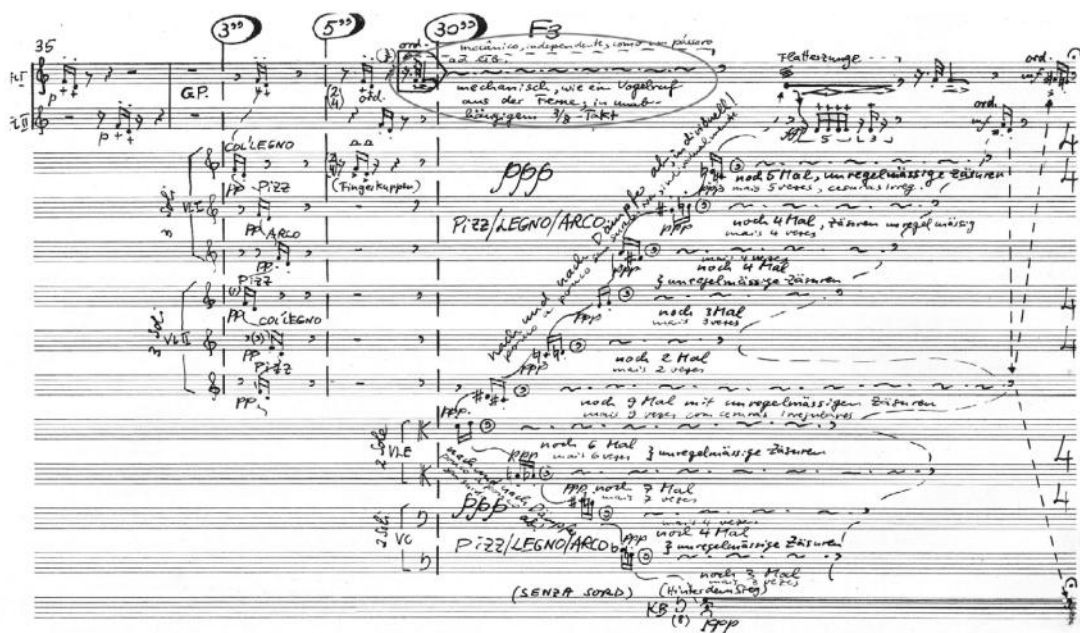
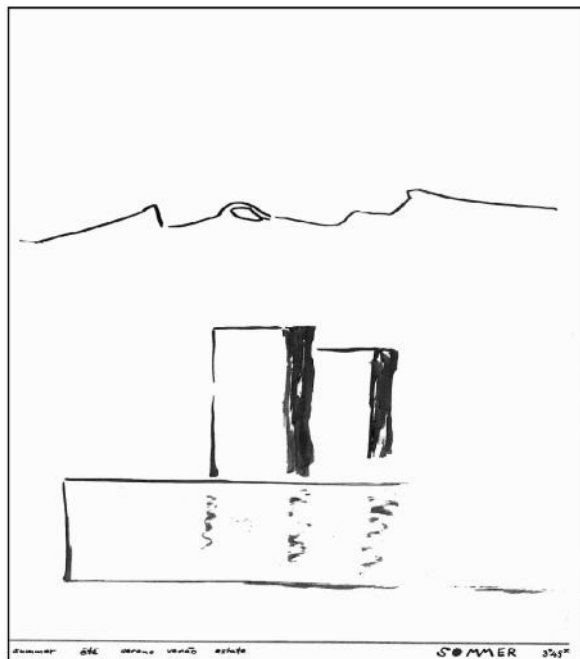
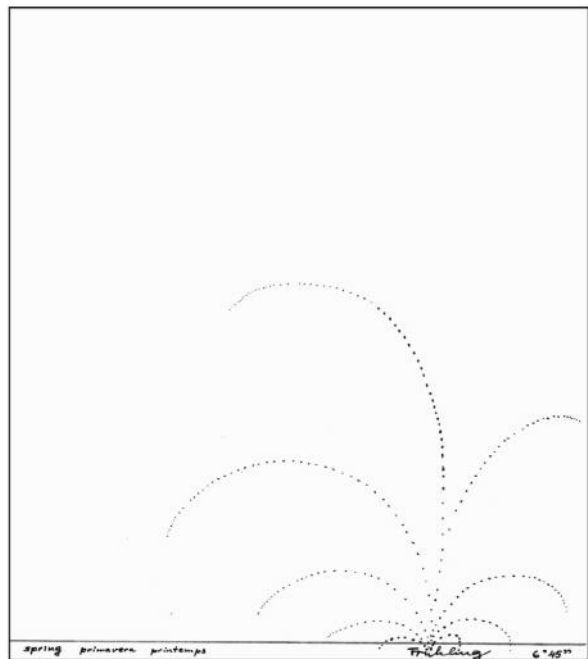
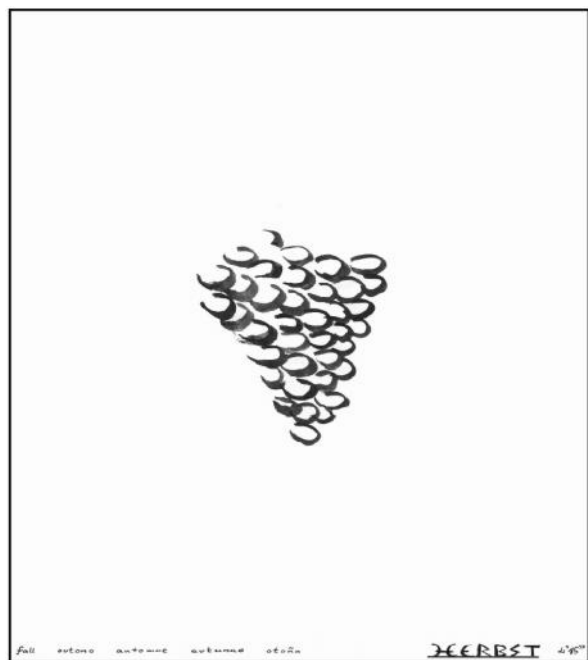


Figura 3 – Paisagem sonora da Primavera.

A intenção pictórica da obra já se evidencia nos desenhos das capas de cada movimento [Figs. 4a, b, c, d]. No entanto, seria ingênuo considerar as paisagens sonoras dessa obra como seu principal foco composicional.



Figuras 4a e 4b – Capas dos movimentos *Primavera* e *Verão*.



Figuras 4c e 4d – Capas dos movimentos *Outono* e *Inverno*.

A continuação das notas explicativas contém considerações de ordem técnica:

Um concerto duplo em forma aberta, objetivando exaurir as muitas possibilidades de transição do monólogo ao diálogo. Por meio de substituições é possível criar-se uma melodia praticamente sem fim. [...] As duas vozes solistas são absolutamente equivalentes. A mesma técnica se transfere às cordas: uma voz vem da outra. Mas nenhum movimento se parece ao outro em forma, apesar de cada um ter sua dança, sua pausa geral, e de todos serem variações em si e entre si. [Ibid., tradução da autora]

Poderia a idéia de um concerto duplo para duas “vozes solistas absolutamente equivalentes” referir-se à identidade dupla do compositor (brasileira e suíça)? Poderia a concepção de uma textura que “exaure a transição do monólogo ao diálogo” refletir a comunicação entre o ego suíço e o *alter ego* brasileiro? Estaria a técnica de trocas vocais (*voice exchange*) produzindo melodias infinitas, comandada por um desejo íntimo de unidade e reconciliação? Estaria o uso obsessivo da forma variação significando mais do que uma preocupação com a unidade formal, e se referindo a uma urgência de constante re-significação?

Re-significação: esse parece ser o tema composicional em *As 4 estações (do sonho)*, assim como no corpo de mais de 40 obras seguintes a ela, onde uma mesma idéia motívica e temas correlatos reocorrem em novos contextos musicais.

Essa idéia motívica é um gesto polifônico que Widmer apresenta nas suas notas explanatórias como *Grund-biphonie* (Bifonia fundamental) [Fig. 5]. Concebido para esta obra, esse gesto foi usado em todas as suas obras subseqüentes. Ele pode ser definido como o DNA da sua música posterior a 1981: a molécula orgânica que reproduz o código genético de seu pensamento composicional. Nela encontramos a informação essencial dos fundamentos de sua estética musical (referencialismo), de suas estruturas musicais (progressões e simetrias), e de sua concepção formal (coerência e unidade).



Figura 5 – “Grund-biphonie”.

Na música composta antes de 1980, a linha descendente superior da bifonia foi o elemento gerador de estruturas temáticas. Nas notas de programa para sua ópera “Akasha” (1975), Widmer apresenta esse motivo da seguinte forma: “O motivo humano é modal; ele se deriva de vendedores de rua de Recife e é similar à música para flauta dos índios brasileiros.”<sup>9</sup> De fato, pode-se encontrar esse motivo descendente numa canção do repertório Kamayurá: *Yaw yauk* [Fig. 6].



Figura 6 – *Yaw yauk* (In: BASTOS, 1985, p. 107).

<sup>9</sup> Das menscheliche Motiv ist modal; es entstammt Strassenrufen aus Recife (Brasilien) ahnelt dazu sehr einer Floetenmusik Eingeborener Brasiliens”.

No sistema modal brasileiro nordestino, esse motivo corresponde ao característico acorde de sétima sobre I no modo lídio-mixolídio: Mi - Fá# - **Sol#** - Lá# - **Si** - **Dó#** - Ré.

Enquanto esse gesto melódico é um genuíno descendente da tradição modal brasileira, sua versão polifônica na bifonia de Widmer corresponde ao modo octatônico [Fig. 7] e certamente se refere às sonoridades da música de Stravinsky e Bartók, ídolos da juventude de Widmer (como ele próprio o diz em sua obra *Hommages* de 1959).<sup>10</sup>

Conteúdo hexachordal: Si Dó# Ré - Fá Sol Sol#  
 Série octatônica: Si Dó# Ré Mi Fá Sol Sol# Lá#  
 Série intervalar: 2 1 2 1 2 1 2

Figura 7 – Interpretação octatônica da bifonia.

Os exemplos seguintes projetam propriedades estruturais da bifonia, cujas origens remontam às correntes principais da música de concerto européia do início do Século XX, quais sejam: os motivos germinais de Schoenberg, essas pequenas unidades reproduzidas em estruturas maiores [Figs. 8a e 8b];

Tipo de tetracorde: (0, 1, 3, 6)

T<sub>2</sub>R (Ré, Dó#, Si, Sol#) = (Sol#, Sol, Fá, Ré)

Figura 8a – Estrutura orgânica com motivos tetracordais.

Tipo de tricorde: (0, 2, 5)

T<sub>3</sub> (Ré, Fá, Sol) = (Sol#, Si, Dó#)  
 3 2 3 2

Tipo de tricorde: (0, 1, 4)


T<sub>3</sub>(Dó#, Ré, Fá) = (Sol, Sol#, Si)  
 1 3 1 3

Figura 8b – Estrutura orgânica com motivos tricordais.

<sup>10</sup> “Aux trois compositeurs qui le plus m’ont impressioné pendant ma ‘jeunesse musicale’: Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky.”



As construções simétricas bartokianas baseadas em ciclos intervalares enfatizando o intervalo de trítono [Fig. 9];




Biphonie:

Hexacorde: Si, Dó#, Ré, Fá, Sol, Sol#, (Si)  
 Ciclo intervalar: 2 1 3 2 1 (3)

Figura 9 – Coleção simétrica com ênfase no trítono.

E as intercessões de elementos inerentemente assimétricos e estruturas inerentemente simétricas, típicas de Stravinsky [Figs. 10a e 10b].

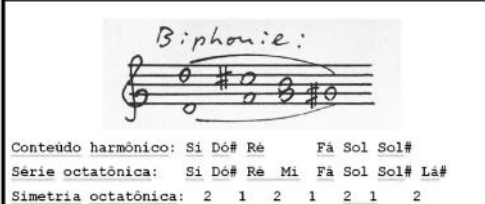


Lídio-Mixolídio em Mi: Mi - Fá# - Sol# - Lá# - Si - Dó# - Ré  
 I II III IV V VI VII

Biphonie:

Lídio-Mixolídio em Sib: Sib - Dó - Ré - Mi - Fá - Sol - Lá#  
 I II III IV V VI VII

Figura 10a – Elementos modais, assimétricos, da bifonia.

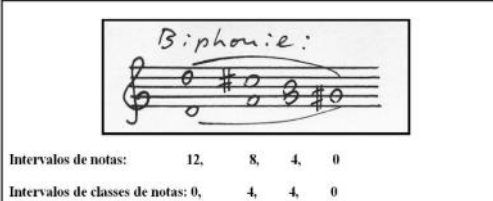


Biphonie:

Conteúdo harmônico: Si Dó# Ré Fá Sol Sol#  
 Série octatônica: Si Dó# Ré Mi Fá Sol Sol# Lá#  
 Simetria octatônica: 2 1 2 1 2 1 2

Figura 10b – Conteúdo octatônico, simétrico, da bifonia.

Outras qualidades estruturais da bifonia certamente assinalam para além das influências musicais, e podem ser interpretadas no âmbito das “particularidades” (*Eigenstes*) do compositor. A série de seus intervalos harmônicos é: 12, 8, 4, 0 semitons. No conceito de classe intervalar, esta série corresponde à expressão binomial 0 4 4 0 [Fig. 11].



Biphonie:

Intervalos de notas: 12, 8, 4, 0  
 Intervalos de classes de notas: 0, 4, 4, 0

Figura 11 – Progressão dos intervalos harmônicos da bifonia.

Estamos diante de duplos, de equivalências, de reinterpretação intervalar, de simetria axial. E não deixemos de perceber que o objetivo da série é o uníssono no ponto central da oitava: união, identificação, unicidade, identidade, eixo. Seria a realização da união perfeita uma das “dimensões do sonho” referidas pelo compositor em suas notas? Deixando de lado as interpretações sígnicas, que se projetam “para” e “da” própria vida do compositor, a recorrência obsessiva desse motivo polifônico nas obras de Widmer da década de 1980 justificaria até mesmo considerá-lo como uma espécie de “assinatura musical” do compositor.

Nas notas explicativas da partitura, em seguida à apresentação da bifonia, Widmer apresenta uma “melodia básica”, de forma que se pode observar uma associação derivativa [Fig. 12]. Com exceção das 3 últimas notas, que derivam da linha inferior da bifonia, o material melódico corresponde ao modo Lídio-Mixolídio em Mi, escala referencial da linha superior da bifonia.<sup>11</sup>



Figura 12 – “Melodia básica”.

Elaborada como linha monofônica, essa melodia soa inequivocamente referencial ao folclore musical brasileiro nordestino [Fig. 13].

Figura 13 – Elaboração monofônica da melodia básica.

Nas versões polifônicas derivadas da bifonia, a melodia é colorida com a alternância de terças maiores e sextas menores [Fig. 14].

Figura 14 – Elaboração polifônica da “melodia básica”.

<sup>11</sup> O conteúdo integral é, portanto, octatônico.

O efeito tem uma relação identificável com as tradicionais terças paralelas da cantoria nordestina. No entanto, a sonoridade octatônica relativiza a identidade cultural.

Para *Inverno* e *Primavera*, Widmer concebeu uma derivação complexa da melodia básica [Fig. 15].



Figura 15 – “Melodia básica” e variante.

No trecho abaixo [Fig. 16], cada um dos cinco motivos é elaborado em três cópias com dimensões temporais distintas e aninhadas, projetando-se de um pedal em Ré; saturação motívica em desenvolvimento textural: a inquestionável herança schoenberguiana.

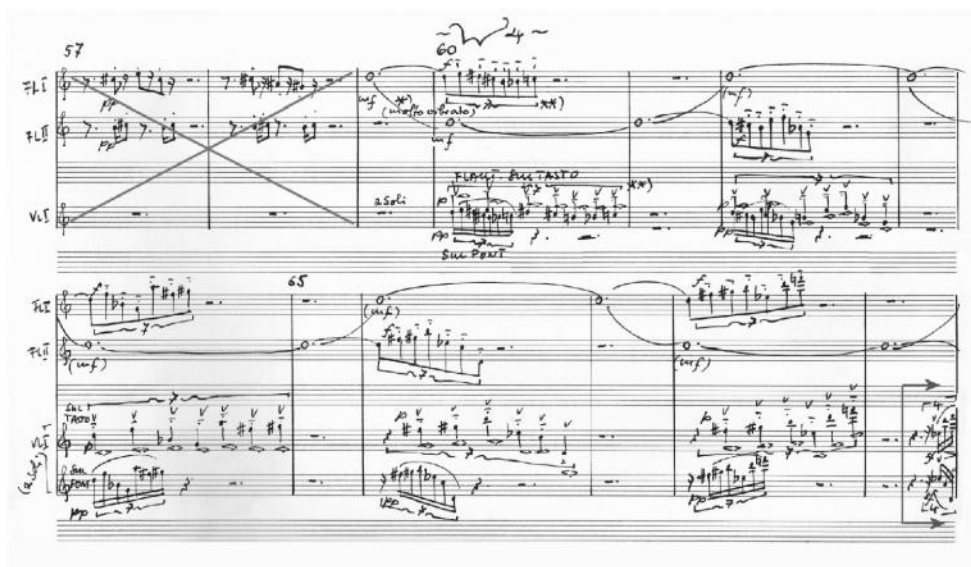


Figura 16 – Motivos aninhados.

O último comentário diz respeito a um gesto cadencial em *Primavera* [Fig. 17], que consiste essencialmente de duas linhas pentatônicas em movimento contrário de abertura nas cordas. Pode-se perceber que a concepção estrutural é derivada da bifonia: uma linha (Si-Dó#-Mi-Fá#-Lá, 1.º vln.) sobre a sua imagem retrógrada transposta (Fá#-Ré#-Dó#-Lá#-Sol#, vla. e vlc.). No entanto, se o contraponto da bifonia é convergente para Sol#, o movimento que observamos aqui é divergente de um Sol# antecedente nas flautas. O efeito é como o de um espelho imperfeito: segundas maiores são “refletidas” como terças menores, e vice-versa. Enquanto as estruturas lineares são projetadas, suas notas sustentadas resultam em acumulação harmônica progressiva, de forma que ao final do gesto, o seu conteúdo completo é ouvido como uma sonoridade vertical complexa. A linha ascendente na primeira flauta resume essa sonoridade num registro mais agudo. Unidade e variedade, identidade e semelhança, correspondendo a dois conceitos interativos que se projetam como a dupla face característica do estilo maduro de Widmer: organicidade e relativização.

Figura 17 – Gesto cadencial.

### Considerações finais

Em “A formação dos compositores contemporâneos... E seu papel na Educação Musical”(1988) Widmer se expressa sobre a importância da consciência e do respeito a dois princípios ideológicos na atividade composicional – organicidade e relativização, os quais ele reconhece como “leis”. A lei da organicidade, segundo Widmer, “tem a ver com o ato criador, que se constitui das seguintes fases: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer – portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, [...]”. Quanto à “lei da relativização”, ele a equaciona à “inclusividade”, à “realidade paradoxal do isto e aquilo”; e chama atenção à relativização mútua dos elementos musicais: “melodia, ritmo, harmonia, timbre, dinâmica.”

Definindo o ato de compor segundo a lei da organicidade, Widmer se refere ao *processo* compositivo de uma forma que tem muito menos a ver com uma ação criadora do que com uma atitude de abertura e permissividade para que a natureza criadora faça o seu papel através do compositor: “deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer.” Nesse caso, a composição é antes vista como metáfora de um organismo vivo - que *se torna* - do que como um artefato - que necessita ser feito. É muito menos um produto do que um educto, ou seja, algo que se desenvolve e tem uma forma predeterminada: como a planta que efetua seu crescimento próprio e secreto a partir de uma semente e através da *assimilação* de diversos elementos à sua própria substância.

É exatamente como um organismo desenvolvido a partir da “semente” da “bifonia fundamental”, onde já se podem observar tanto influências assimiladas quanto substância própria, que podemos compreender o discurso musical de Widmer a partir de *As 4 estações do sonho*. O princípio gerador - bifonia fundamental - encerra um modelo de desenvolvimento orgânico uno e, ao mesmo tempo dual, que incorpora tradições ao tempo em que sugere desdobramentos originais. A originalidade pode ser notada principalmente no aspecto da relativização de suas qualidades fundamentais, isto é, do “ser isto e aquilo” ao mesmo tempo: uma simetria que se projeta de forma não exatamente simétrica; um motivo melódico de origem diatônica que se concretiza como gesto contrapontístico octatônico; uma sucessão de intervalos melódicos progressiva - e portanto dinâmica - que se transmuta numa série de intervalos harmônicos palindrômica - e, portanto, estática.

Na música de Widmer, a bifonia fundamental metaforiza um princípio de equilíbrio entre forças unas e duais, independentes e complementares, dedutivas e imaginativas, boreais e austrais. Do ponto de vista

ideológico, sua música da década de 1980 (conceptualmente regida pela bifonia fundamental) parece ser estimulada por seus sentimentos e pensamentos sobre “Pertença” (*Zugehörigkeit*), e aparentemente reflete uma compreensão hegeliana dos dois lados de sua personalidade: suíço e brasileiro. Ao mesmo tempo, parece também insistir numa simples verdade: que o Equador não é mais do que uma linha imaginária.

Parece-me que Widmer concebeu uma relação entre os hemisférios Norte e Sul paralela à complementaridade funcional entre os dois hemisférios do cérebro humano: racional e intuitivo, objetivo e subjetivo, discursivo e representativo, sequencial e múltiplo, consciente e pré-consciente. Parece-me também que ele se sentia no ponto axial entre esses dois mundos aparentemente diversos, mas, na realidade, complementares; tentando realizar em música a fantasia de um amálgama entre o boreal e o austral. Suas notas para o seu opus 150 – *Axis* – evidenciam isso:

“Axis [...] reflete meu estado de espírito neste ano de DESEMPATE (29 anos de Suíça e 29 de Brasil); contém [...] manifestações rudimentos das minhas 2 PÁTRIAS; Não obstante dessa distância, abismo até, [...], AXIS emana de uma amálgama, é fusão e magma, ligando os hemisférios Norte e Sul, [...], biosfera sincrética; [...] música girando em torno de um eixo, entre dois pólos (não antagônicos): [...] TEMPO PRESENTE.” (WIDMER, 1985)

## Referências

MENEZES BASTOS, R. J. de. Notas Sobre A Canção do Ritual do ‘Yawari ‘dos Índios Kamayura do Parque Indígena do Xingu. In: II Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 1986, São João del-Rei, MG. *Anais do II Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1985, p. 105 - 107.

WIDMER, E. *Zur Musik von AKASHA*. Folha datilografada, s.d.

\_\_\_\_\_. *Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten*. Chardonne, 1980, 7f. (documento não publicado)

\_\_\_\_\_. *JahresTRAUMzeiten*. (Notas introdutórias à partitura). Ms., 21.06. 1981.

\_\_\_\_\_. *AXIS, opus 150*. (Notas introdutórias à partitura). Ms., julho 1985.

\_\_\_\_\_. *Em busca de incertezas*. Entrevista publicada no programa do 3.º concerto da temporada de 1987 da OSBA, comemorativo do 60.º aniversário de Widmer e realizado no Teatro Castro Alves, Salvador-BA, em 26 de maio de 1987.

\_\_\_\_\_. *A formação dos compositores contemporâneos ... ..E o seu papel na Educação Musical*. 1988 (documento datilografado, 5 f.)

**Ilza Nogueira** (PhD, *State University of New York at Buffalo*) é Professora de Composição e disciplinas teóricas na Universidade Federal da Paraíba. Sua obra teórica concerne a música contemporânea brasileira, com ênfase nos Compositores da Bahia. É autora do livro *Ernst Widmer: perfil estilístico* (Salvador: UFBA, 1997) e do Catálogo de Obras de Ernst Widmer publicado em 2007 pela Academia Brasileira de Música. Coordena o projeto de pesquisa “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”, cujos resultados (edições musicais críticas, ensaios críticos e analíticos, biografias curtas e listas de obras dos compositores pesquisados) estão disponibilizados em <www.mhccufba.ufba.br>. Desde 2003 integra a Academia Brasileira de Música, ocupando a Cadeira 27.