

FANTASIA PARA ÓRGÃO, OP. 115, DE ERNST WIDMER: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA

Any Raquel Carvalho
anyraque@cpovo.net
PPG em Música - UFRGS
Martin Heuser
martin.heuser@gmail.com
Departamento de Música - UFRGS)

Resumo

Este estudo insere-se no projeto de pesquisa: “Repertório brasileiro para órgão: história, análise, apreciação estética e avaliação didática”, onde o objetivo principal é tornar o repertório organístico mais acessível ao intérprete, não só pela sua divulgação, mas pela sua compreensão como obra musical. O entendimento da estrutura é essencial na tomada de decisões tanto de regisração como de troca de manuais. A presente comunicação compõe um dos sub-temas dessa pesquisa, tratando o repertório para órgão produzido por compositores no Brasil e tem por objetivo mostrar qual a formação e uso de motivos (temas) na *Fantasia para Órgão*, Op.115, de Ernst Widmer, através da teoria dos conjuntos, e como são organizados de maneira a unificar a obra. Os referenciais teóricos para o trabalho incluem *Analytical Approaches do 20th Century Music* (LESTER, 1989) e *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia* (LIMA, 1999).

Palavras-chaves: Widmer, teoria dos conjuntos, fantasia

Abstract

*This study pertains to the research project “Brazilian organ repertoire: history, analysis, aesthetical appreciation and pedagogical evaluation”. Its main purpose is to make the organ repertoire more available to the interpreter, not only by its propagation, but by its comprehension as musical works. Understanding the structure is essential in order to make decisions as to registration and manual changes. The current presentation is linked to this project, focusing on a work written in Brazil. Its goal is to show the use of motives (themes) in the *Fantasia para Órgão*, Op. 115 by Ernst Widmer, through the use of pitch class sets, and how these are organized as to unify the work. Analytical Approaches to 20th Century Music (LESTER, 1989) and *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia* (LIMA, 1999) furnished the theoretical framework for this study.*

Keywords: Widmer, pitch class set, fantasia

Este estudo insere-se no projeto de pesquisa: “Repertório brasileiro para órgão: história, análise, apreciação estética e avaliação didática”, onde o objetivo principal é tornar o repertório organístico mais acessível ao intérprete, não só pela sua divulgação, mas pela compreensão da obra musical. O entendimento estrutural é essencial na tomada de decisões tanto de registro como de troca de manuais. O objetivo desta comunicação é mostrar qual a formação e uso de motivos na *Fantasia para Órgão*, Op.115, de Ernst Widmer, através da análise e teoria pós-tonal¹, e como são organizados de maneira a unificar a obra. Os referenciais teóricos incluem *Analytical Approaches to 20th Century Music* (LESTER, 1989) e *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia* (LIMA, 1999). Após a verificação do material motívico, foram estabelecidas as relações entre os conjuntos utilizados na estrutura musical.

Lima (1999) aponta para uma importante característica da obra de Widmer que consiste na utilização dos conjuntos [014] e [025] como os principais elementos unificadores da trama motívica. Segundo Lima:

Desenvolvemos, ao longo da inspeção das composições, a hipótese de que as idéias temáticas apresentavam certo número de características comuns e recorremos à teoria pós-tonal para evidenciar a utilização sistemática de determinados conjuntos – principalmente [014] e [025] – nessas estruturas temáticas.

Essa inspeção analítica permite até mesmo pensar nessas duas possibilidades de estruturação – [014] e [025] – como se fossem dois modos idiosincráticos desenvolvidos por Widmer, em substituição aos modos maior e menor [...] (1999, p. 194).

Estas análises também contemplam o uso de outros conjuntos, dos quais [013] tem importância secundária. Vale salientar que [014], [025] e [013] são conjuntos contidos na escala octatônica, outro importante elemento na obra de Widmer.

A *Fantasia para Órgão*, Op. 115, de 304 compassos, é um movimento único sem divisão em seções definidas. Existem três materiais motínicos principais e vários motivos secundários. Na primeira grande seção da obra (c. 1 - 137) ocorrem dois motivos principais

¹ “Teoria pós-tonal é a denominação genérica de um conjunto de procedimentos analíticos desenvolvidos na segunda metade do século XX a partir do trabalho pioneiro de Milton Babbitt e de Allen Forte” (LIMA, 1999, p. 195).

(Motivo 1 e Motivo 2); motivos secundários ocorrem e são reutilizados constantemente, transpostos e variados. Na segunda seção, surge o motivo que denominamos de Motivo 3 (c. 138), que se alia aos materiais anteriores na trama polifônica. O Motivo 1 retorna na última seção, como no início, e a obra finaliza com a combinação deste com o Motivo 3. As subdivisões no quadro abaixo não se referem à novas seções e sim, à utilização de materiais.

Grande Forma	1 ^a Seção						
N. Compasso	1 – 22	23 – 43	44 – 54	55 – 64	65 – 75	76 – 81	82 – 107
Descrição	Motivo 1 com imitação e diminuição nas 3 vozes;	Motivo 2 e sobreposição com célula rítmica do Motivo 1	Motivo 2 acompanhado por linhas melódicas em contraponto	Movimentos escalares em cânone	Breve retorno do Motivo 1 na três vozes, como no início; um c. de pausa geral (c. 75)	Motivo 2 na voz superior	Motivo 2 combinado com Motivo 1

Grande Forma	2 ^a Seção						
N. Compasso	108 – 114	115 – 121	121 – 132	133 – 137	138 – 171	172 - 180	181 – 189
Descrição	Motivo 2 em uníssono e <i>clusters</i> diatônicos	Sucessão de tetracordes derivados da escala octatônica em semicolcheias	Motivo 1 nas 3 vozes por diminuição e com imitação	Aparecimento da mesma figura rítmica dos c. 16–21	Motivo 3 na voz superior, intercalada com a figura rítmica variada	Motivo 1 variado ritmicamente e com notas interpoladas	Motivo 2 e derivados combinados com a figura rítmica

Grande Forma	3 ^a Seção						
N. Compasso	190 – 201	202 – 233	234 – 245	246 – 266	267 – 277	278 – 288	289 – 304
Descrição	Motivo 3 em contraponto com as duas vozes inferiores	Acordes longos em <i>fortissimo</i>	Motivo 1 nas 3vozes; variações rítmicas	Tetracordes da escala octatônica em semicolcheias; contraponto a duas vozes	Motivo 1 com escalas octatônicas em semicolcheias	Motivo 3 com notas sustentadas, com variação do Motivo 1 no baixo c. 285-288	Motivo 3 (voz superior); var..do Motivo 1 (baixo)

Quadro 1. Seções da *Fantasia para Órgão*, Op. 115

A fantasia é “...uma composição em que o autor se subtrai livremente às regras formais da construção clássica” (BORBA, 1962). A liberdade formal sugerida pelo título da obra pode ser observada já no início, onde ocorre imitação por diminuição nas três vozes. Esse motivo (Motivo 1), com 10 notas (Figura 1) não é baseado numa escala maior, menor, ou modo. O princípio de construção é fundamentado em células intervalares que se sucedem e se entrelaçam.



Figura 1: Motivo inicial (destacado) em imitação por diminuição; c. 1 – 6.

As cinco primeiras notas, Ré, Dó#, Si, Mi, Fá, reorganizadas de modo a formar uma escala (Si, Dó#, Ré, Mi, Fá), revelam sua origem a partir do conjunto [013] duplicado (Figura 2), com a nota Ré compartilhada pelos dois conjuntos.

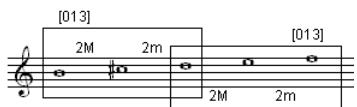


Figura 2: Conjuntos [013] do Motivo 1.

Algo semelhante ocorre na parte subseqüente do Motivo 1. Tomando as notas Sib, Sol, Si, Mib, Dó e reordenando-as (Sol, Sib, Si, Dó, Mib), também produz um conjunto duplicado, neste caso o [014], com a nota Si como nota comum:

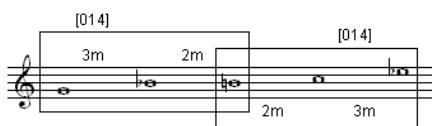


Figura 3: Conjuntos [014] do Motivo 1.

Da mesma forma, as quinta, sexta e sétima notas do Motivo 1 (Figura 4), quando reordenadas, formam o conjunto [025]:

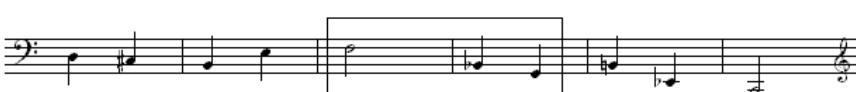


Figura 4: Notas comuns às duas partes do Motivo inicial, c. 1 – 6.

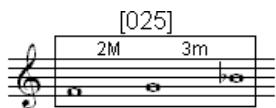


Figura 5: Conjunto [025] do Motivo 1.

Ao observarmos todo o Motivo 1, notamos que a totalidade de suas notas está relacionada a algum desses conjuntos e que a junção entre as duas metades também é estruturada de forma a tornar o tema o mais coeso possível (Figura 6).

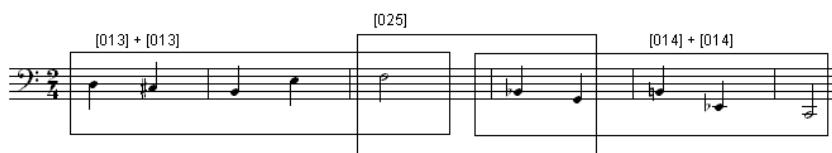


Figura 6: Motivo 1 com os conjuntos [013], [014] e [025] destacados; c. 1-6.

A exposição do Motivo 1 é seguida de uma reexposição, porém, com algumas mudanças de notas no final (Figura 7). No entanto, o conjunto que finaliza esta reexposição é [013]. É interessante notar que a frase termina justamente com as três notas que faltavam no Motivo 1 para perfazer o total de 12 notas da escala cromática, refletindo uma influência do pensamento serial dodecafônico.



Figura 7: Reexposição do Motivo 1 com o conjunto [013] destacado; c. 1-6.

Após essa exposição, há uma mudança abrupta de textura e uma ênfase em figuras rítmicas sobre as notas Lá e Fá# (c. 16-21). Estas notas, junto com o Sol# (c. 22), formam justamente as últimas três notas da parte final da frase da Figura 7.



Figura 8: Figuras rítmicas com as notas Fá# e Lá; c. 16 – 22.

O Motivo 2 surge no c. 25, onde há utilização dos conjuntos [013] e [025], os quais compartilham as notas Lá# e Sol# (Figura 9):



Figura 9: Motivo 2; c. 27 – 29.

Até o c. 137 o desenvolvimento motívio se dá apenas através da utilização de materiais decorrentes dos primeiros dois motivos. Há vários motivos secundários e uso livre de escalas octatônicas (c. 115-121). Um material secundário ocorre a partir do c. 80, com uma expansão da linha melódica do Motivo 2 transposto. A primeira parte da linha (c. 77-79) não sofre alterações, sendo suas primeiras três notas idênticas às três primeiras notas do Motivo 1. A segunda parte (c. 79-82), não pertence à escala octatônica, estabelecendo um cromatismo que será desenvolvido posteriormente (Figura 10):



Figura 10: Expansão do Motivo 2 com fragmento cromático destacado; c. 77 – 82.

A partir do c. 138 surge um novo material motívio, que denominamos Motivo 3, na voz superior (Figura 11):



Figura 11: Motivo 3; c. 138 - 140

O conteúdo intervalar desse motivo pode ser compreendido de diversas maneiras: como um fragmento de escala octatônica; como sendo formado por dois conjuntos [013] (Figura 12); ou ainda, por apenas um conjunto [0235] (Figura 13). Seja qual for o ponto de vista, o conteúdo intervalar é coerente com o restante dos conjuntos dessa peça.

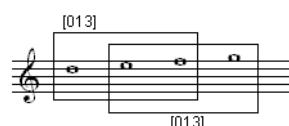


Figura 12: Conjunto [013] duplicado.

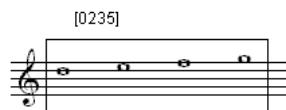


Figura 13: Conjunto [0235].

O material secundário que acompanha esse motivo utiliza parte do material cromático da Figura 10, agora transposto e variado ritmicamente:



Figura 14: Motivo cromático destacado; c. 138 – 143.

No início da 3^a seção (c. 235) há um retorno do Motivo 1 transposto uma quarta acima, com imitação a três vozes e variação rítmica (Figura 15).



Figura 15: Reexposição do Motivo 1; c. 235 – 240.

O mesmo material cromático de antes retorna no c. 247, e é usado intensamente em linhas de semicolcheias até o c. 277 (Figura 16).



Figura 16: Motivo cromático; c. 248 – 252.

Ao final da peça (c. 289 - 304) o Motivo 1 (na voz mais grave, com variação rítmica) e o Motivo 3 (na voz superior) são sobrepostos. A fantasia termina com uma pequena codetta (7 compassos) e com um acorde de lá maior.

A análise apresentada sugere que o uso dos conjuntos [014], [025] e [013] é uma constante na *Fantasia para Órgão*, Op. 115, de Widmer, sendo os dois primeiros responsáveis pela ambivalência entre sonoridades maiores e menores, em um contexto não-tonal. Estes três conjuntos são materiais unificadores que dão coesão à obra.

Referências Bibliográficas:

- BORBA, Tomás; LOPES GRAÇA, Fernando. Dicionário de Música. Lisboa: Edições Cosmos, 1962.
- LESTER, Joel. Analytical Approaches do 20th Century Music. New York: W.W. Norton, 1989.
- LIMA, Paulo Costa. Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia. Salvador: FazCultura/Copene, 1999.
- REVISTA APONTAMENTOS. Nº 71 e 72. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 1998.