

WIDMER EM FOCO POR DOIS DE SEUS EX-ALUNOS

Ricardo Tacuchian

A review of two books about the Swiss Brazilian composer Ernst Widmer (1927-1990), written by his former students.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. *Ernst Widmer, perfil estilístico*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997. 198 p.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1999. 358 p.

Em 1985 Ernst Widmer (1927-1990) afirmou: “Após 29 anos de Europa e 29 anos de Brasil, caminho para o desempate, considero-me brasileiro.”¹ Como isso aconteceu é o que nos contam seus dois ex-alunos, Ilza Nogueira e Paulo Costa Lima, respectivamente em seus livros *Ernst Widmer, perfil estilístico* e *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*.

Ao mesmo tempo que o Brasil atravessava grandes querelas estéticas (os manifestos de 1944 e 1946 do Movimento Música Viva, liderado por Koellreutter, e a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de Camargo Guarnieri, em 1950) Widmer, na Suíça, estudava piano, composição e licenciatura em Matérias Teóricas e Contraponto, no Conservatório de Zurique (de 1947 a 1950). Retornando para sua cidade natal, em Aarau, Widmer lecionou piano e composição e regeu coros de igreja. Suas composições já chamavam a atenção, pela consistência e originalidade de sua linguagem. Foi então que aconteceram dois fatos que selariam o destino brasileiro de Widmer: casou-se com a soprano brasileira Sonia Born, que então cantava na Rádio de Lugano, e conheceu Koellreutter, que havia fundado, em 1954, os Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia² e precisava de professores que assumissem suas propostas inovadoras. Widmer aceitou o desafio e veio para a Bahia em 1956, com 29 anos de idade: um suíço no Nordeste! Muitos outros músicos estrangeiros foram convidados para os Seminários, entre eles, um outro suíço, Walter Smetak. Koellreutter foi o diretor dos Seminários até 1962. No ano seguinte Widmer assumiu a cátedra de Composição. A partir de um concerto organizado na Semana Santa de 1966, com uma obra do próprio Widmer (o oratório *Diálogo do anjo com as três mulheres*) e de seus alunos de então: Rinaldo Rossi, Fernando Cerqueira, Milton Gomes, Jarmy de Oliveira, Nicolau Kokron e Antônio José Santana Martins (mais tarde conhecido por Tonzé), foi lançada a proposta do Grupo de Compositores da Bahia, publicada no Pri-

¹ WIDMER, Ernst, “Travos e favos”, *ART 013, Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: EMAC/UFBA, 1985, 63.

² Em 1968 passou a ser Escola de Música e Artes Cênicas e, em 1987, Escola de Música da UFBA.

meiro Boletim Informativo do Grupo (1967) e assinada pelos compositores citados, além de Carmen Mettig Rocha e Lindembergue Rocha Cardoso. Progressivamente, ilustres compositores baianos foram se agregando ao grupo, inclusive Ilza Nogueira e Paulo Costa Lima. O Grupo de Compositores da Bahia, liderado por Widmer, adquiriu notoriedade nacional, no I Festival de Música da Guanabara, quando, dos cinco primeiros colocados, três eram compositores do grupo: Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Milton Gomes, até então completamente desconhecidos no cenário nacional.

Ilza Nogueira cita uma interessante profissão de fé de Widmer, de 1987, que aqui reproduzimos:

Eu não ando correndo atrás da originalidade, mas quando digo uma coisa, ela vem sempre como uma coisa nova. Minha música é uma música nova menos pretensiosa, menos ortodoxa. A vanguarda tem que ser ortodoxa, porque tem que ser nova; não pode usar manjeiras que os antigos usavam, porque deixaria de ser vanguarda. É por isso que tiveram que inventar a transvanguarda e assim vai, acabando num belo beco sem saída, por causa do ortodoxismo. Eu sempre fui heterodoxo [...].

Eu não sou vanguardista, embora alguns me considerem vanguardista; eu não sou primitivista, embora outros me considerem primitivo; e eu não sou reacionário, não faço música convencional. Então, é mais fácil dizer o que não sou. Minha música pode até ser considerada nacionalista, uma música dentro daquilo que se chama de brasilidade, sem aquela conotação política. Eu virei um compositor nordestino, no âmago da coisa. (p. 35)³

Analisando o desenvolvimento e a maturidade do compositor, Ilza Nogueira caracteriza cinco tendências estilísticas: referencialista (“referência a obras de outros compositores, de qualquer período ou cultura”, p. 36); regionalista (“referência às tradições musicais da etnia brasileira...”, p. 37); tendência à pesquisa tímbrica-textural (“pesquisas de timbres e textura com base em densidade e volume”, p. 39); tendência à indeterminação (“happening”); e tendência ao teatro musical (“aspectos de participação cênica dos intérpretes encontram-se em peças das décadas de 70 e 80”, p. 40).

O livro de Ilza Nogueira está dividido em duas partes: I. Ernst Widmer, Patrimônio Cultural da Bahia; II. O Discurso Musical de Ernst Widmer: Cinco Estudos Analíticos. É nesta segunda parte que a autora mostra a sua autoridade, não só sobre a obra do compositor, mas como uma musicóloga possuidora das mais sofisticadas ferramentas de análise musical. Em cada uma das cinco obras, Nogueira adota uma metodologia analítica diferente, adaptável ao tipo de estruturação e de linguagem das respectivas peças. Para as cinco análises, a autora inicia com uma introdução, onde fornece informações musicológicas sobre a obra e tece considerações teóricas sobre a natureza do elemento estrutural que predominará

³ Infelizmente Ilza Nogueira não declina a fonte desta citação, lapso, aliás, que ocorre mais de uma vez, em seu excelente livro.

no plano geral da peça. Após a introdução, vem a análise propriamente dita da obra, seguida sempre de uma conclusão. No *Duo* op 127 (1980, para violino e piano), Nogueira estuda as técnicas de elaboração motivica do compositor e conclui afirmando que,

A dialética entre material e processo é, portanto, o grande argumento desta composição onde o espírito lúdico de Widmer se desdobra entre a inibição do elemento pré-composicional estabelecido e o processo de construção do não estabelecido (a liberação do ato composicional); entre a afirmação e a inovação. (p.66)

Na segunda peça, *Jabrestrumzeiten*, op.129 (1981, concerto duplo para duas flautas e orquestra de cordas), o foco é o processo da variação. *Sertania - Sinfonia do Sertão*, op 138, dá oportunidade a Nogueira de estudar o idioma orquestral de Widmer, quando ela chama a atenção para algumas especificidades que ocorrem na obra: o timbre como função estrutural, o timbre como elemento essencial do paisagismo musical, a associação de instrumentos para a criação de novos timbres, e a associação da elaboração orquestral à elaboração da textura. A quarta obra analisada é *Utopia* op. 142, 1º movimento (1983, grande grupo instrumental com importante seção de percussão). Nogueira analisa a concepção da forma adotada por Widmer, onde se verificam as “duas leis” que fundamentam o processo composicional de Widmer: a organicidade e a relatividade”. Por fim, uma outra abordagem da concepção da forma de Widmer, através da análise do 1º movimento do *Quarteto Amabile* op 157 (1986, Quarteto de Cordas).

Fartamente ilustrado com exemplos musicais, o livro de Nogueira apresenta quatro anexos valiosos: I. Produção crítica e teórica de Ernst Widmer; II. Lista cronológica de obras de Ernst Widmer; III. Discografia das obras de Ernst Widmer; e IV. Bibliografia sobre Ernst Widmer.

O livro de Paulo Costa Lima é o resultado de sua tese de doutorado, defendida brilhantemente na Universidade Federal da Bahia, em 1999. O autor parte do princípio de que existe uma estrutura integrada na atividade pedagógica e composicional de Widmer, caracterizada por três dimensões que se interpenetram: organicidade, relativização e unificação das perspectivas pedagógica e composicional. Em seu livro, Paulo Costa Lima tem os seguintes objetivos:

- a) analisar a pedagogia de Ernst Widmer, com vistas a descrever o conjunto de procedimentos didáticos utilizados;
- b) identificar possíveis transformações dos procedimentos enfocados ao longo de sua atuação didática, assim como características que permanecem em evidência durante todo esse período;
- c) investigar as relações entre procedimentos didáticos específicos e os referenciais teóricos abrangentes disponíveis ao próprio Widmer;
- d) identificar relações entre o processo de ensino/aprendizagem desenvolvido por Widmer e sua produção composicional e teórica concomitante;
- e) recuperar, através de procedimentos analíticos, elementos de sua teoria composicional, mapeando, dessa forma, relações e influências da teoria na pedagogia (p. 41).

Em 1988 foi estreada a peça *De Canto em Canto II: possível resposta* op.169 de Widmer. O compositor tentava responder a Charles Ives que escrevera, em 1906, *The Unanswered Question*, onde a uma mesma pergunta proposta pelo trompete, sete vezes, as quatro flautas só responderam seis vezes, deixando a última questão não respondida. As cordas apresentavam uma linguagem triádica, com notas longas, servindo de *background* para toda a peça. Widmer tentou responder a Ives, mostrando que o caminho da arte é o da diversidade cultural, isto é, o próprio mundo do compositor suíço brasileiro. Vejamos a descrição que Lima, testemunha ocular (e auditiva) da história, fez:

Das imagens que ainda tenho bem vivas na memória, talvez a mais forte seja a do próprio Widmer vestido de preto e usando colares característicos do culto afro-baiano no meio da celebração final que a peça previa, arrasando para o *foyer* do Teatro Castro Alves os músicos da Orquestra Sinfônica da Bahia, os membros do Afoxé Filhos de Gandhi que tomaram parte na peça e o próprio público, um tanto atônito pelo final tão eufórico e inesperado. Durante alguns minutos, esses três grupos circularam pelo *foyer*, mergulhados nas sonoridades tão distintas que haviam se encontrado na peça e que agora se dissolviam no meio de todos. (p.29)

Do ponto de vista da diversidade cultural, Lima visita o mundo estético e pedagógico do compositor. Para tanto, levanta todos os textos prodigamente escritos pelo próprio Widmer e entrevista a maioria de seus ex-alunos. Faz, também, uma preciosa revisão da “literatura sobre ensino de Composição”. A propósito Lima afirma: “Enquanto a teoria composicional lida com caminhos e alternativas para o compositor, a pedagogia da composição lida com caminhos e alternativas para o aprender a compor.” (p.64)

O Capítulo 5 do livro trata dos elementos da teoria composicional usados por Widmer em sua obra, relacionando-os com a dimensão criativa do compositor e pedagógica do professor. Assim, perpassam os estudos da teoria pós-tonal, o interesse de Widmer pelos conjuntos [014] e [025], a questão das tétrades preferenciais, o estudo sobre “motivos melódicos que se enroscam”, o tratamento da variação, as estratégias seriais, tudo com fartos exemplos musicais e análises de cada um dos caminhos percorridos por Widmer, no decorrer de sua carreira de pedagogo e de compositor.

A conclusão de Lima é que Widmer é extremamente coerente ao propor uma unificação de seu fazer pedagógico e composicional. Sua vida de artista/mestre se caracteriza pela organicidade, relativização e inclusividade. As duas primeiras dimensões se emparelham com as conclusões de Ilza Nogueira. A última é melhor entendida com a afirmação do próprio Widmer no *Jornal da UFBA* (1981), onde se lê: “... o conflito entre tradição e inovação, entre o institucionalizado e o não, entre o ensino dogmático e ensino heterodoxo, é um conflito apenas aparente e efêmero.” (p. 334)

Para Lima “a *Possível resposta* op 169 representava a reflexão sobre a interface entre organicidade e relativização” (p. 334). Estes eram os dois princípios básicos de Widmer “relacionados tanto ao processo de compor quanto ao de formar compositores” (p. 327).

Foram três décadas de intensa atividade criadora e pedagógica na Bahia. Paulo Costa Lima, um de seus mais ilustres discípulos, registrou de forma rigorosa e elegante o significado deste músico para a cultura brasileira. É como diz o próprio Lima, por ocasião dos 60 anos de Widmer, em 1986: “Se não existisse, precisaria ser inventado por nós, baianos compositores, para que juntos, unha e carne, castanha e caju, arranhássemos a cultura universal” (contracapa do livro de Lima).

Os livros de Ilza Nogueira e de Paulo Costa Lima são itens bibliográficos indispensáveis sobre a música brasileira da segunda metade do século XX. Ambos são de leitura obrigatória para qualquer compositor ou musicólogo que se interessa pela música de concerto no Brasil.

Axé!

RICARDO TACUCHIAN is a Brazilian composer and conductor. Doctor of Musical Arts (University of Southern California), Visiting Professor of the State University of New York at Buffalo with a Fulbright grant, Visiting Composer at Bellagio, Italy (Rockefeller Foundation), Professor of the University of Rio de Janeiro and Member of the Brazilian Academy of Music. He writes for the main music Journals in Brazil.