

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA: MÚSICAS DOS SÉCULOS XX E
XXI - PERFORMANCE E PEDAGOGIA

Adriane Gehrcke Diniz

QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS WoO 17:
INTRODUÇÃO A UMA OBRA DA JUVENTUDE DE ERNST WIDMER

SANTA MARIA, RS

2022

Adriane Gehrcke Diniz

***QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS WoO 17: INTRODUÇÃO A
UMA OBRA DA JUVENTUDE DE ERNST WIDMER***

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI - Performance e Pedagogia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música**.

Orientador: Professor Doutor Lúcius Batista Mota

Santa Maria, RS
2022

Adriane Gehrcke Diniz

***QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS WoO 17: INTRODUÇÃO A
UMA OBRA DA JUVENTUDE DE ERNST WIDMER***

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Música: Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música**.

Aprovada em __ de _____ de __.

**Lúcius Batista Mota, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)**

Paulo Oliveira Rios Filho, Dr. (UFSM)

Glaubert Gleizes Faber Nuske, Me. (UFSM)

Santa Maria, RS

2022

RESUMO

QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS WoO 17: INTRODUÇÃO A UMA OBRA DA JUVENTUDE DE ERNST WIDMER

AUTORA: Adriane Gehrcke Diniz

ORIENTADOR: Prof. Dr. Lúcius Batista Mota

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas oboé WoO 17 (Quintett für Streichquartett und Oboe)* primeira obra para oboé do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990). Composto na Suíça em 1951, pertence ao período de juventude composicional de Widmer e encontra-se entre as obras sem número de opus do seu acervo, sendo catalogada em 2008 por Willy Brüscheweiler como *WoO (Werke ohne Opuszahl)* (BRÜSCHVEILER, 2008, p. 67). O *Quinteto WoO 17* é um dos cinco áudio-complementos de uma série radiofônica denominada *Frühvollendete*, encomendada e estreada pela Rádio DRS da Suíça entre 1950 e 1951. O *Quinteto WoO 17* faz referência a peça cômica *Leonce e Lena* (1836) do escritor alemão Georg Büchner (1813-1837). Composto em seis movimentos, essa obra camerística também possui no seu quinto movimento uma linha *ad libitum* para voz, na qual Widmer introduz o texto do *Tanz Lied* da peça. Esta pesquisa tem como objetivo a divulgação, introdução e inserção do *Quinteto WoO 17* ao repertório camerístico para oboé e cordas. Para isso, será realizada uma análise descritiva introdutória dos movimentos, observando sua estrutura, elementos composicionais, influências e inter-relações, e ainda será apresentada uma obra posterior de Widmer que possui relações temáticas com o *Quinteto WoO 17*. Será disponibilizada no anexo deste trabalho, a partitura editada das obras. Espera-se também que esta pesquisa corrobore para a divulgação de uma fase composicional de Ernst Widmer ainda pouco explorada.

Palavras – chave: Ernst Widmer. Oboé. Quinteto. Música de Câmara.

ABSTRACT

QUINTET FOR OBOE AND STRING QUARTET WoO 17: INTRODUCTION TO A WORK OF THE YOUTH BY ERNST WIDMER

AUTHOR: Adriane Gehrcke Diniz

ADVISOR: Dr. Lúcius Batista Mota

The present work has as its object of research the *Quintet for oboe and string quartet* WoO 17 (*Quinett für Streichquartett und Oboe*), the first work for oboe by the Swiss-Brazilian composer Ernst Widmer (1927-1990). Composed in Switzerland in 1951, it belongs to Widmer's period of compositional youth and is among the works without an opus number in his collection, being cataloged in 2008 by Willy Brüscheweiler as WoO (*Werke ohne Opuszahl*) (BRÜSCHVEILER, 2008, p. 67). The *Quintet* WoO 17 is one of the five audio-complements of a radio series called *Frühvollendete*, commissioned and premiered by Radio DRS of Switzerland between 1950 and 1951. The *Quintet* WoO 17 makes reference to the comic play *Leonce and Lena* of 1836 by German Georg Büchner (1813-1837). Composed of six movements, this chamber work also has in its fifth movement an *ad libitum* line for voice, in which Widmer introduces the text of the piece's *Tanz Lied*. This research aims to disseminate, introduce and insert the *Quintet* WoO 17 into the chamber music repertoire for oboe and strings. For this, an introductory descriptive analysis of the movements will be carried out, observing their structure, compositional elements, influences and interrelationships, and a later work by Widmer that has thematic relationships with the *Quintet* WoO 17 will be presented, the edited score of the works. It is also expected that this research will contribute to the dissemination of a compositional phase of Ernst Widmer still little explored.

Keywords: Ernst Widmer. Oboe. Quintet. Chamber music.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Trecho “ <i>Anhang VII</i> ” no manuscrito do <i>Quinteto</i> WoO 17.....	32
FIGURA 2 - Recorte (c. 05-17) apresentação do tema do primeiro movimento no oboé sem o acompanhamento das cordas. Motivos e as doze alturas sublinhados.....	33
FIGURA 3 - Compassos 14 a 22, seção das cordas após a apresentação do tema até o compasso final do movimento.....	34
FIGURA 4 - Compassos iniciais do segundo movimento <i>Thema</i> com o motivo 1 (II).....	35
FIGURA 5 - Recorte (c. 06-10) do início do tema da seção A do segundo movimento.....	35
FIGURA 6 - Recorte (c. 31-35) desenvolvimento do tema da seção B do segundo movimento <i>Thema</i>	36
FIGURA 7 - Recorte (c. 45-47) recapitulação da seção A do segundo movimento.....	36
FIGURA 8 - Recorte (c. 01-07) motivo 1 (III) do terceiro movimento e extrato do trecho rítmico-melódico pertencente ao primeiro movimento.....	37
FIGURA 9 - Recorte (c. 10-12) presença de uma das variações do motivo 1 (III) no terceiro movimento.....	38
FIGURA 10 - Recorte (c. 13-15) surgimento do motivo 2 (III) a partir do motivo 1 (III) no terceiro movimento.....	38
FIGURA 11 - Recorte (c. 16-18) introdução para mudança de andamento e surgimento do motivo 3 (III).....	39
FIGURA 12 - Recorte (c. 30-31) transição entre seções composta por polirritmia entre as vozes agudas. Aparição do motivo 1 (I) do primeiro movimento na voz mais grave.....	40
FIGURA 13 - Recorte (c. 32-33) utilização do motivo 1 (I) no terceiro movimento.....	40
FIGURA 14 - Recorte (c. 34-36) repetição do motivo 1 (I) do primeiro movimento na linha do segundo violino e viola. Retorno do motivo 2 (III).....	41
FIGURA 15 - Recorte (c. 37-42) retorno do trecho rítmico-melódico e do motivo 1 (I) do movimento <i>Introduction</i> no terceiro movimento.....	41
FIGURA 16 - Motivo 1 (IV), primeiro compasso.....	42
FIGURA 17 - Recorte (c. 07-12) seção A do quarto movimento, apresentação do tema nas vozes graves e acompanhamento em ostinato nas vozes agudas.....	43

FIGURA 18 - Recorte (c. 18-22) desenvolvimento da seção A do quarto movimento.....	43
FIGURA 19 - Reaproveitamento melódico do tema A do segundo movimento <i>Thema</i> no início da seção B do quarto movimento no compasso 50.....	44
FIGURA 20 - Recorte da textura polifônica que acontece entre os compassos 59 a 67, entre a linha do oboé, viola e violoncelo com os temas das seções A e B do quarto movimento.....	44
FIGURA 21 - Recorte (c. 98-105) compassos finais do quarto movimento <i>Quodlibet</i>	45
FIGURA 22 - Recorte do início do quinto movimento, compassos 01-10.....	46
FIGURA 23 - Recorte (c. 06-10) tema da seção A do segundo movimento <i>Thema</i>	47
FIGURA 24 - Recorte (c. 20-24) utilização de estratégias octatônicas e introdução do motivo 2 (V) no quinto movimento.....	48
FIGURA 25 - Recorte (c. 40-44) textura imitativa entre o primeiro violino e viola.....	48
FIGURA 26 - Início da seção B do quinto movimento, recorte dos compassos 48-51.....	49
FIGURA 27 - Compassos 48-87, linha da voz no quinto movimento.....	50
FIGURA 28 - Início até o compasso 27, tema da seção A do segundo movimento <i>Thema</i>	50
FIGURA 29 - Compassos 101-109, textura imitativa nas cordas e utilização do motivo 1 (V) no final do quinto movimento <i>Serenata</i>	51
FIGURA 30 - Recorte (c. 01-07) início do sexto movimento, primeiro material melódico apresentado pelo violino pertencente ao primeiro movimento <i>Introduction</i>	53
FIGURA 31 - Recorte (c. 09-08) início do tema do sexto movimento com o acompanhamento polirrítmico das cordas subdividido em grupos cromáticos com repetição.....	53
FIGURA 32 - Linha do oboé no sexto movimento (c. 08-18).....	54
FIGURA 33 - Recorte (c. 18-19) do fim da exposição do tema do sexto movimento e início de uma seção de transição para uma espécie de coda.....	55
FIGURA 34 - Recorte (c. 28-31) do fim do sexto movimento <i>Elegie</i>	55
FIGURA 35 - Recorte (c. 19-22) do fim do primeiro movimento <i>Introduction</i>	56
FIGURA 36 - Esquema da inter-relação dos movimentos.....	57
FIGURA 37 - Recorte (c. 01-10) início da <i>Elegia I</i> para corne inglês solo WoO 58.....	70

FIGURA 38 - Recorte da anacruse do compasso 12 até o fim da <i>Elegia I</i>	71
FIGURA 39 - Recorte (c. 73-101) primeira parte da <i>Elegia II</i>	72
FIGURA 40 - Recorte (c. 102-118) segunda seção da <i>Elegie II</i>	72
FIGURA 41 - Recorte (c. 139-147) utilização do motivo 1 (II) do movimento <i>Thema</i> na coda da <i>Elegie II</i>	73

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Obras para oboé de Ernst Widmer.....	18
QUADRO 2 - Lista dos áudio-complementos da série radiofônica <i>Frühvollendete</i>	30
QUADRO 3 - Instrumentação e duração dos seis movimentos do <i>Quinteto WoO 17</i>	32
QUADRO 4 – <i>Tanz lied</i> utilizado no quinto movimento <i>Serenata</i>	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ERNST WIDMER	13
2.1	ESBOÇO BIOGRÁFICO	13
2.2	O PEDAGOGO	14
2.3	A OBRA DE ERNST WIDMER	15
2.4	INFLUÊNCIAS COMPOSICIONAIS	16
2.5	O OBOÉ NA OBRA DE ERNST WIDMER	17
2.6	WoO	19
3	A PEÇA TEATRAL <i>LEONCE E LENA</i>	20
3.1	UMA CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A PEÇA TEATRAL	20
3.2	GEORG BÜCHNER, ASPECTOS BIOGRÁFICOS	20
3.3	A PEÇA CÔMICA <i>LEONCE E LENA</i>	22
4	A MÚSICA DE CÂMARA PARA OBOÉ E CORDAS	23
4.1	O SÉCULO XVIII: SURGIMENTO	23
4.2	NO SÉCULO XIX	24
4.3	SÉCULO XX	25
4.4	OS QUINTETOS PARA OBOÉ E CORDAS NO BRASIL	26
5	INTRODUÇÃO A UMA OBRA DA JUVENTUDE DE ERNST WIDMER	28
5.1	O <i>QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS</i> WoO 17	28
5.2	INTRODUÇÃO DESCRITIVA DOS MOVIMENTOS	30
5.2.1	Introduction	33
5.2.2	Thema	34
5.2.3	Fantasia	37
5.2.4	Quodlibet	42
5.2.5	Serenata	45
5.2.6	Elegie	52
5.3	UMA OBRA CÍCLICA	56
5.3.1	Material melódico e harmônico	58
5.3.2	Textura	59
5.3.3	Ritmos e andamentos	60
5.3.4	Articulação	61
5.3.5	Dinâmica	62

5.3.6 Timbre.....	63
5.3.7 Síntese e Conclusões.....	65
5.4 A PEÇA <i>LEONCE E LENA</i> E O <i>QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE</i> <i>CORDAS WoO 17: RELAÇÕES INTERPRETATIVAS.....</i>	66
5.5 REMINISCÊNCIAS DE UMA OBRA DA JUVENTUDE.....	69
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	77
ANEXO A - <i>QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS WoO 17.....</i>	81
ANEXO B - <i>DUAS ELEGIAS E UM INTERMEZZO PARA CORNE INGLÊS</i> SOLO.....	113

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo a divulgação e introdução de uma nova obra ao repertório camerístico para oboé e cordas, o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17, escrito em 1951 pelo compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990). O *Quinteto* WoO 17 é um áudio-complemento pertencente a uma série radiofônica denominada *Frühvollendete*, dedicada a escritores e dramaturgos. Trata-se de uma composição que se encontrava em esquecimento em meio ao conjunto de obras de Widmer e que pertence ao seu período de juventude composicional, ainda pouco pesquisado academicamente.

No desenvolvimento do trabalho, será realizada uma análise descritiva introdutória da obra, que além de sua estrutura composicional e formação instrumental, serão exploradas as peculiaridades quanto à sua criação, como as relações entre o *Quinteto* WoO 17 e a peça teatral *Leonce e Lena*, na qual a composição foi inspirada, e ainda, possíveis correlações entre o *Quinteto* WoO 17 e outra obra posterior de Ernst Widmer para a família do oboé.

Realizando uma coleta de trabalhos acadêmicos, foi observada uma única pesquisa que abordava composições pertencentes à fase de juventude composicional de Ernst Widmer, correspondente ao seu período composicional na Suíça. No livro *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia* (1999), Paulo Costa Lima realiza análises de algumas obras desse período. Já outros trabalhos como: Robatto (2004), Thiesen (2005), Winter (2005; 2006), Nogueira (2008), Weiss-Santos (2009) e Ficarelli (2020), abordam obras compostas no período composicional de Widmer no Brasil, na qual a grande maioria das composições possuem elementos característicos do folclore brasileiro e do Nordeste. Os artigos de Nascimento (2018), Mota (2019) e Mota e Ribeiro (2021) são os únicos materiais encontrados, até o momento desta pesquisa, que investigam e apresentam informações introdutórias sobre as composições para oboé de Ernst Widmer.

Para o desenvolvimento desta pesquisa serão utilizados como materiais de referência, além do manuscrito hológrafo do *Quinteto* WoO 17 e do catálogo de obras de Ernst Widmer, autores tais como: Paulo Costa Lima (1999; 2005), Ilza Nogueira (2007), Lúcius Mota (2019) e Alexandre Ficarelli (2020). Serão utilizados também como materiais de apoio os autores, John White (1994) autor do livro *Comprehensive Musical Analysis* e Joel Lester (1989) autor de *Analytical Approaches to Twentieth-Century Music*.

O segundo capítulo deste trabalho será dedicado a aspectos biográficos de Ernst Widmer, contextualizando o início de sua carreira composicional ainda na Suíça e seu desenvolvimento como compositor e pedagogo no Brasil, período no qual tornou-se um importante nome na música brasileira. O terceiro capítulo irá abordar a peça cômica *Leonce e Lena* (1836) e seu autor, o escritor alemão Georg Büchner (1813-1837). O quarto capítulo sintetizará o desenvolvimento da música de câmara para oboé, especificamente as formações quartetos e quintetos para oboé e cordas, comentando seus desdobramentos e composições.

O quinto capítulo será dedicado ao objeto desta pesquisa, o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17 (1951), no qual será realizada uma contextualização sobre sua criação e uma análise descritiva introdutória dos seus seis movimentos. Serão analisadas sua estrutura e elementos composicionais, influências e as inter-relações entre os movimentos. Ainda no último capítulo, será apresentada brevemente a obra *Duas elegias e um Intermezzo para corne inglês* WoO 58, outra obra de Ernst Widmer, que pertence a coleção *69 Peças Crônicas e Anacrônicas* (1971) e possui relações temáticas com o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17. No anexo deste trabalho, será disponibilizada as partituras editadas do *Quinteto* WoO 17 e da peça solo para corne inglês.

2 ERSNT WIDMER

Como introdução a pesquisa a cerca do *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17, o capítulo dois irá discorrer um esboço biográfico do compositor, desde a sua formação na Suíça até o seu desenvolvimento como compositor e pedagogo no Brasil, suas influências composicionais e acervo de obras, especialmente seu repertório para oboé. Ainda, será visto um pouco sobre as catalogações posteriores das suas composições que não possuíam número de opus, denominadas “WoO”.

2.1 ESBOÇO BIOGRÁFICO

O compositor, pianista, regente e pedagogo suíço-brasileiro Ernst Widmer, nasceu na cidade de Aarau na Suíça em 25 de abril de 1927. Desde muito cedo foi instigado ao mundo das artes por meio do seu pai que era artista gráfico. Iniciou seus estudos musicais com o piano em 1934, mas acabou descobrindo seu caminho na composição, após compor uma Abertura para uma peça em uma festividade da escola secundária, o que acabou sendo seu passaporte para iniciar seus estudos musicais em Zurique, com a ajuda financeira de seu avô materno. Entre 1947 a 1950 Widmer estudou composição, harmonia, contraponto e piano no Conservatório de Zurique, recebendo o diploma de “Professor de Matérias Teóricas e Contraponto” (*Lehrer für Theoretische Fächer um Kontrapunkt*) (NOGUEIRA, 2007, p. 23; 25).

De volta em Aarau, após concluir seus estudos em Zurique, Ernst Widmer inicia sua carreira profissional, regendo coros em igrejas e lecionando aulas de piano, composição e canto coral. Como compositor nesse período, escreveu obras para coro, ciclo de canções para voz e piano, peças solo e música de câmara. Muitas dessas obras foram estreadas e gravadas pela Rádio DRS de Zurique, entre elas, está à série radiofônica *Frühvollendete*, formada por áudio-complementos inspirados em escritores e dramaturgos, na qual o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* (*Quinett für Streichquartett und Oboe*) WoO 17 é um desses áudios. Nogueira (2007, p. 23) supõe que nesse período possa ter havido alguma relação profissional entre Widmer e a Rádio, devido a registros de gravações e encomendas.

Em 1956 Ernst Widmer muda-se para o Brasil, para a cidade de Salvador no Estado da Bahia, após um convite do professor e compositor alemão Hans-Joachim Koellreuter (1915-

2005) para integrar o corpo docente do recém-criado, Seminários de Música Livre, na então Universidade da Bahia, hoje Universidade Federal da Bahia (UFBA), instituição da qual Koellreuter era Diretor-fundador. Em 1963 com a saída de Koellreuter da Universidade, Widmer assume a direção da Escola de Música e Artes Cênicas, anteriormente Seminários de Música Livre, hoje Escola de Música da UFBA (NOGUEIRA, 2007, p. 29).

Em 1967, Ernst Widmer adquire cidadania brasileira (NOGUEIRA, 2007, p. 21). Após pouco mais de três décadas lecionando no Brasil, Widmer se aposenta e retorna para Aarau, pouco tempo depois, em 1988 é fundada a Sociedade Ernst Widmer (*Ernst Widmer Gesellschaft*)¹. Em 3 de janeiro de 1990, Ernst Widmer falece em Aarau.

2.2 O PEDAGOGO

Na Universidade Federal da Bahia, além de lecionar piano, Ernst Widmer também foi professor de teoria e percepção musical, análise musical, educação musical, composição e regência. Na classe de composição que lecionou de 1963 a 1987, Widmer pode desenvolver seus próprios métodos de ensino, que tinham como objetivo conduzir seus alunos a encontrarem sua própria forma e linguagem composicional.

Em uma entrevista feita pela rádio da Universidade Federal da Bahia com mediação de Marcus Gusmão em 1987, Ernst Widmer relata seu processo de realização como professor ao começar a atuar no Brasil nos Seminários de Música Livre.

Enquanto eu estive na Suíça, eu tive um aluno de composição e um monte de alunos de piano, e aqui nesse tempo, eu lecionei 25 disciplinas diferentes, eu pude lecionar tudo o que eu realmente queria lecionar, o que eu mais gosto de lecionar é harmonia, contraponto, essas partes teóricas de uma maneira não teórica, esse desafio que mais trouxe satisfação a mim, [...] então essa é uma coisa que me estimula. [...] (WIDMER, 1987).

Paulo Costa Lima em seu trabalho *Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia* (1999) faz uma extensa pesquisa a partir de relatos de ex-alunos de Widmer, entrevistas, documentos relevantes, em escritos e na escrita musical do compositor, a fim de

¹ A *Ernst Widmer Gesellschaft* (EWG) tem como objetivos promover a obra de Ernst Widmer, sendo detentora dos manuscritos de suas composições, esboços, planos, cartas, escritos teóricos e gravações sonoras. A Sociedade apoia gravações e publicações com direitos autorais. Manuscritos e cópias das composições foram confiados à Biblioteca Cantonal de Aargau em Aarau desde 2008. Em 2005 fundou-se no Brasil o Instituto Ernst Widmer em Salvador (BRÜSCHVEILER, 2008, p. 02).

entender as práticas e filosofias utilizadas por Widmer no seu processo de ensino. Lima (1999, p. 21) ressalta que o trabalho de ensino composicional de Widmer é destaque no cenário da música erudita contemporânea desde a década de 60 e a presença de obras de seus ex-alunos em festivais e bienais de música contemporânea são resultados de sucesso nacional e internacional desse trabalho.

No Brasil, além de contribuir para o ensino musical, Ernst Widmer esteve à frente de festivais, cursos e concursos de composição que tinham como objetivo o incentivo à música brasileira contemporânea e a revelação de jovens compositores. Em 1966, Widmer foi um dos fundadores do Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974), juntamente com outros professores relacionados aos “Seminários de Música”. Nogueira (2007, p. 21) relata que o grupo se definia como um movimento que visava à criação, execução e análise de música contemporânea, sem possuir uma “escola” ou tendência específica. Oliveira (2010, p. 24) em sua pesquisa sobre o Grupo de Compositores da Bahia, considera o Grupo como uma espécie de “laboratório” de aprendizado entre seus membros, no qual, classifica Ernst Widmer como o principal articulador desse contexto de produção e trocas, sendo importante para sua qualificação dentro do contexto acadêmico e para o público da época.

2.3 A OBRA DE ERNST WIDMER

De acordo com o catálogo de obras de Ernst Widmer elaborado pela musicóloga Ilza Nogueira em 2007, Widmer deixou aproximadamente cerca de trezentas obras musicais, formadas por composições, arranjos, adaptações e orquestrações e ainda uma produção literária musical. Entre elas, cento e setenta composições catalogadas, uma obra que abrange diversos gêneros musicais: óperas, sinfonias, ballets, missas, oratórios, música para orquestra, coro e orquestra, concertos para diversos instrumentos, música de câmara e vocal, obras para instrumentos e fita magnética, música para peças teatrais, trilhas de filme, entre outras (NOGUEIRA, 2007, p.23; WINTER, 2005, p.122).

Nogueira (2007) classifica a obra do compositor em duas fases composicionais, a “Fase Europeia” e a “Fase Brasileira”, considerando como critério as influências musicais durante sua vida, que carregam características de diferentes culturas, principalmente a “Fase Brasileira”, que abrange a maior parte de sua carreira composicional e carrega além da influência da música de vanguarda europeia, uma gama de influências do folclore brasileiro e da música regional Nordestina e Afro-baiana (NOGUEIRA, 2007, p. 41).

Sobre sua música dentro do panorama estilístico de música contemporânea, Ernst Widmer (1987 apud NOGUEIRA 2007, p. 45) comenta: “Minha música é uma música nova menos pretenciosa, menos ortodoxa. [...] Eu sempre fui heterodoxo.” [...]. Nesta declaração, Ernst Widmer ressalta ser um compositor que não busca se enquadrar em algum padrão estilístico específico. Nogueira (2007, p. 47) comenta a fala concluindo que, Widmer quando se define como heterodoxo está automaticamente se definindo como um compositor inclusivista, que a sua música ao mesmo tempo em que não segue padrões definidos, também não é exclusivista. Com isso, no seu estudo biográfico-estilístico sobre Widmer, Nogueira (2007) caracteriza as tendências estilísticas que marcaram a heterodoxia e o “inclusivismo” dentro da obra do compositor, ela categoriza cinco tendências presentes na sua forma de compor: Tendência Referencialista, Tendência Regionalista, Tendência à Pesquisa Tímbrica-Textual, Tendência à Indeterminação e Tendência ao Teatro Musical (NOGUEIRA, 2007, p. 47).

2.4 INFLUÊNCIAS COMPOSICIONAIS

Durante sua época de estudante no Conservatório de Zurique, Ernst Widmer conheceu a música de Paul Hindemith (1895-1963), Béla Bartók (1881-1945) e Arnold Schoenberg (1874-1951). Duas obras do compositor húngaro causaram maior impacto em Widmer: *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1943) e o *Concerto para Orquestra* (1946) (NOGUEIRA, 2007, p. 25).

Em um dos seus textos, “*Esboço de um auto-retrato sob diferentes pontos de vista*” escrito em 1980 sobre sua trajetória de vida e personalidade, na seção sobre suas influências Widmer declara:

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 deixar influenciar pela vitalidade e pelo colorido com satisfação [...] (WIDMER, 1980 apud NOGUEIRA, 2008, p. 16).

Nessa afirmação, Widmer relembra o impacto e influencia de Bartók na sua música enquanto estava na Suíça, e a novas formas que sua própria música tomou quando conheceu a cultura brasileira e como isso foi impactante em sua maneira de compor.

Duas obras de Widmer podem ser citadas como exemplos das influências recebidas de Bartók e outros compositores, a peça *Hommage* opus 18 dedicada aos compositores Frank Martin, Béla Bartók e Igor Stravinsky para oboé, cordas e tímpanos *ad libitum*, indicam ainda outras influências marcantes em sua trajetória, assim como *Prismas para piano e orquestra* Op. 70, em que a parte do solista possui citações do 3º concerto de Bartók (BRÜSCHVEILER, 2008 p. 23).

Logo quando chega ao Brasil, Ernst Widmer se depara com um leque diversificado de novos timbres, harmonias, melodias folclóricas e populares e ritmos advindos principalmente da região Nordeste do país. A partir desse momento, Widmer introduz o folclore musical brasileiro juntamente com todo o seu conhecimento da música europeia de concerto e cria seu próprio estilo composicional, dando início a sua “Fase Brasileira”, como classifica Nogueira (2007). A obra *Divertimento III – Coco* Op. 22 (1961) é considerada por Lima (1999) como a composição que possui as primeiras organizações e inserções de material de culturas locais (NOGUEIRA, 2007, p. 41).

Ernst Widmer contribuiu tanto como compositor quanto como professor para o desenvolvimento da composição musical no Brasil. Sua primeira fase composicional aproximadamente entre 1944 a 1960, de acordo com Ilza Nogueira (2007, p. 41), período na qual o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17 foi escrito, situa-se em um momento inicial e de desenvolvimento da sua carreira profissional. Após sua vinda para o Brasil, seu desapego por ideias ortodoxas e sua postura deseruditizadora, como categorizou Lima (1999, p. 329), contribuíram para o seu amadurecimento como compositor e pedagogo. Seu processo de ensino impulsionou uma nova leva de compositores no Brasil, assim como sua música, que encontrou no folclore brasileiro e nas tradições culturais da Bahia novas inspirações.

2.5 O OBOÉ NA OBRA DE ERNST WIDMER

No artigo *Uma introdução à música para oboé de Ernst Widmer: processos de edição, contextualização e performance*, Mota (2019) classifica como obras “para” oboé, aquelas nas quais ele julga que o instrumento desempenhe um papel preponderante dentro da composição. Assim, Mota (2019) delimita que as obras de Ernst Widmer escritas para oboé, cobrem vinte anos de atividade criativa. A primeira, o *Quinteto para oboé e cordas* WoO 17 de 1951, e as últimas obras do ano de 1971 (MOTA, 2019, p. 03).

Quadro 1 – Obras para oboé de Ernst Widmer

Obra e catalogação	Formação	Movimentos	Data
<i>Quinteto para oboé e cordas - WoO 17</i>	oboé, violinos, viola e violoncelo	I. Introduction; II. Thema; III. Fantasia; IV. Quodlibet; V. Serenata; VI. Elegie	1951
<i>Hommage Opus 18²</i>	oboé; orquestra de cordas com tímpanos <i>ad libitum</i>	I Introdução - II Canon com 6 voix - III Canon com 3 voix - IV Canon com 3 e 5 voix	1959
<i>Partita Opus 19</i>	oboé solo	1. Pastorale; 2. Sarabande; 3. Menuett; 4. Polka; 5. Gigue;	1960
<i>69 Peças crônicas e anacrônicas: Andante, Adagio e Allegro - WoO 58, N°.7-9</i>	oboé solo	Andante; Allegro e Adagio	1971
<i>69 Peças crônicas e anacrônicas: Duas Elegias e um Intermezzo para corne inglês - WoO 58, N°.10-12</i>	corne inglês solo	Duas Elegias e um intermezzo	1971

Fonte: (MOTA, 2019).

Para oboé solista, Widmer compôs a já citada *Hommage Op.18* para oboé, orquestra de cordas e tímpano (1959), estreada pelo oboísta Heinz Holliger com a Orquestra de Câmara de Zurique e laureada com o prêmio *Hugo de Senger* em 1960 no concurso *Jeunesse Musicales Suisses* (NOGUEIRA, 2007, p. 41). Para oboé solo, compôs a *Partita Op. 19³* (1960), dedicada ao oboísta Georg Meerwein, então professor dos Seminários Livre de Música UFBA (LIMA, 1999, p. 319).

As peças *Andante, Adagio e Allegro WoO 58, N°.7-9* para oboé solo pertencente a coleção *69 Peças Crônicas e Anacrônicas* (1971), bem como as *Duas Elegias e um*

² *Hommage*, Opus 18a (1959) – versão para oboé e piano; *Hommage à Igor Strawinsky*, Opus 18b (1962) – versão para oboé e orquestra de câmara.

³ Possui uma gravação comercial realizada pelo oboísta Ricardo Rodrigues (O OBOÉ NA MÚSICA BRASILEIRA, 1989). E ainda, possui dois artigos que tratam sobre o processo de sua edição e sugestões interpretativas, realizados respectivamente por: (NASCIMENTO, 2018) e (MOTA e RIBEIRO, 2021).

Intermezzo WoO 58, N°.10-12 para corne inglês solo, foram compostas a partir de uma encomenda que Widmer recebeu do SRE (Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação), como peças de leitura à primeira vista e estudo em geral para todos os instrumentos de orquestra (BRÜSCHWEILER, 2008 p. 76).

Mota (2019) sugere como adição ao repertório para oboé a peça *La belle se siet* Op. 25 (1962) de Ernst Widmer, obra que é original para flauta solo e que possui ao final de seu manuscrito a informação assinalada pelo próprio compositor de que a peça poderia ser tocada no oboé uma terça menor abaixo. Após uma análise do manuscrito, Mota (2019, p. 04) observa que de fato a obra pode ser facilmente tocada no oboé, com isso, *La belle se siet* também pode ser incluída ao repertório para oboé. Ernst Widmer ainda escreveu quartetos, quintetos e sexteto com oboé na sua formação, além de obras corais e sinfônicas.

2.6 WoO

Em 2008 o musicólogo Willy Brüschweiler, elaborou uma atualização do catálogo de obras de Ernst Widmer desenvolvido pela *Ernst Widmer Gesellschaft* (Sociedade Ernst Widmer). Na nova edição, Brüschweiler separa as obras do compositor em duas categorias: as obras que possuem número de opus, numeradas pelo próprio compositor, que contam com 203 obras; e as obras *Werke ohne Opuszahl* (WoO), “sem número de opus”, que contam com 112 obras. (BRÜSCHWEILER, 2008, p. 05).

As obras sem número de opus foram organizadas cronologicamente de acordo com as datas que Widmer anotou no início ou ao final dos manuscritos. Não sabe-se exatamente a causa de várias de suas obras não possuírem o opus, porém, informações como datas, assinaturas de Widmer e dados sobre as execuções de obras, realçam a importância dessas composições dentro do repertório do compositor.

No catálogo, os áudios complementos da série radiofônica *Frühvollendete* receberam cada um uma catalogação diferente. Porém, o *Quinteto para oboé e cordas* possui duas catalogações, a primeira como WoO 17 e outra como *Frühvollendete Büchner* WoO 21, em referência a série radiofônica. No entanto, provavelmente trata-se da mesma obra (BRÜSCHWEILER, 2008, p. 66, 67). Para fins de padronização, esta pesquisa utilizará somente a catalogação WoO 17 para nomear o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* de Ernst Widmer.

3 A PEÇA TEATRAL *LEONCE E LENA*

3.1 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A PEÇA TEATRAL

Este capítulo irá abordar a peça teatral *Leonce e Lena*, escrita por Georg Büchner, na qual o compositor Ernst Widmer baseou-se para compor o áudio-complemento dedicado ao escritor na série radiofônica *Frühvollendete*. Com o objetivo de compreender as relações entre a peça *Leonce e Lena* e o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17, será realizada uma pesquisa a cerca dos aspectos biográficos do seu escritor e uma contextualização sobre a criação da peça e seu enredo.

3.2 GEORG BÜCHNER, ASPECTOS BIOGRÁFICOS

O escritor e dramaturgo alemão Karl Georg Büchner nasceu em 17 de outubro de 1813 na pequena cidade de Goddelau perto de Darmstadt, Grão-Ducado de Hesse, um dos Estados mais pobres entre os Estados Alemães da época. Nesse período se travavam as Guerras Napoleônicas, na Batalha de Leipzig, forças da Prússia, Áustria, Rússia e Suécia, derrotaram os exércitos de Napoleão. Seguindo esses tempos conturbados, o Congresso de Viena (1814-1815) buscou afastar os ideais revolucionários trazendo de volta os princípios absolutistas (SCHWARZ, 2008, p. 49).

Georg Büchner estudou ciências naturais em Estrasburgo e medicina e filosofia na Universidade de Gissen. Em 1834, em parceria do teólogo Ludwig Weidig (1791-1837), escreveu o folheto *O Mensageiro de Hesse*, dando assim, início à sua caminhada como escritor. O objetivo deste texto era comunicar-se diretamente com o povo do Estado de Hesse, formado em grande parte por uma população pobre. Seu manifesto visava demonstrar ao próprio povoado a extrema desigualdade social em que se encontravam frente à qualidade de vida da nobreza (SCHWARZ, 2008, p. 52). Büchner foi obrigado em 1835 a exilar-se em Estrasburgo após o folheto ser confiscado.

Além de *O Mensageiro de Hesse*, Büchner deixou três peças de teatro, uma novela, algumas cartas e textos acadêmicos. Durante seu período de exílio escreveu *A Morte de Danton*, seu primeiro drama e única obra publicada em vida, do ano de 1835. A obra é um drama político que retrata a história de duas lideranças revolucionárias francesas lideradas

pelos personagens Danton e Robespierre. O enredo narra os dias anteriores à morte de Danton na guilhotina após ser considerado um contra-revolucionário. A peça aborda como tema a existência humana diante de um cenário de terror durante a Revolução Francesa (SCHWARZ, 2008, p. 54).

A terceira e última peça de Büchner foi a obra *Woyzeck*, do ano de 1836, escrita logo após concluir seu curso de medicina. A obra ficou inacabada devido ao falecimento do autor. Baseada em fatos verídicos de crimes e inspirada no caso do barbeiro Woyzeck que assassinou sua companheira no ano de 1821 em Leipzig. A peça retrata a vida pobre do soldado raso Franz Woyzeck, que além do trabalho militar, exerce outros empregos, dentre eles como barbeiro, para poder sustentar a esposa e o filho. Após descobrir uma traição de sua mulher, e estar frustrado com sua vida sofrida, Woyzeck assassina sua esposa (SCHWARZ, 2008, p. 63).

De acordo com Schwarz (2008, p. 50), entre 1815 a 1848 acontecia na Alemanha o movimento literário *Vormärz* (Pré-março), do qual Büchner foi um dos representantes, período que separa o Classicismo e Romantismo do Realismo. O poeta Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) que participou do movimento *Sturm und Drang*, período do Pré-Romantismo alemão, foi uma das maiores inspirações de Georg Büchner, que em 1836 chegou a escrever uma novela baseada em cartas de Lenz, também inacabada. Lenz tinha como propósito desenvolver um novo modelo teatral, baseado em aspectos da “miséria alemã”, o que confrontava os modelos vigentes de sua época, mas que anos depois foram incorporados nas obras Büchner e de seus contemporâneos (TOSCANO, 2019, p. 79).

[...] a meu ver, o poeta dramático não é mais do que um narrador da História, mas está acima deste último pelo fato de recriar a História uma segunda vez e nos transportar diretamente para a vida de uma época, em vez de nos dar uma narrativa e, no lugar de características nos traz caracteres e no lugar de descrições, personagens. [...] (BÜCHNER, 1835 apud TOSCANO, 2019, p.222).

Desde os seus primeiros escritos Georg Büchner traçou sua história como um escritor e dramaturgo que buscava por meio da literatura expressar toda a sua indignação e revolta com a realidade social do seu país. Em sua obra, Büchner aborda temas da sociedade, como a economia e política da sua época. Büchner viveu poucos anos, ainda muito jovem aos 23 anos logo após tornar-se professor de ciências humanas em Zurique, faleceu precocemente de tifo, porém seu legado deixou bases temáticas para o teatro moderno. Georg Büchner ganhou

reconhecimento no mundo literário somente alguns anos após a sua morte, por meio de uma edição composta de todas as suas obras, desenvolvida por Karl Emil Franzos (1879-1904).

3.3 A PEÇA CÔMICA *LEONCE E LENA*

A peça teatral *Leone e Lena* foi escrita em 1836, única obra de caráter cômico do escritor. É dividida em três atos e estreou em 1895 em Munique, Alemanha. Büchner escreveu essa peça para um concurso literário de comédia da época, a fim de conseguir uma ajuda financeira, porém acabou perdendo o prazo para a entrega e não conseguiu participar do concurso. A obra foi editada apenas em partes na revista de Gustkow, *Telegraph für Deutschland*, em maio de 1838 (TOSCANO, 2019, p.88).

O enredo da peça conta a história do príncipe Leonce, que pertence ao reino de Popo, e da princesa Lena, do reino de Pipi, que são designados por suas famílias a um casamento arranjado. Quando os dois descobrem o trato para unir as famílias, ambos decidem fugir, e coincidentemente para o mesmo lugar. Na Itália, sem se conhecerem, acabam se apaixonando. No dia do casamento ambos chegam mascarados, resistentes à união, porém, quando então retiram as máscaras revelando suas identidades, se reconhecem e acabam se casando.

A história começa centrada no príncipe Leonce, que no ócio da vida de um príncipe procura um sentido para a existência humana e acaba por despertar em si mesmo diversas confusões mentais, variando constantemente entre a loucura e a sanidade, entre o real e o delírio. Além do niilismo presente na peça, Georg Büchner aborda a supremacia aristocrática de Leonce e seu pai, o Rei Peter, diante do personagem Valério, serviçal da família e do povo da cidade fictícia. A discrepância nas condições sociais e os valores feudais ainda no século XIX são retratados por Büchner.

Por trás de uma comédia composta aparentemente por uma história romântica com aparências de um conto de fadas entre um príncipe e uma princesa, Büchner aborda muitos temas sociais, filosóficos, políticos e econômicos relevantes na sua época, incorporando a ideia de Lenz de buscar um novo cenário ao teatro, como dito anteriormente. Como ressalta Schwarz (2008, p. 56), a partir desses ideais retratados por Büchner, *Leonce e Lena* aponta indícios para o fim do Romantismo, com seus sarcasmos sobre um sistema absolutista tardio e obsoleto, também vistos em seus trabalhos anteriores.

4 A MÚSICA DE CÂMARA PARA OBOÉ E CORDAS

Tratando-se do objeto desta pesquisa ser uma composição para oboé e cordas e ter como finalidade a inserção de uma nova obra ao repertório camerístico, este capítulo abordará a música de câmara para oboé, em específico a formação para oboé e cordas, com o pretexto de que, apesar de se referir a um gênero bastante conhecido, ainda não há na língua portuguesa um texto introdutório sobre este repertório. Com foco nos quartetos e quintetos, será percorrido seu desenvolvimento ao longo dos séculos XVIII a XX. Durante o capítulo, se observará uma certa ênfase na música camerística inglesa para oboé e cordas, além de contar com uma breve seção a respeito do repertório camerístico brasileiro para oboé e cordas.

4.1 O SÉCULO XVIII: SURGIMENTO

Obras de câmara para oboé e cordas datam desde o século XVIII, como por exemplo, o *Quarteto para oboé e cordas* K. 370 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) escrito em 1781. O quarteto de Mozart apresenta uma maior exploração técnica do instrumento em relação a outras obras para oboé do compositor. A tessitura da escrita começa a ganhar maior extensão, atingindo notas mais agudas, que eram até então pouco utilizadas.

Um das razões que permitiram essa ênfase técnica foi o virtuosismo dos oboístas da época. Mozart dedicou seu quarteto ao oboísta Friedrich Ramm. Nas cartas a seu pai, Mozart distribuiu elogios à técnica e expressividade de Ramm.

Outro compositor que durante o século XVIII escreveu quartetos e quintetos para oboé e cordas foi Franz Krommer (1759-1831), que possui dois quintetos e três quartetos para essa formação. Enquanto Mozart utilizava o Fá da terceira oitava, os quintetos de Krommer iam até o Sol da terceira oitava do oboé.

Outras obras do século XVIII são: os *Seis Quintetos*⁴ do compositor tcheco Josef Mysliveček (1737-1781), o *Quintette concerto en ut majeur* (1790) do compositor francês Joseph-François Garnier, os *Quartetos* opus 8 (1773) de Carl Philipp Stamitz (1745-1801), originais para clarinete com oboé como opção, e o *Grand Quintet* em Dó maior do compositor

⁴Devido à iniciativa da oboísta Michaela Hrabánková e do violinista Václav Dvořák, as partes faltantes do oboé de três dos seis quintetos foram recuperadas em coleções privadas distribuídas pela Europa. O *Doležal Quartet* fez a gravação de estreia mundial das obras redescobertas de Mysliveček em 2020.

francês Rodolphe Kreutzer (1766-1831), escrito entre 1790 e 1799, com o clarinete como opção. Ainda no final século XVIII o compositor italiano Luigi Boccherini (1743-1805) compôs os *Seis Quintetos para oboé e quarteto de cordas* do op.55, G. 431-436, do ano de 1797.

Houve ainda outros quintetos com formações mais incomuns, como *Quinteto em Sol menor* do compositor tcheco Anton Wranitzky (1761-1820), formado por oboé, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, e o *Divertimento em Dó maior*, P. 115, de Michael Haydn (1737–1806), escrito em 1790 para corne inglês, violino, violoncelo e contrabaixo.

4.2 NO SÉCULO XIX

Como Butterfield (2017) afirma, até a década de 1820 ainda eram compostas obras para trios ou quartetos de cordas e oboé, porém ao longo do século XIX o gênero praticamente desapareceu (BUTTERFIELD, 2017, p.03). O século XIX foi o período em que o oboé obteve maiores mudanças e inovações na sua parte mecânica, a fim de melhorar seu desempenho técnico frente às novas estéticas musicais e exigências técnicas que vinham surgindo nas composições orquestrais (SADIE, 2001).

Com mudanças nos seus orifícios e o acréscimo de chaves, a estrutura do corpo do oboé mudou, e com isso novas sonoridades começaram a surgir a partir de diferentes escolas. O oboé no período barroco e clássico havia adquirido seu espaço como um instrumento solista, porém no período romântico o clarinete, com sua gama de dinâmicas e cores, obteve espaço dentro do novo estilo cantábile de longas linhas melódicas que se estabeleceu (SADIE, 2001).

Durante o século XIX os chamados “grandes compositores” escreveram importantes solos para oboé em obras orquestrais, tais como concertos e sinfonias, porém, demonstraram pouco interesse pelo oboé como solista. A obra *Drei Romanzen* op. 94 de 1849 de Robert Schumann é uma exceção, sendo uma das mais importantes do repertório do oboé.

Na França muitas peças para oboé e piano, nesse período, foram compostas para concursos realizados no Conservatório de Paris, destinados a seus alunos de oboé. Em geral os próprios professores de oboé ou professores do Conservatório compunham estas peças. Nenhuma delas entrou de fato para o repertório (BAILEY, 2010, p. 14).

4.3 SÉCULO XX

Após passar por um longo período sem muita visibilidade e atenção, a música de câmara na formação para oboé e cordas renasce na primeira metade do século XX e em especial na Inglaterra. A cultura musical na Inglaterra no final do século XVII e século XIX era centrada na música de compositores estrangeiros. Até o início do século XX os compositores ingleses ainda se baseavam em modelos “clássicos” (BAILEY, 2010, p. 04).

Foi com o compositor Edward Elgar (1857–1934) que a música inglesa começou a renascer. Ao mesmo tempo em que sua música tinha influências no romantismo alemão tardio, Elgar passou a representar também uma espécie de “espírito inglês”. A partir de Elgar, outros compositores alavancaram o desenvolvimento da música na Inglaterra, como Ralph Vaughan Williams (1872–1958), Gustav Holst (1874–1934) e Arnold Bax (1883–1953) (BAILEY, 2010, p. 06).

Assim como a cultura musical da Inglaterra obteve um renascimento, começando a desenvolver sua própria identidade musical, a música inglesa para oboé também conseguiu no século XX alcançar seu desenvolvimento e um lugar central no repertório para oboé, grande parte graças ao oboísta britânico Léon Goossens (1897-1988).

Léon Goossens foi fundamental para o desenvolvimento da literatura britânica para oboé na primeira metade do século XX e conseqüentemente para o repertório de oboé. Ele foi o responsável por reintroduzir o oboé como um instrumento solista, após quase um século de esquecimento. Nascido em Liverpool e pertencente a uma família de músicos, Leon Goossens começou a estudar oboé aos oito anos de idade. Entre 1924 a 1935 foi professor de oboé no Royal College (1924-1939) e na Royal Academy of Music, formando diversas gerações de novos oboístas. Foi o principal oboísta da Royal Philharmonic Society Orchestra e o primeiro oboé da London Philharmonic após a sua fundação em 1932 (BUTTERFIELD, 2017, p. 01).

Goossens foi um dos mais virtuosos do oboé do século XX. Foi admirado por sua técnica, expressividade e entusiasmo em explorar e ampliar o repertório do instrumento. Encomendou diversas obras e vários compositores escreveram especialmente para ele. Um gênero em especial foi de grande interesse por parte de Goossens: a música de câmara para oboé e cordas. Goossens queria que outras obras camerísticas para oboé e cordas se juntassem ao quarteto de Mozart. Os compositores Arnold Bax (1883-1953) e Arthur Bliss (1891-1975)

foram os primeiros a compor para Goossens, com seus quintetos para oboé e quartetos de cordas de 1922 e 1927 respectivamente (BAILEY, 2010, p.17).

Em 1932, o então jovem compositor Benjamin Britten (1913-1976) era aluno da Royal College of Music, local onde Léon Goossens lecionava. Britten gostava muito de compor obras já pensando em seus interpretes e sabia que Goossens possuía muito interesse nesse gênero e formação instrumental, e foi assim que compôs um quarteto especificamente para Goossens, o *Phantasy Quartet* de 1932. O quarteto marcou o início da carreira de Britten e entrou para o repertório camerístico de oboé como uma peça em que cordas e oboé possuem partes igualmente interessantes, ao contrário de outros quartetos como o de Mozart em que as cordas serviam somente como instrumentos de acompanhamento para o solista (BAILEY, 2010, p.59).

Após o *Phantasy Quartet* outros quartetos e quintetos para oboé e cordas surgiram, e muitos foram dedicados a Léon Goossens, como o *Quintet for Oboe and Strings* (1932) de Elizabeth Maconchy, o *Interlude for Oboe and String Quartet* (1936) de Gerald Finzi, o *Quartet* (1938) de Gordon Jacob, *Fantasy Quartet for Oboe and Strings* (1946) de Ernest James Moeran, *Quartet for Oboe and Strings* (1951) de William Wordsworth e o *Oboe Quartet* (1957) de Malcom Arnold.

A partir desta síntese sobre o desenvolvimento da música para oboé e cordas, nas formações quintetos e quartetos ao longo dos séculos XVIII a XX, foi possível observar que apesar de o gênero ter passado por uma época menos prolífica durante o período romântico, as composições para esse gênero contam com um expressivo número de obras dentro do repertório camerístico do instrumento. O surgimento de novas composições durante a primeira metade do século XX, devido em grande parte pelo papel do oboísta frente ao interesse por novas composições, contribuiu para uma relativa ampliação dessa formação dentro do repertório de câmara para oboé.

4.4 OS QUINTETOS PARA OBOÉ E CORDAS NO BRASIL

De acordo com Ortenblad (2018, p. 11) “o repertório brasileiro de oboé ultrapassa 500 obras, formado por 50 concertos para oboé solo ou oboé e outros instrumentos, quase 50 obras solo, 63 duos com piano e mais de 100 quintetos de sopro. Ainda sobram muitas peças

(mais de 250) em formações mais variadas, nelas incluindo-se a voz”. Os números encontrados são expressivos, porém muito pouco explorados.

As primeiras obras de câmara brasileiras datam no fim do século XIX e as escritas especificamente com oboé apareceram apenas no início do século XX (ORTENBLAD, 2018, p. 103). A fim de descobrir quais formações camerísticas são mais executadas, Ortenblad (2018) elaborou um gráfico, obras solos e concertos brasileiros para oboé não foram contabilizados, no qual concluiu que mais de um terço do repertório camerístico brasileiro para oboé mais explorado até então, era composto por obras com a formação quinteto de sopros (flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa) e duos, formados por oboé e piano, e os outros dois terços, compostos por diferentes formações instrumentais, pouco conhecidas e tocadas (ORTENBLAD, 2018, p. 102).

Diferentemente do considerável número de composições brasileiras existentes para quintetos de sopros, o repertório brasileiro de música de câmara para oboé, especificamente nas formações quintetos e quartetos de oboé e cordas, é composto por poucas obras. O compositor Mário Ficarelli (1935-2014) compôs a obra *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* de 1997; Pedro Kröger a peça *Spiritus* (2000) para oboé e quarteto de cordas; Liduíno Pitombeira (1962) o quinteto *Goyazes* (2009) para oboé e quarteto de cordas, dedicado ao oboísta José Medeiros; e Ernst Mahle um *Quarteto* para oboé e cordas em 2021, Mahle compôs ainda a peça *Fantasia*, um sexteto para oboé e cordas do ano de 2016. Existe ainda um *Quinteto* para oboé e quarteto de cordas do ano de 1999, ainda em manuscrito, do compositor Estércio Marquez Cunha (1941-). As composições citadas são exemplos que se tinham conhecimento, porém, não descartasse a possibilidade de existirem outras obras.

As composições na formação quintetos e quartetos para oboé e cordas, ainda são uma parcela muito pequena dentro do repertório camerístico brasileiro do instrumento. Como observou Ortenblad (2018) quinteto de sopros e duos para oboé e piano são as principais formações mais executadas, conseqüentemente, possuem mais obras e interesse por parte dos compositores.

5 INTRODUÇÃO A UMA OBRA DA JUVENTUDE DE ERNST WIDMER

Após capítulos que contextualizaram sobre o compositor Ernst Widmer, a peça teatral *Leonce e Lena* e o desenvolvimento da música de câmara para oboé, o quinto capítulo irá apresentar e analisar o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17. O capítulo iniciará com uma contextualização histórica sobre a criação da obra e particularidades que envolvem sua catalogação. Após isso, será realizada uma análise descritiva introdutória dos seus seis movimentos, observando sua estrutura e elementos composicionais, com o propósito de compreender o conteúdo musical e as relações entre a música de Ernst Widmer e a peça cômica de Georg Büchner.

5.1 O QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS WoO 17

Composto no ano de 1951, o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* (*Quintett für Streichquartett und Oboe*) WoO 17 se encontra no meio do século XX e faz parte do início da carreira do compositor, período de formação que pertence a sua “Fase Europeia”, como classifica Nogueira (2007, p. 41). Escrito pouco tempo após concluir seus estudos no Conservatório de Zurique, a obra camerística é a primeira peça que Widmer compôs em que o oboé possui um papel preponderante na composição. O quarteto de cordas é formado por dois violinos, viola e violoncelo, porém, no quinto movimento *Serenata*, Widmer adiciona uma linha para voz *ad libitum*.

O *Quinteto* não possui dedicatória, foi composto a partir de uma encomenda da Rádio DRS de Zurique, Suíça, para uma série radiofônica denominada *Frühvollendete*⁵, produzida entre 1950 e 1951. O áudio-complemento formado por oboé e cordas faz referência a um trecho da sua peça *Leonce e Lena* (1836) do escritor e dramaturgo alemão Georg Büchner (NOGUEIRA, 2009, p. 45; WIDMER, 1951; BRÜSCHVEILER, 2008, p. 70).

Além do *Quinteto* WoO 17, outros quatro áudio-complementos formam a série radiofônica *Frühvollendete*. Todos os áudio-complementos foram inspirados em obras de escritores e dramaturgos, que são respectivamente: Georg Trakl (WoO 15), Siegfried Lenz

⁵A tradução para o português da palavra em alemão “*Frühvollendete*”, pode-se interpretar como: “alguém que alcançou o domínio absoluto de sua arte mesmo em idade jovem”. Significado que pode ser atribuído aos autores nos quais os áudio-complementos foram dedicados.

(WoO 19), Henrich Von Kleist (WoO 20), Georg Büchner (WoO 21) e Otto Braun (WoO 22) (BRÜSCHVEILER, 2008, p. 70; NOGUEIRA, 2009, p. 38).

De acordo com Willy Brüscheiler no catálogo produzido pela Sociedade Ernst Widmer, as gravações de todos os áudio-complementos foram apagadas pela Rádio DRS, sem incluir mais informações sobre as causas da perda. A partitura do *Quinteto* WoO 17 encontra-se em manuscrito hológrafo⁶, possuindo uma escrita bem legível. Os áudio-complementos WoO 15 e WoO 22 ainda possuem seus manuscritos, já os manuscritos dos áudio-complementos WoO 19, que possui o oboé na sua formação e WoO 20, possivelmente foram perdidos (BRÜSCHVEILER, 2008 p. 70; NOGUEIRA, 2009 p. 38).

Seguindo a última edição, do ano de 2008, do catálogo de obras desenvolvido pela Sociedade (EW)⁷ que inclui as composições que não possuíam número de opus, a série radiofônica *Frühvollendete* foi catalogada em forma crescente, de acordo com as datas encontradas nos manuscritos existentes. Com isso, o áudio-complemento em referência a Georg Büchner denominado *Frühvollendete Büchner*, foi catalogado como WoO 21. Entretanto, como pode ser visto no quadro 2, a ordem numérica de 15-22 não está completa, isso é explicado pelo fato de que dois áudio-complementos da série foram catalogados duas vezes. Observando o catálogo, o *Frühvollendete* – Georg Trakl (WoO 15) também possui outra catalogação, como *Quintett für Streichquartett und Klavier* (WoO 16), assim como o “*Frühvollendete*” - Georg Büchner (WoO 21) que também possui a catalogação como *Quintett für Streichquartett und Oboe (1951) Satz V mit Singstimme ad libitum* (WoO 17) (BRÜSCHVEILER, 2008, p. 92, 93).

Não há informações no catálogo a respeito da duplicidade na catalogação das obras, porém, esta pesquisa supõe que, os dois áudio-complementos tenham ganhado duas catalogações por ambos serem quintetos na formação quarteto de cordas e instrumento solista. Com isso, terem sido catalogados como *Frühvollendete* em referência a série radiofônica e ainda, terem recebido uma nova numeração em referência a seção de quintetos no catálogo de Ernst Widmer. Contudo, como mencionado anteriormente, esta pesquisa irá utilizar a catalogação WoO 17 para nomear o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas*.

⁶ A partitura utilizada na pesquisa foi obtida por meio do projeto *Música para oboé de Ernst Widmer: processos de edição, contextualização e performance*, desenvolvida pelo professor Lúcius Mota. O projeto obteve acesso ao manuscrito de forma digital e as partes foram editadas pelo bolsista Lucas Laureano.

⁷ *Ernst Widmer Gesellschaft* (EWG)

Abaixo o quadro 2 explana em ordem cronológica os cinco áudio-complementos, juntamente com suas respectivas formações instrumentais e durações.

Quadro 2 - Lista dos áudio-complementos da série radiofônica *Frühvollendete*.

Nome	Instrumentação	Duração	Data
<i>Frühvollendete</i> - Georg Trakl (WoO 15)	violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano	7'	1950
<i>Frühvollendete</i> - Siegfried Lenz (WoO 19)	flauta, oboé, fagote, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e cravo	9'	1951
<i>Frühvollendete</i> - Henrich Von Kleist (WoO 20)	trompas, tímpanos e pequena orquestra de cordas	8'	1951
<i>Frühvollendete</i> - Georg Büchner (WoO 21)	oboé, violinos, viola, violoncelo e voz <i>ad libitum</i>	12'	1951
<i>Frühvollendete</i> - Otto Braun (WoO 22)	flauta (piccolo), clarinete (sib), trompete (dó), trompa (fá), tímpanos (03), percussão e harpa [7]	11'30''	1951

Fonte: Elaborado pela autora.

5.2 INTRODUÇÃO DESCRITIVA DOS MOVIMENTOS

Como se trata de uma obra ainda pouco conhecida, discutida aqui pela primeira vez, será realizada uma apresentação introdutória da composição. A partir de uma análise dos seus movimentos, será observada e descrita sua estrutura e seus elementos composicionais, como por exemplo: suas formas, texturas, timbres, formações instrumentais, articulações, dinâmica, ritmos, relações temáticas, estrutura melódica entre outros elementos.

Para a realização desse processo de análise, será utilizado como material de apoio o autor John White com o livro *Comprehensive Musical Analysis* (1994). No livro, White

acredita que para a realização de uma análise de qualquer estilo musical é necessário à interligação de todos os elementos de uma composição, nos quais ele os divide em melodia, ritmo, harmonia e som. Para a realização de sua “análise compreensiva”, White divide o processo analítico em duas etapas: a primeira é uma Análise Descritiva da obra, que conta com uma contextualização histórica da composição, após isso, o processo é subdividido em três níveis analíticos: microanálise, análise intermediária e macroanálise. A segunda etapa é formada pelas Sínteses e Conclusões dos resultados obtidos nos níveis analíticos. No entanto, esta pesquisa irá recorrer ao livro de John White apenas como uma base teórica, utilizando-se de alguns termos, definições e fases do seu processo, como a contextualização da obra.

Outro material que será utilizado no processo de análise do *Quinteto* WoO 17 será o livro de Joel Lester, *Analytical Approaches to Twentieth-Century Music* (1989). No livro o autor analisa as estruturas e elementos musicais da música do século XX, com o objetivo de desenvolver uma compreensão da utilização dos materiais musicais para o desenvolvimento de efeitos sonoros e expressivos. Novamente, serão utilizados apenas termos e definições do material de apoio.

Importante ressaltar que, devido às condições sanitárias que assolaram o período de construção desta pesquisa, não foi possível a execução do *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17. Assim, o desenvolvimento da parte analítica da obra se realizou a partir da interpretação individual da parte do oboé e das revisões elaboradas pela autora entre as partituras do *Quinteto* editadas e seu manuscrito hológrafo. As partes da obra foram editadas pelo bolsista Lucas Laureano no projeto *Música para oboé de Ernst Widmer: processos de edição, contextualização e performance*, assim como o processo de edição foi vinculado ao projeto. A edição completa do *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17 está disponível no anexo deste trabalho.

Os movimentos do *Quinteto* WoO 17 possuem variações na sua formação instrumental, como pode ser visto no quadro 3. O terceiro movimento *Fantasia* não possui o oboé, somente cordas, assim como o quinto movimento *Serenata*, que além de não possuir o oboé contém a opção de voz *ad libitum*. Ao final do manuscrito, como de costume em muitas de suas composições, Ernst Widmer estabelece a duração de cada movimento, a obra totaliza 12 minutos de música.

Quadro 3 - Instrumentação e duração dos seis movimentos do *Quinteto WoO 17*.

Movimentos	Instrumentação	Duração
I. Introduction	Ob, VI I, VI II, Vla, Vlc	1'30''
II. Thema	Ob, VI I, VI II, Vla, Vlc	1'30''
III. Fantasia	VI I, VI II, Vla, Vlc	2'10''
IV. Quodlibet	Ob, VI I, VI II, Vla, Vlc	2'-
V. Serenata	VI I, VI II, Vla, Vlc, voz <i>ad libitum</i>	3'-
VI. Elegie	Ob, VI I, VI II, Vla, Vlc	1'50''

Fonte: Elaborada pela autora.

Ao fim do sexto movimento *Elegie*, Ernst Widmer deixa escrito no manuscrito um trecho formado por cinco compassos para as cordas, assinado como “*anhang VII*” (apêndice), como mostra a figura 1, cuja função dentro da obra não foi determinada nesta análise.

Figura 1 – Trecho “*Anhang VII*” no manuscrito do *Quinteto WoO 17*.

Fonte: (WIDMER, 1951).

5.2.1 I. Introduction

O primeiro movimento como denominado, é construído como uma estrutura introdutória para com os outros cinco movimentos da obra. Sua forma é unitária, possui somente um tema, mas é subdividido em seções. Os quatro primeiros compassos são de caráter introdutório, em compasso 3/8, em que os violinos e viola em *pp* executam uma progressão harmônica. No quarto compasso uma suspensão sob o intervalo de uma quinta justa anuncia a entrada do oboé no compasso seguinte. O oboé inicia a primeira seção do movimento, sem o acompanhamento das cordas, apresentando de forma recitativa o tema do movimento. O tema é desenvolvido em onze compassos e apresenta na sua estrutura uma seleção de doze notas, que inicia e termina com a nota Ré#, figura 2. O tema é formado por dois motivos rítmicos principais que serão denominados de motivo 1 e 2 (I)⁸ do primeiro movimento.

Ao final do tema, a partir do compasso 14, figura 3, as cordas retornam iniciando uma segunda seção curta em compasso (3+2)/8, formada por um desenvolvimento do material do motivo 2 (I) dentro de uma textura imitativa. O oboé retoma a linha melódica nos últimos quatro compassos com um acompanhamento harmônico das cordas, que concluem o primeiro movimento com uma inversão do motivo 1 (I) na linha do oboé sob o centro de Sol#.

Figura 2 – Recorte (c. 05-17) apresentação do tema do primeiro movimento no oboé sem o acompanhamento das cordas. Motivos e as doze alturas sublinhadas.

Adagio molto ♩ = 56

Motivo 1 (I)

Motivo 2 (I)

pp

pp

mp

mf

B

pp

3+2/8

Fonte: Autora.

⁸ Para uma melhor compreensão na leitura e identificação dos motivos de cada movimento, será utilizada a seguinte nomenclatura: Motivo 1 (I) para se referir ao motivo 1 do primeiro movimento, Motivo 1 (II) para indicar o motivo 1 do segundo movimento e assim sucessivamente ao longo da análise dos outros movimentos.

Figura 3 – Compassos 14 a 22, seção das cordas após a apresentação do tema até o compasso final do movimento.

Material do motivo 2 (I)

The image shows a musical score for strings, measures 14 to 22. The score is in 3/8 time and features four staves. A green box highlights a specific melodic phrase in the first staff, labeled 'Material do motivo 2 (I)'. Dynamics include *mp vibrato*, *mf*, *p*, and *poco espr. mf*. A rehearsal mark 'C' is placed above measure 18. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Autora.

5.2.2 II. Thema

O segundo movimento é formado por três seções. Ele também possui quatro compassos introdutórios antes do início da seção A do movimento, realizada pelo primeiro violino com o motivo 1 (II) do movimento, junto com o acompanhamento em *pizzicato* pelo violoncelo nos tempos fortes do compasso, figura 4.

Figura 4 - Compassos iniciais do segundo movimento *Thema* com o motivo 1 (II).

Fonte: Autora.

Precedida por uma suspensão dissonante, o oboé inicia no compasso 05 o tema da seção A, figura 5. Durante todo o desenvolvimento do tema até o compasso 27 as cordas acompanham a melodia por meio de um acompanhamento calmo com pouca movimentação rítmica e harmônica, o segundo violino, viola e o violoncelo alternam com *pizzicatos* e ligaduras, enquanto o primeiro violino executa uma textura homofônica com o oboé.

Figura 5 – Recorte (c.06-10) do início do tema da seção A do segundo movimento.

Fonte: Autora.

No compasso 27 a viola introduz a seção B do movimento, o tema dessa seção é desenvolvido a partir do motivo 2 (II). Nessa seção o oboé não possui melodia, as demais

cordas vão alternando-se em acompanhamento harmônico progressivo com pouca movimentação, figura 6.

Como pode ser observado, o motivo 1 (II) aparece nos temas das seções A e B e sempre inicia as frases em anacruse. No compasso 35 até o compasso 39 o primeiro violino toca em oitavas o tema com a viola. No compasso 44 o oboé retorna com a seção A executando o tema em oitavas com o primeiro violino, nessa recapitulação as demais cordas executam um acompanhamento homorrítmico, figura 7.

A partir do compasso 56 é iniciada a coda, que possui recortes dos compassos introdutórios do movimento, agora uma oitava acima. O movimento encerra com as cordas em *pizzicato* e em *pp* sob o centro de Sol#.

Figura 6 – Recorte (c.31-35) desenvolvimento do tema da seção B do segundo movimento *Thema*.

Fonte: Autora.

Figura 7 - Recorte (c.45-47) recapitulação da seção A do segundo movimento.

Fonte: Autora.

5.2.3 III. Fantasia

O terceiro movimento da obra é denominado *Fantasia*, esse é o primeiro de dois movimentos em que o oboé não toca. Sua estrutura é dividida por seções com diferentes andamentos. A primeira seção é um *Adagio molto*, com marcação de colcheia igual a 72 bpm; no compasso 13 uma nova seção, *Piú Lento* com colcheia igual a 56 bpm; logo no compasso 23 o tempo inicial retorna; no compasso 34 uma nova seção, *Piú Mosso* com colcheia igual a 120 bpm é introduzida e no compasso 44 o *Piú Lento* retorna e encerra o movimento.

Na figura 8, logo no início do movimento, o segundo violino apresenta a primeira melodia, ela é composta por um recorte rítmico-melódico pertencente ao primeiro movimento *Introduction*, encontrado na anacruse do compasso 17 na linha da viola, como pode ser visto comparando com a figura 3.

Figura 8 - Recorte (c.01-07) motivo 1 (III) do terceiro movimento e extrato do trecho rítmico-melódico pertencente ao primeiro movimento.

The image displays two excerpts from a musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The top excerpt, labeled 'Motivo 1 (III)', shows measures 1 through 7. In the Violin I staff, a specific melodic phrase is circled in green. The bottom excerpt, labeled 'Trecho rítmico-melódico do (I. Introduction)', shows measures 5 through 7. In the Violin II staff, a specific melodic phrase is circled in purple. The score includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, *p*, and *sf*, and a rehearsal mark 'A' is present in the bottom excerpt.

Fonte: Autora.

O principal motivo do movimento, que será denominado de motivo 1 (III), surge no primeiro compasso em todas as vozes, ele aparece na figuração de uma semínima pontuada com trinado e terminação. É possível observar que o motivo 1 (III) é basicamente uma variação do motivo 1 (I) do primeiro movimento, figura 2. Ao longo do movimento ele surge de várias formas, como no compasso 10, figura 9. Ainda em outros lugares, como no compasso 13, figura 10, a última nota do motivo é enfatizada por meio de repetição a partir de uma célula rítmica em fusa, que irá gerar outro motivo, que será chamado de motivo 2 (III) e que continuará a aparecer ao longo do movimento. Nesse momento todas as vozes estão em uma textura praticamente homorrítmica enfatizando o motivo 1 e 2 (III) do movimento.

Figura 9 - Recorte (c.10-12) presença de uma das variações do motivo 1 (III) no terceiro movimento.

Motivo 1 (III)

10

Fonte: Autora.

Figura 10 - Recorte (c.13-15) surgimento do motivo 2 (III) a partir do motivo 1 (III) no terceiro movimento.

Motivo 1 (III) Motivo 2 (III)

13

Sul pont. *ritardando...* Col legno Ord.

ff *p*

Sul pont. Col legno Ord.

ff *p*

Sul pont. Col legno Ord.

ff *sf* *p*

Sul pont. Col legno Ord.

Fonte: Autora.

A partir do compasso 16, figura 11, acontece a primeira troca de andamento, em que o andamento *Piú Lento* com marcação de colcheia igual a 56 bpm é introduzido, a divisão rítmica também muda, de ternária passa para a divisão 4/8, além da aparição de um novo motivo, denominado motivo 3 (III). No compasso 19 a mesma textura homorrítmica utilizando os motivos 1 e 2 (III) vista entre os compassos 13 a 15, é novamente utilizada. No compasso 23 o tempo inicial retorna e as cordas desenvolvem o motivo 3 (III) sob uma textura imitativa.

Figura 11 - Recorte (c.16-18) introdução para mudança de andamento e surgimento do motivo 3 (III).

The musical score shows four staves. The first staff (Violin I) has a circled section in measure 16 labeled 'Motivo 3 (III)'. The tempo is 'Piú Lento' with a marking of 56 bpm. The time signature changes from 3/8 to 4/8 at measure 16. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and the expression is 'Senza espressione'. The other parts also show the introduction of this motif.

Fonte: Autora.

No compasso 29 acontece uma espécie de transição, formada por trechos escalares compostos por cromatismos e estratégias octatônicas, executado pelas vozes mais agudas sob uma polirritmia entre tercina de semicolcheias contra quatro fusas. Enquanto isso, no compasso 31, figura 12, o violoncelo introduz o motivo 1 (I) do primeiro movimento, *Introduction*, figura 2. Na figura 13, o segundo violino e a viola continuam a repetir o motivo até o compasso 35.

No compasso 34 acontece uma nova mudança de andamento com marcação de colcheia a 120 bpm. Nesse momento o segundo violino e a viola continuam a repetir o motivo 1 (I) do primeiro movimento de forma intensificada, no compasso 36 o motivo 2 (III) do terceiro movimento retorna, figura 14.

No compasso 39, a viola apresenta o mesmo material rítmico-melódico presente na anacruse do compasso 17 do primeiro movimento, figura 2. Esse mesmo material é encontrado também no compasso 03 da *Fantasia*, como visto anteriormente na figura 8. O motivo 1 (I) também do primeiro movimento reaparece, agora nos compasso 42 e 43 na linha dos violinos, figura 15.

Ao final do movimento, ocorre uma última mudança de andamento, o *Piú Lento* retorna, assim como o seu material rítmico-melódico apresentado na primeira vez a partir do compasso 16.

Figura 12 - Recorte (c.30-31) transição entre seções composta por polirritmia entre as vozes agudas. Aparição do motivo 1 (I) do primeiro movimento na voz mais grave.

The image shows a musical score excerpt for measures 30 and 31. The top staff (Violin I) has a yellow box labeled "Polirritmia" highlighting a triplet of eighth notes. The bottom staff (Violin II) has a purple box labeled "Motivo 1 do (I. Introduction)" highlighting a triplet of eighth notes. The bottom staff also includes the dynamic marking "f" and the instruction "cresc. poco a poco".

Fonte: Autora

Figura 13 – Recorte (c. 32-33) utilização do motivo 1 (I) no terceiro movimento.

The image shows a musical score excerpt for measures 32 and 33. The top staff (Violin I) has a purple box labeled "Motivo 1 do (I. Introduction)" highlighting a triplet of eighth notes. The bottom staff (Violin II) has a purple box around a triplet of eighth notes. The top staff also includes the instruction "accelerando poco a poco e crescendo".

Fonte: Autora.

Figura 14 - Recorte (c.34-36) repetição do motivo 1 (I) do primeiro movimento na linha do segundo violino e viola. Retorno do motivo 2 (III).

E *Più mosso* $\text{♩} = 120$

ff *passionato* Motivo 1 do (I. Introduction)

ff

Motivo 2 (III)

fff

fff

fff

fff

fff *mf*

ff *allentando....*

Fonte: Autora.

Figura 15 - Recorte (c. 37-42) retorno do trecho rítmico-melódico e do motivo 1 (I) do movimento *Introduction* no terceiro movimento.

37

F

p

mp

mp

p

pp

pp

pp

Motivo 1 do (I. Introduction)

ppp

ppp

Trecho rítmico melódico do (I. Introduction)

ppp

ppp

ppp

ppp

Sul tast.

Sul tast.

Fonte: Autora.

5.2.4 IV. Quodlibet

O quarto movimento é formado predominantemente por uma textura imitativa e dividido em três seções. O movimento possui basicamente um motivo rítmico que é desenvolvido por meio de variações e repetições. O motivo principal do movimento, que será denominado de motivo 1 (IV), é apresentado no primeiro compasso pelas cordas, figura 16.

Figura 16 - Motivo 1 (IV), primeiro compasso.

Fonte: Autora.

Na figura 17, a viola e o violoncelo iniciam em oitavas o desenvolvimento temático da seção A, nesse momento as vozes mais graves executam a melodia e os violinos acompanham por meio de um ostinato rítmico em semicolcheias, padrão que repete e se alterna entre as vozes ao longo do movimento.

No compasso 18 o oboé executa o tema da seção A, desenvolvido a partir do motivo 1 (IV), enquanto o violoncelo faz o acompanhamento em ostinato baseado na figura ornamentada anunciada pelo oboé no compasso 15, figura 18. O motivo 1 (IV) volta a retornar entre as vozes dentro de uma textura imitativa no compasso 44, em um trecho de transição entre a seção A e B, surgindo de forma ampliada na linha do oboé e primeiro violino, sob um acompanhamento em ostinato de semicolcheias em semitom no violoncelo.

Figura 17 – Recorte (c. 07-12) seção A do quarto movimento, apresentação do tema nas vozes graves e acompanhamento em ostinato nas vozes agudas.

Fonte: Autora.

Figura 18 – Recorte (c. 18-22) desenvolvimento da seção A do quarto movimento.

Fonte: Autora.

No compasso 50 a viola inicia a seção B com um novo tema ao movimento, o mesmo tema da seção A do segundo movimento *Thema*, com o mesmo ritmo, porém a uma quinta justa abaixo, figura 19. No compasso 53 o primeiro violino repete a frase com o violoncelo.

Figura 19 - Reaproveitamento melódico do tema A do segundo movimento *Thema* no início da seção B do quarto movimento no compasso 50.

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp dolce

Tema A do (II. Thema)

p cantabile

pp

Fonte: Autora.

A partir do compasso 59 até o compasso 67 uma textura polifônica surge entre as linhas do oboé que executa o tema da seção A, e da viola e violoncelo, que realizam o tema da seção B, figura 20. No compasso 69 o oboé e violino executam em oitavas o tema da seção B com as demais cordas realizando o acompanhamento em ostinato.

Figura 20 - Recorte da textura polifônica que acontece entre os compassos 59 a 67, entre a linha do oboé, viola e violoncelo com os temas das seções A e B do quarto movimento.

60

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

ff

Tema A

Tema B

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

Fonte: Autora.

A partir do compasso 78, uma espécie de coda é realizada, em que os temas da seção A e B são explorados a partir de uma textura imitativa entre as vozes. A presença do ostinato em semicolcheias e a utilização do motivo 1 (IV) nas cordas encerram o quarto movimento.

Figura 21 – Recorte (c. 98-105) compassos finais do quarto movimento *Quodlibet*.

The musical score shows measures 98 to 105. The vocal line starts with a rest in measure 98, followed by notes in measures 99-105. The piano accompaniment features a rhythmic ostinato in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *ff*, *sf*, *p*, *f*, and *pizz.* (pizzicato).

Fonte: Autora.

5.2.5 V. Serenata

Assim como o terceiro movimento, o quinto também não possui oboé. Neste movimento Ernst Widmer optou por introduzir uma voz com o texto extraído da peça *Leonce e Lena*. Apesar disso, a utilização da voz é *ad libitum*. Uma hipótese plausível é supor que Widmer tenha colocado essa indicação para que em outras ocasiões possa realizar o movimento sem a voz.

O movimento é composto dentro de uma forma ternária, em que as seções estão divididas por mudanças de andamento. O andamento estabelecido inicialmente é um *Animato*, com marcação de semínima pontuada igual a 112 bpm. A primeira seção, que será chamada de seção A, está entre os compassos 01 a 47. A seção B entre os compassos 48 a 94, com indicação de andamento *Piú Lento* com colcheia igual a 144. No compasso 95 a seção A retorna.

Logo nos primeiros compassos na apresentação do primeiro material melódico pelo primeiro violino, percebe-se uma semelhança rítmica e de contorno melódico com o tema da seção A do segundo movimento, *Thema*. Comparando as figuras 22 e 23, é possível observar que o material da linha do oboé no compasso 06 do segundo movimento, é muito semelhante ao trecho rítmico-melódico destacado na figura 22, no quinto movimento. É observável também, que o motivo 1 (V) da *Serenata* é a mesma célula rítmica desenvolvida no tema A do movimento *Thema*. Com isso, conclui-se que a seção A do quinto movimento é composta por um desenvolvimento do material rítmico-melódico do tema da seção A do segundo movimento.

Figura 22 – Recorte do início do quinto movimento, compassos 01-10.

Motivo 1 (V)

Tutti Con sordini

pp

tutti Con sordini

pp

pizz.

arco

Trecho rítmico melódico semelhante ao tema A do segundo movimento (Thema)

pizz.

arco

tr

tr

pizz.

Fonte: Autora.

Figura 23 – Recorte (c. 06-10) tema da seção A do segundo movimento *Thema*.

Fonte: Autora.

Após a fermata na figura 22, o compasso seguinte da *Serenata* continua sendo formado pelo motivo 1 (V) já apresentado, porém o material melódico muda. Anteriormente o primeiro violino estava com a melodia principal, seguido de um acompanhamento harmônico simples das demais cordas, já na figura 24, o primeiro violino inicia uma sequência de repetições formada por estratégias octatônicas, enquanto as vozes internas executam o motivo 1 (V).

Ainda na figura 24, um novo motivo é introduzido, esse será chamado na análise de motivo 2 (V), e é desenvolvido juntamente com o motivo 1 (V) até o compasso 28. No compasso 29 é iniciada uma exploração do material temático do motivo 2 (V) na linha do primeiro violino. A partir do compasso 34 o motivo 1 (V) retorna a prevalecer, nesse momento a melodia principal se encontra na linha do primeiro violino e da viola. A figura 25 apresenta um recorte da textura imitativa que se inicia no compasso 39, entre as linhas do primeiro violino e viola, enquanto o segundo violino e violoncelo executam notas longas.

Figura 24 – Recorte (c.20-24) utilização de estratégias octatônicas e introdução do motivo 2 (V) no quinto movimento.

Fonte: Autora.

Figura 25 – Recorte (c. 40-44) textura imitativa entre o primeiro violino e viola.

Fonte: Autora.

No compasso 46, um breve silêncio acontece até a anacruse do compasso 47, momento em que há a sinalização de *molto ritardando* e a indicação *Eine Singstimme ad libitum* (uma voz cantando, opcional). Nesse momento o primeiro violino executa uma breve introdução a nova seção, composta por uma variação do motivo 1 (V), figura 26.

No compasso 48 se inicia a seção B, com um o novo andamento, *Piú Lento*, e uma nova divisão rítmica em 5/8. A seção inicia com uma breve introdução de quatro compassos

entre o segundo violino, viola e violoncelo, figura 26. É observável que o violoncelo realiza um acompanhamento muito parecido com os quatro primeiros compassos do segundo movimento, *Thema*, figura 4, porém, possui alguns deslocamentos métricos.

Figura 26 – Início da seção B do quinto movimento, recorte dos compassos 48-51.

Fonte: Autora.

Durante toda a seção B, o violoncelo realiza esse mesmo motivo rítmico como acompanhamento, possuindo apenas algumas alternâncias. O tema principal está presente na linha da voz, o primeiro violino também possui o material melódico principal e acompanha a voz executando o tema em uníssono em grande parte da seção. Como acompanhamento para o tema, o segundo violino assim como o violoncelo continuam executando a mesma figuração rítmica dos compassos introdutórios, já a viola realiza algumas intervenções formadas por extratos do tema.

Na figura 27 observa-se a linha da voz, que realiza o tema da seção B do quinto movimento. O texto da melodia é um extrato da peça teatral *Leonce e Lena*, cujo primeiro verso inicia com a frase: “*The meine müden Füße,...*”, com tradução para o português, “Os meus pés cansados,...”, pertencente à terceira cena da peça (BÜCHNER, 1968, p. 45).

É possível observar na comparação entre as figuras 27 e 28 que o material rítmico-melódico é muito semelhante à melodia do tema da seção A do segundo movimento *Thema*, anteriormente analisada.

Figura 27 – Compassos 48-87, linha da voz no quinto movimento.

48 O mei-ne mü-den Füße ihr mü-ßt tan-zen in bun-ten Schu-hen, Und möch-tet

58 lie-ber tief im Bo-den ru- hen O **F** mei-ne hei-ßen

65 Wan-gen ihr müsst glü-hen Im wil-den Ko-sen Und möch tet lie-ber blü-hen Zwei wei-ße

72 Ro- sen O **G** mei-ne ar-men Au-gen ihr müßt blit-zen

79 ihr Strahl der Ker-zen Und Schließt ihr Dun-keln lie-ber aus Von eu-ren Shmer-

87 zen.

Fonte: Autora.

Figura 28 – Início até o compasso 27, tema da seção A do segundo movimento *Thema*.

Con moto, Moderato ♩ = 176 *poco rit.* *a tempo*

8

13 *mp* **A** *mf*

18 *p subito*

23

Fonte: Autora.

Ao observar as melodias das duas figuras, é possível visualizar que ambas possuem pontos em comum. O movimento *Serenata* possui uma estrutura rítmica muito semelhante a do movimento *Thema*, mesmo possuindo alguns compassos a mais e outros com divisão rítmica diferente. Outro ponto em comum são os contornos melódicos que são muito semelhantes, como por exemplo, o contorno do início do tema do quinto movimento, que é praticamente idêntico ao contorno do segundo movimento, com exceção da anacruse que antecede o primeiro compasso. Quanto às alturas, a melodia da *Serenata* nesses momentos em que o contorno é semelhante ao segundo movimento, sua escrita se encontra a um semitom acima das alturas do *Thema*, só que a uma oitava abaixo, porém, entre os compassos 75 a 87 o violino executa a melodia principal, enquanto a voz canta notas repetidas com pouco movimento melódico. Ou seja, o quinto movimento *Serenata* possui claramente relações diretas na sua construção composicional com o segundo movimento *Thema*.

Após uma grande pausa no compasso 94, o tempo inicial do movimento retorna, a viola e o segundo violino respectivamente dão início a última seção, com a recapitulação das melodias compostas com o motivo 1 e 2 (V) desenvolvidos na seção A. Os padrões escalares formados por estratégias octatônicas também retornam juntamente com as repetições sequenciais do motivo 1 (V) sob uma textura imitativa. O movimento termina com todas as cordas executando o motivo 1 (V), figura 29.

Figura 29 – Compassos 101-109, textura imitativa nas cordas e utilização do motivo 1 (V) no final do quinto movimento *Serenata*.

105

Senza sordini

poco a poco ord. sul tastiera

Senza sordini

25" Total 3"

Fonte: Autora.

5.2.6 VI. Elegie

O sexto e último movimento do quinteto é um *Adagio Molto* sem indicação de tempo. Logo no primeiro compasso as cordas iniciam produzindo um *sforzando* sob as alturas Mi e Si. Na figura 30, observa-se o primeiro violino executando o mesmo trecho rítmico-melódico encontrado na anacruse do compasso 17 na linha da viola no primeiro movimento, *Introduction*, figura 3, que também apareceu anteriormente entre os compassos 03 a 07 do terceiro movimento na linha do segundo violino, e ainda nos compassos 39 a 42 da viola, figura 15.

No compasso 08 o oboé inicia o tema do movimento, exatamente o mesmo tema com as mesmas alturas do primeiro movimento *Introduction*, possuindo apenas pequenas modificações na duração das figuras e um número menor de indicações de dinâmicas, figura 31. Porém, nesse movimento, o tema é executado juntamente com o acompanhamento das cordas a partir de uma textura polirrítmica em um ciclo de grupos cromáticos de tercinas de semicolcheias e fusas entre as linhas da viola e do violoncelo até o compasso 18.

Figura 30 - Recorte (c. 01-07) início do sexto movimento, primeiro material melódico apresentado pelo violino pertencente ao primeiro movimento *Introduction*.

Violino I

Trecho rítmico melódico do (I.Introduction)

Violino II

Viola

Violoncello

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Fonte: Autora.

Figura 31 - Recorte (c.09-08) início do tema do sexto movimento com o acompanhamento polirrítmico das cordas subdividido em grupos cromáticos com repetição.

sempre con espressione

pp

p

ppp

Tema do primeiro movimento (I. Introduction)

sempre pp

sempre pp

Fonte: Autora.

Se compararmos a figura 32 que ilustra a linha do oboé no sexto movimento com a figura 2, que possui a linha do oboé no primeiro movimento, é possível observar de forma clara e explícita que o material temático do primeiro e do último movimento é o mesmo. É possível observar também que o tema no sexto movimento possui menos indicações de dinâmica do que no primeiro, o que pode ser justificado pela presença de um acompanhamento constante das cordas na *Elegie*, diferentemente do movimento *Introduction*, que por não possuir nenhum acompanhamento, o oboé apresenta o tema em uma forma recitativa e acaba por exigir uma flexibilidade maior nas dinâmicas das frases.

Figura 32 - Linha do oboé no sexto movimento (c. 8-18).

Fonte: Autora.

No compasso 18 após a exposição do tema, há uma seção de transição, em que a viola e o violoncelo executam grupos de semifusas acentuadas divididas de quatro em quatro, subindo cromaticamente em *pp*, figura 33. Diferentemente do primeiro movimento, no último Widmer explora texturas polifônicas e polirrítmicas nas cordas, muitas vezes a estrutura é formada por figuras de curta duração com escalas cromáticas, o que acaba produzindo mais movimento nas vozes e transmitindo a sensação de um andamento mais rápido do que realmente é.

A seção final do movimento começa na anacruse do compasso 21, enquanto o oboé e as demais cordas executam uma variação do tema, o violoncelo as acompanha com semifusas compostas por trechos escalares. No compasso 25 o oboé possui uma espécie de cadência que se desenvolve acompanhada por intervenções das cordas. A partir do terceiro tempo do

compasso 28 o oboé finaliza o movimento com as mesmas alturas do fim do primeiro movimento, como pode ser visualizado na figura 34.

Figura 33 - Recorte (c.18-19) do fim da exposição do tema do sexto movimento e início de uma seção de transição para uma espécie de coda.

C

Figure 33 shows a musical score excerpt from measures 18 to 19. The score is written for multiple staves, including a vocal line and instrumental accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time. The lower staves feature a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes, marked with *pp* (pianissimo) and accents (>). The upper staves show melodic lines with some slurs and dynamics like *pp*.

Fonte: Autora.

Figura 34 - Recorte (c. 28-31) do fim do sexto movimento *Elegie*.

Figure 34 shows a musical score excerpt from measures 28 to 31. The score is written for multiple staves, including a vocal line and instrumental accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time. The lower staves feature a dense, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes, marked with *mf* grave and *pp* (pianissimo). The upper staves show melodic lines with some slurs and dynamics like *mf* grave and *pp*. A blue box highlights a specific melodic phrase in the upper staff, and a red box highlights a specific note in the lower staff.

1'50" Fine

Fonte: Autora.

Comparando a figura 34 com a figura 35, pode-se observar que os últimos quatro compassos do último movimento são compostos pelo mesmo material rítmico-melódico do primeiro movimento *Introduction*, porém a penúltima nota da *Elegie* possui uma alteração cromática. O último movimento encerra o *Quinteto* sob o centro de Sol#.

Figura 35 - Recorte (c. 19-22) do fim do primeiro movimento *Introduction*.

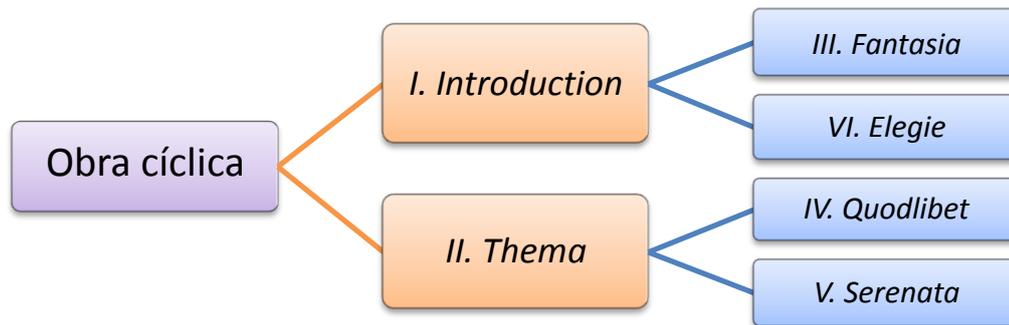
The image shows a musical score for the end of the first movement 'Introduction'. It features five staves. The top staff is a single melodic line, with a blue box highlighting measures 19-22. A red box highlights a specific note in measure 21. The bottom four staves show the accompaniment. A time signature of 1'30'' is indicated at the end of the top staff.

Fonte: Autora.

5.3 UMA OBRA CÍCLICA

Após a realização de uma análise descritiva introdutória sob a estrutura melódica e harmônica, textura, forma, articulação e dinâmica de cada movimento do *Quinteto para oboé e cordas* WoO 17, foi possível observar relações de reaproveitamento de material temático e motivico e reutilizações de trechos rítmico-melódicos entre os seis movimentos. Os temas do primeiro e segundo movimento, especificamente, retornam de diversas formas na estrutura dos demais movimentos. Com isso, conclui-se que o *Quinteto* WoO 17 é uma obra cíclica, em que dois temas são fundamentais no desenvolvimento da composição. Realizando uma síntese dos resultados obtidos na análise dos movimentos, podemos organizá-los a partir dessas inter-relações na seguinte disposição:

Figura 36 – Esquema da inter-relação dos movimentos.



Fonte: Autora.

O tema do primeiro movimento *Introduction*, apresentado pelo oboé, é reutilizado no terceiro movimento *Fantasia*, a partir da utilização de motivos e materiais rítmico-melódicos, e ainda é reapresentado praticamente na sua forma original no último movimento *Elegie*. Já o tema da seção A do segundo movimento *Thema* é reutilizado também por meio de motivos e materiais rítmico-melódico no quarto movimento *Quodlibet*. O motivo 1 (II) do *Thema* é utilizado para desenvolver a seção A do quinto movimento *Serenata*, e ainda, o tema do segundo movimento é reapresentado na seção B do movimento *Serenata*, com algumas modificações na estrutura rítmica e a adição de voz e texto.

De acordo com Lester (1989, p. 59) inter-relações entre movimentos é um legado da música tonal, em seu livro *Analytical Approaches to Twentieth-Century Music* (1989) Lester cita exemplos de composição do século XX que são formadas a partir dessa estratégia de relação entre temas.

Lester (1989, p. 58) cita o primeiro movimento em forma sonata do *Quarteto de Cordas nº 2* (1917) de Béla Bartók, no qual os temas do movimento são distintos, porém os motivos principais de cada um compartilham pontos em comum, como contorno melódico ascendente e descendente, o que cria a relação temática dentro do movimento.

No seu livro *Comprehensive Musical Analysis* (1994) John White define que motivo é a menor unidade estrutural que possui identidade temática e Lester (1989) comenta que:

[...] um motivo musical possui um padrão tanto melódico quanto rítmico. [...] podemos reconhecer mais facilmente um motivo melódico recorrente se o mesmo ritmo caracteriza todas as suas aparências. [...] Na música do século XX, em que as

estruturas de altura são complexas, muitas vezes ouvimos motivos rítmicos mais claramente do que motivos com notas [...] (LESTER, 1989, p. 29, tradução nossa⁹)

Ao longo da descrição introdutória dos movimentos do *Quinteto* WoO 17, foram vistos exemplos da inserção de motivos do primeiro movimento *Introduction* e do segundo *Thema* nos demais movimentos, como na figura 13, e também variações e desenvolvimentos de materiais motivicos, como na figura 3. Ernst Widmer também reaproveitou por completo as estruturas temáticas entre os movimentos, como no sexto movimento *Elegie*, em que o tema principal é uma reutilização do material temático do primeiro movimento *Introduction*, figuras 2 e 32. Já o tema da seção B do quinto movimento *Serenata*, possui muitas semelhanças rítmicas, temáticas e de contorno melódico com o tema da seção A do segundo movimento, visto nas figuras 27 e 28. Os motivos e recortes de estruturas rítmico-melódicas dos temas principais da composição são os elementos que conectam os movimentos do *Quinteto* WoO 17.

White (1994, p. 28) ressalta a importância do crescimento musical para a construção da estrutura e do fluxo musical da obra, observado a partir de relações cadenciais, qualidades afetivas (efeitos psicológicos), relações harmônicas e pontos de tensão e relaxamento. Com isso, para dar continuidade na análise descritiva dos movimentos, será observado como se desenvolvem as relações temáticas entre os movimentos a partir do processo de crescimento musical¹⁰ da obra por meio dos elementos musicais observados na estrutura dos movimentos ao longo da análise descritiva realizada.

5.3.1 Material melódico e harmônico

Analisando os temas é importante observar, como ressalta White (1994, p. 84), as implicações harmônicas, que não podem ser separadas das melodias, como o timbre, a articulação e a dinâmica que estão sempre presentes em todas as melodias, mesmo que não sejam especificamente notadas. De todas as transformações que ocorreram nas formas de composição no século XX, a harmonia foi a que sofreu grandes mudanças, a transição do

⁹ We think of a musical motives as a pattern that is both melodic and rhythmic. [...] We can recognize a recurring melodic motive more easily if the same rhythm characterizes all its appearances. [...] In Twentieth-century music in wich pitch structures are complex, we often hear rhythmic motives more clearly than pitch motives. [...]

¹⁰ Termo utilizado por John White no seu livro *Comprehensive Musical Analysis* (1994), há ainda outros autores que utilizam expressões como “processo generativo” ou “processo compositivo”.

tonalismo para o atonalismo remodelou a forma de escrever e ouvir. Porém, essa pesquisa não tem como objetivo realizar uma análise profunda sobre a construção harmônica da obra, somente apresentar uma breve visão geral de sua harmonia.

Na descrição introdutória do *Quinteto* WoO 17 foi observado que Ernst Widmer utiliza-se de centro tonais, como o último compasso do primeiro e segundo movimento que terminam sob o centro de Sol#, e ainda faz grande uso de cromatismos e dissonâncias. Foi visto também a utilização de estratégias octatônicas, como no quinto movimento *Serenata* figura 24, em que uma estratégia de origem octatônica aparece de forma “direta” em graus conjuntos nas cordas, sendo facilmente identificável. Lima (2000), em sua pesquisa referente às técnicas composicionais utilizadas por Widmer na construção de sua identidade musical, observa que o uso de sistemas composicionais de orientação octatônica representa uma etapa significativa na "travessia composicional" de Widmer da Suíça até a Bahia.

5.3.2 Textura

A textura em obras atonais, que não se pautam nos significados harmônicos tradicionais bem definidos da música tonal, possui um papel importante na organização e definições de fraseado, divisões seccionais, pontos de tensão e relaxamento e pontos cadenciais (LESTER, 1989, p. 39). Na descrição introdutória dos movimentos do *Quinteto* WoO 17 foi observado grande utilização de texturas imitativas, como nas figura 19 e 25, em que respectivamente a textura imitativa é utilizada em um trecho de transição entre seções e no desenvolvimento de material motivico. Já na figura 29 a textura imitativa é utilizada nas cordas para encaminhar o movimento a sua cadência final.

Outra textura utilizada foi a polirrítmica, no terceiro movimento, figura 12, o trecho polirrítmico formado por cromatismos e estratégias octatônicas inicia no compasso 29 nas cordas mais agudas, nesse trecho a textura juntamente com a harmonia reforçam um caráter transicional. No quarto movimento, figura 20, pode-se observar a utilização de textura polifônica, entre os compassos 59 a 67, entre o oboé com o tema da seção A e a viola e violoncelo com o tema da seção B do movimento, nesse caso a textura polifônica é utilizada para executar os temas principais do movimento.

A utilização de texturas polifônicas e imitativas são técnicas advindas de períodos antecessores ao século XX, porém ainda na primeira metade do século muitos compositores

como Bela Bartók e Arnold Schoenberg empregaram uma gama de texturas polifônicas e imitativas em seus quartetos para cordas. Vale lembrar que Ernst Widmer foi influenciado principalmente pela música de Bartók, como visto no primeiro capítulo em que o próprio Widmer comenta: “sempre ligado à dança, imitando Bartók, adquiri traços bartokianos [...]” (1980 apud NOGUEIRA, 2008, p.16), destacando a influência que o compositor húngaro teve em sua música.

5.3.3 Ritmos e andamentos

Na música tonal mudanças de acordes, motivos e padrões de acompanhamento acontecem em pontos metricamente apropriados de acordo com a divisão métrica regular, o que facilita a formação de frases e a expressão do contorno melódico, porém, no século XX é frequente o uso de métricas irregulares (LESTER, 1989, p. 18). No *Quinteto* WoO 17, Widmer utiliza na maioria dos movimentos métricas irregulares e frequentes mudanças de compasso. No movimento *Serenata*, por exemplo, para realizar a mudança da seção A para B, Widmer além de mudar o andamento, passa da métrica 9/8 para 5/8, essa seção utiliza o mesmo tema do segundo movimento, tema esse que possui mudanças métricas entre 5/8 para 3/8. O quarto movimento *Quodlibet* é o único que possui uma métrica regular com compasso binário simples durante todo o movimento.

Os seis movimentos são compostos de forma geral pelos respectivos andamentos: *Adágio Molto*, *Moderato*, *Adágio Molto*, *Vivace*, *Animato* e *Adágio Molto*. À maioria dos movimentos possui um andamento movido, o quinto e o terceiro movimento possuem mais alterações, em especial a *Fantasia* que possui cinco mudanças e termina em um andamento mais lento do que o inicial. O quinto movimento inicia em *Animato* com semínima pontuada como figura de compasso e muda para *Piú Lento* na seção B, momento em que o tema do segundo movimento é rerepresentado, agora um pouco mais lento do que seu tempo original que era de colcheia igual a 176 bpm, mudança que pode ser justificada pela prosódia entre o texto inserido e a melodia. No caso da rerepresentação do tema do primeiro movimento no último, o andamento permanece o mesmo, porém o movimento *Introduction* possui marcação metronômica de tempo, ao contrário da *Elegie*.

O último movimento mesmo sendo formado pelo material temático do primeiro possui a impressão de ser mais movido. O grande contraste entre os dois movimentos está na escrita rítmica e harmônica densa durante todo o sexto movimento. A apresentação do tema no

movimento *Introduction* é realizada somente pelo oboé como visto na figura 2, sem nenhum acompanhamento, já no último movimento o oboé apresenta o tema com um acompanhamento constante da viola e do violoncelo, figura 31. Na *Elegie* o acompanhamento possui uma textura polirrítmica, além de ser formado por subdivisões de grupos cromáticos que se repetem. Essa escrita densa cria a sensação de um movimento mais movido. Ao final do tema essa escrita continua como pode ser observado na figura 33, que possui um recorte do início do trecho de transição entre a seção A e a coda, em que a viola e o violoncelo seguem com o mesmo acompanhamento intenso. Nesse momento as duas vozes estão compostas pela mesma figuração e possuem acentos métricos a cada quatro notas, a viola é formada por intervalo de terça menor e o violoncelo por intervalo de quinta justa.

John White comenta sobre a importância da melodia em uma obra, ele destaca que a melodia é uma série de tons únicos que juntamente com a harmonia e o rítmico transmite um significado musical:

Normalmente, quando alguém se lembra de uma peça musical, são trechos de uma melodia ou a melodia que vem à mente, pois entre todos os elementos da música ela contém a maior parte das informações (WHITE, 1994, p. 85, tradução nossa¹¹)

Além da harmonia e da densidade rítmica, outros elementos como a articulação, dinâmica e timbre são de extrema importância na construção da melodia e para o processo de crescimento das frases, elementos que também contribuem na definição do caráter do movimento e da obra em si.

5.3.4 Articulação

O primeiro movimento é composto inteiramente por frases em *legato* que contribuem para o caráter mais introspectivo do movimento, figuras 2 e 3. Assim como o primeiro, o segundo movimento também possui muitas linhas em *legato*, principalmente o tema da seção B. Já as cordas além de possuírem motivos ligados no segundo movimento também fazem o uso em muitos momentos de *pizzicato*.

O terceiro movimento *Fantasia* possui além de ligaduras, *staccato* simples e *dolce*, tenuto e acentos. No quarto movimento *Quodlibet* a utilização de notas articuladas está principalmente nas linhas de acompanhamento que possuem motivos em ostinato, como na

¹¹ Typically, when one recalls a piece of music it is a tune or melody which comes to mind, for among all of the elements of music it carries the most information.

figura 17 nas vozes mais agudas. O quinto movimento *Serenata* possui mais linhas em *legato* na melodia do tema da seção A e *staccato* nos acompanhamentos em ostinato com o motivo 1 (V), que percorre entre todas as cordas, além de *pizzicatos* seguidos de *sforzatos*. A seção B não possui muitas informações quanto à articulação, o *pizzicato* no violoncelo está mais presente do que no movimento de origem do tema utilizado.

O sexto movimento *Elegie*, como já visto anteriormente nas figuras 2 e 32, possui o material temático do movimento *Introduction*, e com isso consequentemente possui linhas melódicas em *legato*, já as cordas possuem mais movimentação como observado na figura 31, devido a sua textura e composição harmônica densa, porém, após a apresentação do tema o acompanhamento é composto por ligaduras e acentos, figura 33.

5.3.5 Dinâmica

Elemento importante para a criação do caráter da obra, as dinâmicas utilizadas nos movimentos estão em sintonia com a harmonia altamente cromática empregada. No primeiro movimento *Introduction* a dinâmica em geral está em *pp* e a maior dinâmica é um *mf* nas cordas, em específico na viola no desenvolvimento do material temático do motivo 2 (I), figura 3. No segundo movimento a dinâmica de forma geral também é *p*, porém nesse movimento é possível observar um aumento no nível de intensidade da dinâmica. O tema da seção A possui uma dinâmica mais *p*, já o tema da seção B composto pelas cordas, alcança um clímax a partir da indicação de *f* e da extensão da melodia na repetição da frase em uma altura mais aguda. A seção A retorna com mais intensidade, agora em dinâmica *f*, juntamente com uma textura homorrítmica entre oboé e cordas que reafirmam o tema, como pode ser visto na figura 7.

O terceiro movimento *Fantasia* diferentemente dos anteriores já inicia com a dinâmica *ff* em todas as cordas, porém ao longo do seu desenvolvimento muitas oscilações de dinâmica acontecem, desde o *ppp* até *fff*, além de *sforzatos*, em muitos momentos de mudanças de forma abrupta como acontecem na figura 9. A dinâmica *ff* ou *fff* aparece não de forma exclusiva, mas com mais frequência em padrões rítmicos formado por uma nota e a dinâmica *p* ou *pp* também de forma frequente nos trechos que possuem mais materiais melódicos, como na figura 11.

O quarto movimento *Quodlibet* assim como a *Fantasia*, possui uma gama de dinâmicas mais fortes, em geral o movimento está sob uma dinâmica *f*. O primeiro compasso do terceiro e quarto movimento são muito parecidos, tanto na escrita ascendente como na intensidade. Na figura 24, nos compassos 22 a 24 e nos seguintes 28 a 31, em um trecho transitório entre frases do tema sob uma textura de imitação nas cordas Widmer intensifica o trecho com a utilização de *p* e *f* entre as vozes, causando um crescimento musical no movimento e entre as frases. Já o reaproveitamento do tema do segundo movimento na linha da viola, figura 19, como tema da seção B do quarto movimento está dentro da mesma dinâmica *p* utilizada no movimento de origem.

O quinto movimento *Serenata* possui um pouco menos de marcações de dinâmica, de forma geral trata-se de um movimento em que a dinâmica *p* prevalece. A seção B formada pelo material temático da seção A do movimento *Thema* não possui muitas indicações de dinâmica para a linha da voz.

O sexto movimento retorna a ter uma gama de dinâmicas menor como o primeiro e segundo movimento, em especial pelo fato do tema principal ser o mesmo do primeiro movimento. Ainda assim, a linha do oboé possui poucas indicações de dinâmicas, como pode ser visto na comparação entre as figuras 2 e 32. Como já observado, o ritmo denso constante na *Elegie* contribui para o processo de crescimento e intensidade do movimento.

5.3.6 Timbre

Como visto no quarto capítulo, o desenvolvimento do repertório de música de câmara para oboé e cordas passou por um processo de construção um pouco mais lento do que em comparação a outros instrumentos, passando por períodos de estagnação ao longo da história da música, porém alcançou no século XX um renascimento e um crescimento composicional.

A forma de escrita composicional se modificou muito entre os períodos. Como era de se esperar, o *Quarteto* K. 320 de Mozart para oboé e cordas no século XVIII possui muitas diferenças em comparação ao o *Quinteto* WoO 17 de Ernst Widmer. No *Quarteto* de Mozart as cordas executavam um trabalho de acompanhamento ao instrumento solista, já no *Quinteto* WoO 17 todas as vozes possuem independência. Com isso, novas possibilidades tímbricas são exploradas a partir de diversas formações.

Na figura 2 está o tema solo desenvolvido pelo oboé no movimento *Introduction*, a tessitura do oboé se encontra na maior parte do tempo em uma região média do instrumento, somente no final o tema atinge um F \sharp_5 próximo à região da terceira oitava do oboé, no limite superior da tessitura. Já os quatro últimos compassos do movimento, no entanto, encerram a partir de um contorno melódico ascendente e descendente em que o oboé finaliza com a nota Si $_2$, uma das mais graves do instrumento. O timbre intenso do oboé explorado em extremos, mesclado com uma dinâmica *p* contribuem para definir o caráter altamente expressivo do movimento.

O segundo movimento possui maior participação das cordas no desenvolvimento dos temas da seção A e B. As cordas executam um acompanhamento mais simples de apoio à melodia principal na linha do oboé, como visto na figura 5, já na recapitulação da seção A, o timbre das cordas contribuem, a partir de uma textura homorrítmica, para a intensificação do tema principal, figura 7. A partir do compasso 58, uma coda é realizada com o motivo dos quatro primeiros compassos, o movimento encerra de uma forma parecida com o primeiro, com o oboé realizando um contorno melódico decrescente juntamente com a diminuição de movimento nas cordas, contribuindo assim para a atmosfera cadencial.

Como visto na descrição dos elementos anteriores, o terceiro movimento *Fantasia* é o que possui uma mistura maior de textura, dinâmica e articulação. Nesse movimento formado somente por cordas, Widmer explora mais timbres a partir de indicações de articulação para as cordas, como o *Sul ponticelo*, *Sul tasto*, *pizzicato* e *Col legno*.

No quarto movimento *Quodlibet* é observado que as melodias principais começam a surgir com mais frequências nas vozes mais graves e não somente na linha do oboé. Widmer introduz nos timbres mais graves as melodias principais, como na figura 17 em que os violinos acompanham em ostinato a melodia principal que está na viola e violoncelo, e na figura 19, que o início do tema da seção B do movimento é iniciado pela viola.

No quinto movimento *Serenata* sequências rítmicas em ostinato se entrelaçam com as melodias e devido as suas dissonâncias acabam por desenvolverem um clima de tensão, como é possível ver na figura 24. As alturas da melodia na seção B da *Serenata* estão em um registro mais grave do que no segundo movimento, figuras 27 e 28. A segunda metade do tema é realizada pelo primeiro violino em um registro mais agudo, muito próximo do utilizado no segundo movimento. Widmer utiliza assim uma mescla de timbres e registros.

O tema principal do sexto movimento *Elegie* como já analisado, manteve-se mais fiel à estrutura rítmico-melódica do seu movimento de origem, as cordas ganharam um acompanhamento constante formado por polirritmia e dissonâncias como visto nas figuras 31 e 33. Essa escrita densa está presente em praticamente todo o movimento nas linhas da viola e do violoncelo, Widmer buscou combinar os timbres dos instrumentos mais graves para desenvolver a sensação de um movimento mais movido, sem perder o caráter intenso e obscuro que a melodia refletia no primeiro movimento.

5.3.7 Síntese e conclusões

Após a conclusão de que o *Quinteto* WoO 17 era uma obra cíclica, em que os temas do primeiro movimento e da seção A do segundo movimento eram reaproveitados nos demais movimentos, foi realizada uma análise mais específica nos elementos composicionais descritos na análise introdutória, com o objetivo de compreender as inter-relações entre os movimentos e como o compositor explorou esses dois temas principais na obra. A análise procurou observar o desenvolvimento do processo de crescimento musical da composição, a partir do material melódico e harmônico, textura, ritmos e andamentos, articulação, dinâmica e timbre.

Observando especificamente o crescimento do material melódico, foi analisado que os temas do *Quinteto* são compostos dentro de uma gama de dinâmicas *p*, porém a partir do terceiro movimento *Fantasia* é possível observar que a dinâmica da obra de forma geral começa se intensificar, indicações de *f* e *ff* aparecem com maior frequência nas frases, juntamente com um aumento no uso de articulações. O primeiro e segundo movimento possuem mais linhas longas em *legato*, já no terceiro movimento Widmer adiciona nas cordas o uso de *staccatos* e *sforzatos*, mudanças de dinâmicas abruptas, grande utilização de cromatismos e dissonâncias. O quarto movimento *Quodlibet* intensifica ainda mais o uso de *staccatos*, acentos e motivos em ostinato. As vozes possuem a cada movimento mais independência, criando assim texturas imitativas, contrapontísticas e polirrítmicas. Com as cordas, Widmer explora diversos timbres, introduzindo motivos e melodias principais em todos os instrumentos.

De forma geral, é possível concluir a partir dos dados referentes à intensidade das articulações, dinâmicas e movimentações das vozes e andamentos, que o *Quinteto* apresenta um crescimento musical em uma linha crescente, que se acentua a partir do terceiro

movimento. Entretanto, a partir do quinto e sexto movimentos o *Quinteto* desenvolve uma linha decrescente em relação ao seu crescimento musical de forma geral, devido à volta dos materiais temáticos principais da obra, originários do primeiro e segundo movimento que possuem menos intensidade. Com isso, a obra encerra basicamente da mesma maneira como iniciou, retornando ao seu princípio.

Contudo, conclui-se que o *Quinteto* WoO 17 é formado por dois temas principais, que são os motivos geradores dos demais movimentos que se desenvolvem ao longo da obra por meio de um processo cíclico. A partir da análise dos elementos composicional, pode-se ainda complementar que uso de registros mais graves e médios nos instrumentos, combinado com uma harmonia dissonante, texturas imitativas e contrapontísticas, intensificação de motivos e uma escrita rítmica muitas vezes complexa, contribuem para definir um caráter obscuro e intenso ao *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17.

5.4 A PEÇA *LEONCE E LENA* E O *QUINTETO PARA OBOÉ E QUARTETO DE CORDAS* WoO 17: RELAÇÕES INTERPRETATIVAS

Ferreira (sd.) em seu texto sobre a peça *Leonce e Lena* cita um comentário de Erwin Theodor Rosenthal extraído do seu livro *O trágico na obra de Georg Büchner*: “o cômico nasce, em Georg Büchner, da raiz trágica, sendo os temas trágicos ampliados pela agregação cômica (a ponto de se tornarem burlescos)” (FERREIRA, sd. p. 01).

O comentário de Rosenthal representa a forma como Georg Büchner encontra para expor suas opiniões a respeito de temas como a morte, existencialismo e de cunho político-sociais, como vinha a fazer em seus escritos anteriores a *Leonce e Lena*. Porém, em sua obra cômica, Büchner busca transmitir tais temas a partir de um discurso leve e engraçado por meio da ironia e do sarcasmo.

É no quinto movimento do *Quinteto* WoO 17, *Serenata*, o momento em que a peça de Georg Büchner aparece de forma direta com a introdução da voz na composição. Apesar da voz ser uma opção, o texto está inserido na obra de qualquer forma. O texto utilizado na linha da voz é retirado do primeiro verso da terceira cena da peça, que inicia com a seguinte frase: “*The meine müden Füße,...*”, tradução para o português: “Os meus pés cansados,...”. Nesse

momento acontece um diálogo entre o príncipe Leonce e a cortesã Rosetta no qual ela canta e dança para Leonce (BÜCHNER, 1968, p. 45).

Após a realização de uma análise descritiva geral do *Quinteto* WoO 17 e da contextualização sobre a peça *Leonce e Lena*, qual relação poderia ser encontrada entre o texto de Büchner e a música de Widmer? Na música vocal como observa White (1994), o texto controla em parte a densidade e aspectos rítmicos da melodia, manter a prosódia é de extrema importância. Outros aspectos que devem ser levados consideração na música vocal são as qualidades evocativas do texto, com isso elementos como o andamento, a tessitura tanto da voz quanto dos instrumentos de acompanhamento, o ritmo harmônico e as articulações devem estar em sintonia com o texto (WHITE, 1994, p. 92).

Como visto anteriormente na figura 27, a melodia que é utilizada para introduzir o texto de Büchner é a melodia do tema do segundo movimento. Porém, na comparação entre o tema no segundo movimento, figura 28, e a sua reapresentação no quinto movimento são observadas modificações na melodia. Na *Serenata* o tema retorna em alguns momentos com a divisão rítmica diferente e alguns motivos e compassos são retirados, as alturas da melodia na *Serenata* estão em um registro mais grave e Widmer não indica para qual “tipo” de voz ele compôs. Baseando-se na extensão vocal da peça de uma oitava, em que a nota mais grave é um Si₂ natural e mais aguda um Si₃ e utilizando como referência a relação de extensão vocal estabelecida por Behlau e Ziemer (1988) como a voz soprano com a extensão de Dó₃ a Dó₅ e a voz contralto de Fá₂ a Lá₄, também defendida por Gomes (et al. 2006), pode-se concluir que a linha da voz no *Quinteto* é mais indicada para uma voz contralto, por se concentrar em uma região mais grave.

Quadro 4 – *Tanz lied* utilizado no quinto movimento *Serenata*.

O meine müden Füße ihr müßt tanzen	“Os meus pés cansados, ...”
O meine müden Füße ihr müßt tanzen	Oh, queridos pezinhos, dançais.
In bunten Schuhen,	Nos sapatos coloridos.
Und möchtet lieber tief, tief	Preferíeis, no entanto,
Im Boden ruhen.	Descansar no fundo chão.
O meine heißen Wangen, ihr müsst glühen	Oh, quentes faces, corais

<p>Im wilden Kosen, Und möchtet lieber blühen Zwei weiße Rosen.</p> <p>O meine armen Augen, ihr müsst blitzen Im Strahl der Kerzen, Und lieber schließt ihr aus im Dunkeln Von euren Schmerzen.</p> <p>(Georg Büchner, <i>Leonce und Lena</i>, 1836, p. 16)</p>	<p>Em carícias selvagens, Preferíeis florescer Em duas brancas rosas.</p> <p>Oh, pobres olhos, brilhais À luz das velas, Preferíeis adormecer No escuro vossas dores.</p> <p>(Georg Büchner, <i>Leonce e Lena</i>, 1836, tradução João Marschner, 1968, p.77)</p>
---	---

Analisando com a concepção de White (1994), é provável que Widmer tenha feito modificações na estrutura do tema para poder encaixar o texto da peça dentro do *Quinteto*. O andamento da melodia, originária do movimento *Thema*, sofreu modificações, ficando um pouco mais lenta na seção B do movimento *Serenata*. Já a divisão quinária utilizada na composição, pode ser em alusão a uma valsa com ritmo errado, remetendo ao momento da cena em que Rosetta está cantando e dançando.

Observando as qualidades evocativas do texto da cena utilizada, quadro 4, com o enredo e a narrativa dos personagens da peça, percebe-se que Leonce está mergulhado em um infundável ócio. No texto momentos antes da cena, Leonce pede para que os criados fechem as janelas do salão e deixem as velas acesas e os violinos tocando, pois gostaria de ter a noite, exigindo somente a presença de Rosetta. No diálogo, Rosetta indaga a Leonce o amor eterno, porém a eternidade para Leonce é o seu maior medo, então ele pede para que ela cante e dance. Analisando o texto, a personagem canta sobre o desejo de Leonce à morte. Após a dança, Rosetta tenta amparar a fusão de sentimentos que passa por Leonce, porém, diante da resistência e desestima do príncipe com a vida, a cortesã deixa o salão triste e vagarosa.

Esse trecho da obra em específico, que foi utilizado por Widmer, possui um caráter introspectivo e obscuro dentro da peça que possui mais cenas cômicas do que melancólicas. É notável que esse trecho possa ser o mais “fácil” de introduzir dentro de uma melodia, devido a sua forma dançante, com isso, supõe-se que o tema do segundo movimento *Thema* possa ter sido o gerador da composição.

Outra questão importante é, porque introduzir a voz, ainda que *ad libitum*, em uma formação tipicamente camerística como um quinteto para oboé e cordas? A explicação também parte da suposição, pelo fato de ser uma peça designada para uma gravação em rádio. Com isso, levando-se em consideração o contexto para o qual a obra foi criada, a voz poderia ser um meio de comunicação entre a rádio e o ouvinte, além de relacionar-se diretamente com a cena da peça *Leonce e Lena*. É importante também lembrar que no período de composição do *Quinteto WoO 17*, Ernst Widmer estava iniciando sua carreira profissional e sua produção estava voltada, com uma certa atenção para a música vocal (NOGUEIRA, 2007, p. 43).

5.5 REMINISCÊNCIAS DE UMA OBRA DA JUVENTUDE

No catálogo de obras de Ernst Widmer desenvolvido pela musicóloga Ilza Nogueira (2007), a autora afirma que o compositor possuía uma forte característica de autorreferência entre suas composições, um motivo ou linha melódica eram utilizados de forma reelaborada em outras peças, tornando-se assim uma espécie de assinatura do compositor (NOGUEIRA, 2007, p. 49).

Ficarelli (2020) em sua tese sobre as *Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky para oboé, cordas e tímpano ad libitum* (1959) analisa um relato de Ernst Widmer na partitura do *Duo op. 127 para violino e piano*, em que o compositor comenta: “Embora baseados no mesmo material temático, cada um dos três movimentos possui seu próprio clima, sua própria textura” (WIDMER apud NOGUEIRA, 1997, p.57). Nessa fala de Widmer, Ficarelli observa a preocupação do compositor em demonstrar técnicas do processo composicional de forma derivada, em que uma ideia musical orienta toda a estruturação da obra (FICARELLI, 2020, p. 193).

A partir do projeto *Música para oboé de Ernst Widmer: processos de edição, contextualização e performance*, desenvolvido pelo professor Lúcius Mota que obteve acesso as obras de Ernst Widmer para oboé, posteriores ao *Quinteto WoO 17*, foi observado que uma das composições possuía relação direta com sua primeira obra para o instrumento. A peça solo *Duas Elegias e um Intermezzo para corne inglês WoO 58, nº.10-12* (1971)¹² que integra a coleção *69 Peças crônicas e anacrônicas para todos os instrumentos da orquestra*

¹² A peça *Duas elegias e um Intermezzo WoO 58* para corne inglês também foi editada no projeto.

*sinfônica*¹³, possui relações temáticas com o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17 (1951). A primeira e a segunda *Elegias* respectivamente, possuem os temas do primeiro e segundo movimento do *Quinteto* WoO 17.

Se observarmos a figura 2 que ilustra a linha solo do oboé no primeiro movimento *Introduction*, com a primeira *Elegia* na figura 37, é possível identificar claramente a utilização do mesmo material temático. Comparando as duas obras, pouquíssimas diferenças são encontradas. Na *Elegie I* há uma mudança de duas oitava no compasso 10 nas notas Fá# e Ré#, o que se justifica pelo fato de que a terceira oitava não é utilizada com frequência no corne inglês, desta forma o compositor optou por se adequar ao registro e a extensão mais comum do instrumento. Na continuação do movimento, Widmer reaproveita o material temático da parte das cordas e dos compassos finais do movimento *Introduction*, como pode ser observado entre as figuras 3 e 38. As marcações de dinâmica também são praticamente iguais, assim como as articulações e andamentos.

Figura 37 – Recorte (c. 01-10) início da *Elegia I* para corne inglês solo WoO 58.

Peças Crônicas e Anacrônicas
1971 Ernst Widmer (1927 - 1990)

Adagio ♩ = 60

Corne Inglês

Fonte: Autora.

¹³ 69 Stücke, chronisch und anachronisch, für alle Instrumente des Sinfonieorchesters.

Figura 38 – Recorte da anacruse do compasso 12 até o fim da *Elegia I*.

Fonte: Autora.

A *Elegie II* é composta pelos temas da seção A e B do segundo movimento *Thema*, como pode ser visualizado comparando as figuras 28 e 39. Observa-se novamente a utilização de mesmo material temático oriundo do *Quinteto* WoO 17. A *Elegie II* está notada meio tom abaixo¹⁴ das alturas da melodia do *Thema*.

A segunda seção da *Elegie II*, figura 40, é composta pelo material temático da seção B do movimento *Thema*, que é realizado originalmente na viola, figura 6. A coda da *Elegie II* é formada por variações do motivo 1 (II), que inicia e encerra o segundo movimento do *Quinteto* WoO 17, figura 4. Na figura 41, observa-se também a reutilização de outro material rítmico-melódico utilizado nos compassos 58 a 62 do movimento *Thema*. O andamento também é praticamente o mesmo do *Thema*. Há poucas indicações de dinâmicas, o clímax do movimento se encontra entre os compassos 114 a 120. Ao longo do movimento acontecem ainda algumas mudanças abruptas de dinâmicas, porém o movimento em geral concentra-se em *p*.

¹⁴ A parte do corne inglês naturalmente soa uma quinta justa abaixo da notação.

Figura 39 – Recorte (c. 73-101) primeira parte da *Elegia II*.

(elegia II) **Allegretto**

73 *p*

77

82

89

93

97

Fonte: Autora.

Figura 40 – Recorte (c. 102-118) segunda seção da *Elegia II*.

102 *pp*

107

113 *cresc.*

Fonte: Autora.

Figura 41 – Recorte (c. 139-147) utilização do motivo 1 (II) do movimento *Thema* na coda da *Elegie II*.

The image shows a musical score excerpt for two staves. The first staff begins at measure 139 and contains four measures of music. It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with a fermata over the first two measures. A dynamic marking of *p* is placed below the first measure. The second staff begins at measure 143 and contains five measures. It also has a treble clef, one flat key signature, and 3/8 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes. Dynamic markings of *pp* and *p* are placed below the first and third measures, respectively. A *rit.* marking is placed above the final two measures. Both staves have slurs and hairpins indicating phrasing and dynamics.

Fonte: Autora.

Portanto, conclui-se que Ernst Widmer compôs duas obras para a família do oboé a partir de uma reutilização de material melódico. Uma pertencente ao seu período de juventude composicional, o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17, primeira obra para o instrumento, e outra pertencente ao seu período de maturidade composicional, a peça para corne inglês solo *Doas elegias e um Intermezzo* WoO 58, coincidentemente uma das últimas obras escritas para a família do instrumento.

A característica de autorreferência nas obras de Ernst Widmer, afirmada por Nogueira (2007, p. 49) anteriormente, é constatada entre o *Quinteto* WoO 17 e as *Doas Elegias* WoO 58. Como se tratam de composições de períodos distintos, supõe-se que o compositor tenha reutilizado os mesmos temas do *Quinteto* WoO 17 nas *Elegias*, como uma forma rápida e prática de composição. Um argumento para tal suposição é a informação de que as *69 Peças Crônicas e Anacrônicas*, coleção da qual a peça solo faz parte, eram destinadas para fins de estudo e leitura à primeira vista (BRÜSCHVEILER, 2008 p. 76). Ou seja, Widmer simplesmente copiou as melodias dos temas principais do *Quinteto* WoO 17 nas *Elegias*, possivelmente considerando a existência de desafios técnicos na composição, que poderiam ser explorados na peça para corne inglês tanto na forma de um estudo técnico como artístico.

A reutilização de um dos temas principais para musicar o *tanzlied* de *Leonce e Lena* no quinto movimento *Serenata*, reforça a ideia de que a melodia do segundo movimento *Thema* poderia ser o tema que originou o desenvolvimento do *Quinteto para oboé e quarteto cordas* WoO 17. Contudo, esta pesquisa parte de suposições a partir das informações obtidas nas análises e contextualizações sobre o *Quinteto* e a peça teatral *Leonce e Lena*. Em relação à escolha do corne inglês e não o oboé na reutilização dos temas na peça solo, pode ser

justificada ao timbre característico do instrumento, como já visto, o *Quinteto* WoO 17 de forma geral possui um caráter obscuro e intenso, uma característica do timbre produzido pelo corne inglês.

No desenvolvimento desta pesquisa, a ideia de gravar o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17 na íntegra fazia parte do cronograma, porém devido as condições sanitárias de pandemia na qual o país se encontrava, foi possível gravar somente as peças solos para oboé e corne inglês da coleção *69 Peças Crônicas e Anacrônicas* WoO 58, tornando assim, possível o contato com os temas principais do *Quinteto* WoO 17. No entanto, a peça para corne inglês foi tocada no oboé¹⁵, pois na época da gravação não foi possível o acesso a um corne inglês. Para a execução das *Duas Elegias e um Intermezzo* no oboé não foi necessário realizar uma transposição para os sons reais, uma quinta abaixo, optando-se por interpretar a obra de acordo com a notação gráfica estabelecida na partitura.

Do ponto de vista da escrita idiomática para oboé e corne inglês, observa-se que Ernst Widmer possuía profundo conhecimento de ambos os instrumentos, como pode ser observado nas trocas de oitavas realizadas em alguns trechos da peça solo para corne inglês. Na sua tese, Alexandre Ficarelli (2020) comenta: “Widmer era um profundo conhecedor do instrumento e que muito provavelmente trabalhou juntamente com oboístas, visto que suas indicações sobre a técnica do instrumento são muito precisas” (FICARELLI, 2020, p.48). A escrita de Widmer para o oboé em ambas as obras é muito consciente, um exemplo, são as tessituras exploradas no *Quinteto* e nas *Peças Crônicas e Anacrônicas*.

¹⁵ As gravações das peças solo para oboé e corne inglês foram realizadas em março de 2021 e estreadas em junho do mesmo ano no recital para oboé solo realizado no curso de Especialização em Músicas do século XX e XXI da Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-CPAS1UZC9Q>

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve por objetivo a apresentação do *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17 de Ernst Widmer, por meio de uma análise descritiva introdutória dos seus movimentos. Primeiramente, a análise iniciou com uma observação preliminar da estrutura composicional da obra como um todo, no qual motivos, temas, formas e inter-relações entre os seis movimentos foram identificadas. Os dados culminaram na conclusão de que o *Quinteto* WoO 17 era uma obra cíclica, formada por dois temas principais. A partir dessa informação, prosseguiu-se para uma análise mais aprofundada do material melódico e harmônico, dinâmicas, articulações, texturas, ritmos, andamentos e timbres coletados na análise descritiva inicial, com o intuito de compreender como se desenvolviam as relações temáticas e motivicas na forma cíclica observadas entre os movimentos e, ainda, encontrar as relações entre o *Quinteto* WoO 17 e a peça cômica *Leonce e Lena*, que inspirou Widmer a compor o áudio-complemento a Georg Büchner.

Durante a análise foi observado que os elementos musicais se desenvolviam ao longo dos movimentos na forma de uma linha crescente e decrescente de intensidade sonora, em um processo também cíclico, ocasionado a partir das profundas inter-relações temáticas existentes entre os movimentos. A compreensão do crescimento musical do *Quinteto* tornou possível a definição do caráter da obra, o que contribuiu para o encontro das relações entre a música de Ernst Widmer e a peça teatral cômica de Georg Büchner. Após uma contextualização a respeito da obra *Leonce e Lena*, seu escritor, enredo, cena e narrativas dos personagens, foi possível concluir que Widmer, mesmo citando diretamente a peça em um único movimento do *Quinteto*, buscou desenvolver também um caráter obscuro e intenso na música, possivelmente em referência a cena da peça citada na obra.

No caminho da pesquisa foi possível também encontrar relações entre o *Quinteto* WoO 17 e outra obra posterior de Widmer para a família do oboé: a peça solo *Duas Elegias e um Intermezzo* para corne inglês, pertencente a coletânea *69 peças Crônicas e Anacrônicas*. Isso reforça a presença de uma característica composicional de Ernst Widmer, a tendência referencialista entre suas obras. Outro aspecto a ser considerando a partir dessa informação é que, a reutilização de um material composicional da fase da juventude em uma obra da maturidade pode demonstrar que o *Quinteto* WoO 17 possuía importância e relevância entre as obras para oboé do compositor.

O oboé foi um instrumento que recebeu um considerável número de composições de Widmer. Como visto anteriormente, as *Hommages* opus 18 foi laureada e a *Partita* op. 19, peça para oboé solo, foi gravada e recentemente editada. Como destacado na análise, o oboé é o instrumento que apresenta os temas principais da obra, porém o fato de não estar presente em todos os movimentos não desconfigura seu papel preponderante e solístico dentro do *Quinteto* WoO 17, caracterizando-o ainda assim, uma obra camerística para oboé e cordas.

O fato de pertencer as obras da primeira fase composicional de Ernst Widmer, período de desenvolvimento estilístico formado por influências da música europeia, pode ter colaborado para o relativo esquecimento do *Quinteto* WoO 17 e de outras obras dessa fase, que ainda são pouco investigadas. Outra particularidade é o fato de estar entre as obras que não foram catalogadas com número de opus, uma característica que é comum entre o *Quinteto* e a peça para corne inglês solo.

Com isso, esta investigação sobre o *Quinteto para oboé e quarteto de cordas* WoO 17, buscou contribuir para a compreensão da música de Ernst Widmer para oboé, valorizando e agregando conhecimento a composições que ainda se encontravam em manuscrito. Colaborando com uma obra ao repertório camerístico para oboé e cordas, que conta com uma formação, como observado neste trabalho, que possui um número menor de composições comparada a outras formações camerísticas mais populares para o instrumento. E ainda, outra obra que contribui para a ampliação do repertório solo para corne inglês, *Dois Elegias e um Intermezzo* WoO 58, única peça de Widmer dedicada a esse instrumento.

Além de abordar suas obras para oboé, esta pesquisa busca valorizar e divulgar a música de Ernst Widmer, um importante nome da música no Brasil, que deixou um legado no ensino e composição musical no país. A publicação da edição completa das partituras das obras aqui discutidas e a contextualização introdutória sobre o *Quinteto* WoO 17, contribuirão para o desenvolvimento de futuras performances e interpretações da música de Ernst Widmer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILEY, Mary Lindsey Campbell. **Léon Goossens's Impact on Twentieth-century English Oboe Repertoire**: Phantasy Quartet of Benjamin Britten, Concerto for Oboe and Strings of Ralph Vaughan Williams, and Sonata for Oboe of York Bowen. 2010. 234f. Tese (Doutorado) - University of Cincinnati, Estados Unidos, 2010.
- BRÜSCHWEILER, Willy. **Ernst Widmer Werkverzeichnisse** Aarau: Ernst Widmer Gesellschafte, 2008.
- BÜCHNER, Georg. **Leonce und Lena**. Stuttgart: Reclam XI, 2018. 25 p. Edição Uwe Jansen. Disponível em: <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019123-1.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2022.
- BÜCHNER, Georg. **Woyzeck e Leonce e Lena**. Tradução de João Marschner. ed. São Paulo: Brasiliense de bolso, 1968. 77 p. (Coleção Teatro Universal, 33).
- FERREIRA, Patrícia. **A comédia Leonce e Lena de Georg Büchner**, [20--]. Disponível em: < <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12475282/a-comedia-leonce-e-lena-de-georg-buchner-apa-rio>>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- FICARELLI, Alexandre Fontainha. **Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky para oboé, cordas e tímpano ad libitum de Ernst Widmer** – uma visão interpretativa. 2020. 374 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2020.
- GOMES, Larisse Vieira; CREPALDE, Neylson Batista Filho; ANDRADE, Débora. Um estudo sobre a extensão e a tessitura vocal de mulheres entre 20 e 45 anos que atuam no naipe contralto de corais amadores em Belo Horizonte. **Revista Formação Docente.**, Minas Gerais, v.8, n.1, Jan. 2016. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/302982915_Um_Estudo_Sobre_a_Extensao_e_a_Tessitura_Vocal_de_Mulheres_entre_20_e_45_Anos_que_Atuum_no_Naipe_Contralto_de_Corais_Amadores_em_Belo_Horizonte>. Acesso em: 25 jul. 2021. DOI: 10.15601 / 2237-0587 / fd.v8n1p58-70.
- GONÇALVES, Gerelmáger (ed.). **Ernst Mahle - Catálogo de Obras**: Composições, Arranjos, Orquestrações, Revisões e Material Didático. São Paulo: Associação Amigos Mahle - AAM, 2020. E-book (65 p.).
- HRABÁNKOVÁ, Michaela. Prefácio. In: Doležal Quartet, Michaela Hrabánková Mysliveček: **Oboe Quintets, String Quartets**, 2020. CD-ROM 1. Disponível: <https://www.supraphon.com/album/583852-myslivecek-oboe-quintets-string-quartets>. Acesso em 11 abr. 2021.

KING, Nancy Ambrose. Prefácio. In. Krommer: **Oboe Quartet No. 3 / Oboe Quintets Nos. 1-2**, 2006. CD-ROM 1. Disponível em:

<<https://cdn.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/NAC/booklet-8.557669.pdf>>.

Acesso em: 06 abr. 2021.

LESTER, Joel. Analytic **Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W. W. Norton & Company, 1989. 320 p.

LIMA, Paulo Costa. A Travessia de Ernst Widmer. In: XII Encontro Anual da ANPPOM, 1999, Salvador. **Anais da ANPPOM...** Salvador/BA: 1999. p. 1-16. Disponível em

<http://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/programacao_geral.html>. Acesso em: 1 set. 2020.

LIMA, Paulo Costa. Composição Musical na Bahia: Ernst Widmer e as Estratégias Octatônicas. In: **Invenção e Memória: Navegação de Palavras em Crônicas e Ensaios sobre Música e Adjacências**, Salvador: Editora Bahia da UFBA, p. 216-244, 2005.

LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino musical de composição na Bahia**. Salvador: Fazcultura/Copene, 358 p., 1999.

MOTA, Lúcius. Uma introdução à música para oboé de Ernst Widmer: processos de edição, contextualização e performance. In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música 2019. Pelotas. **Anais da ANPPOM...** Pelotas/POA: 2019. p. 1-6. Disponível em:

<<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5658>>. Acesso em: 1 set. 2020.

MOTA, Lúcius Batista; RIBEIRO, Júlia Coutinho Ruggieri. Considerações sobre o processo de edição da Partita opus 19 para oboé de Ernst Widmer. In: 7º NAS NUVENS...

CONGRESSO DE MÚSICA, 7., 2021, Minas Gerais. **Anais** [...] Minas Gerais - UFMG:

2021. v. 7, p. 1-6. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/////////2021/11/Proposta-19>. Acesso em: 24 fev. 2022.

NASCIMENTO, Junielson de Paula. DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana. Partita para oboé solo (1960) de Ernst Widmer: considerações parciais sobre o processo de edição. In: II Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas. São Paulo, ECA-USP. 2018. **Anais**, p.62-67. Disponível em: <http://www.usp.br/cmu-eca/ANAIS2018.pdf>. Acesso em 15 de out. de 2021.

NOGUEIRA, Ilza. As quatro estações de Ernst Widmer: o sonho e a “fantasia de realização do desejo”. **Claves**, Paraíba, N.º 6, Nov. 2008. Disponível em: <

<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/2881>>. Acesso em 1 set. 2020.

O oboé na música brasileira. Ernst Widmer (compositor). RODRIGUES, Ricardo (Intérprete), oboé. SENISE, Luiz (Intérprete), piano. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. Estéreo. LP. MMB 87.054 1987. CD-ROM. Disponível em: < <https://immub.org/album/o-boe-na-musica-brasileira-ricardo-rodrigues-oboe-e-luiz-senise-piano>> Acesso em: 02 mar. 2022.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de compositores da Bahia (1966-1974): desenvolvimento e identidade.** 2010. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Cap. 1. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8978/1/Paula%20Oliveira.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2022.

ORTENBLAD, Artur, D. **A música de câmara brasileira para oboé: metodologias alternativas para a introdução do repertório na universidade.** 2018. Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PITOMBEIRA, Liduíno. **Goyazes, Op.147, para oboé e quarteto de cordas.** Oboé do Brasil. Intérprete: José Madeiros. Brasília: BM Cultural, 2009. CD-ROM 1.

REISCHENBÖCK, Hans. Prefácio. In: Mozart: **Oboe Quartet, K. 370 / Oboe Quintet, K. 406^a**, 2001. CD-ROM 1. Disponível em: <<https://cdn.naxosmusiclibrary.com/sharedfiles/booklets/NAC/booklet-8.555913.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

ROBATTO, Pedro. Questões interpretativas no "Concerto para Clarineta e Piano opus 116" de Ernst Widmer. **Ictus Music Journal.**, Salvador, v.5, Dez. 2004. Disponível em: < <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34240>>. Acesso em 1 set. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/ictus.v5i0.34240>.

ROSENFELD, Anatol. A Comédia do niilismo. In: **Woyzeck e Leonce e Lena.** ed. São Paulo: Brasiliense de bolso, 1968. 77 p. (Coleção Teatro Universal, 33).

SADIE, Stanley (ed.). Oboe. In: SADIE, Stanley et al (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001.

SCHWARZ, Bernhard Johannes. **No caminho de Georg Büchner – A recepção da obra de Georg Büchner nos dramas *Tambores na noite* e *Baal*, de Bertolt Brecht.** 2008. 227 f. Tese (Doutorado) - FFLCH-USP, São Paulo, SP, 2008.

TACUCHIAN, Roberto. Widmer em foco por dois de seus ex-alunos. **Debates.** Rio de Janeiro, n.5, 2001. Disponível em: < <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4067>>. Acesso em 1 set. 2020.

THIESEN, R. Navegando em Suave Mari Magno, Op. 97 de Ernst Widmer: uma aplicação da teoria dos conjuntos e da análise de contornos. **Ictus Music Journal**, Salvador, n.6, Nov. 2005. Disponível em: < <https://rigs.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34248>>. Acesso em: 1 de set. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/ictus.v6i0.34248>.

TOSCANO, Antonio Rogério. **Cartas de Georg Büchner** – processos de criação em dramaturgia. 2019. 270 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2019.

WEISS-SANTOS, Klaus Sebastian. **A peça concatenação nº 162 do Ludus Brasiliensis de Ernest Widmer = uma proposta de análise musical**. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_308cfb289b1f6f0858542c94bf2255b7. Acesso em: 09 out. 2021.

WHITE, John. **Comprehensive Musical Analysis**. Boston: Scarecrow Press, Inc., 1994. 314 p.

WIDMER, Ernst. **Duas Elegias e um Intermezzo** Nº. 10-12. In: 69 peças Crônicas e Anacrônicas para todos os instrumentos da orquestra sinfônica WoO 58. Brasil, manuscrito. 1971. 03 p.

WIDMER, Ernst. **Em busca de incertezas** (entrevista concedida a Marcus Gusmão), publicada no Programa do 3º Concerto da Temporada 1987 da Orquestra Sinfônica da Bahia em Comemoração ao Sexagenário de Ernst Widmer. Salvador, Teatro Castro Alves, 26 de maio de 1987.

WIDMER, Ernst. **Quinett für Streichquartett und Oboe**. Bibliothek und Archiv Aarau - Kantonsbibliothek, Suíça, manuscrito. 1951. 22 p.

WINTER, Leonardo Loureiro. A Bifonia Fundamental nas “Quatro Estações Do Sonho” Opus 129 de Ernst Widmer: Origem, Transformação e Referenciais Sonoros. **Em Pauta.**, Porto Alegre, v.17, n.28, 2006. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/7477>>. Acesso em 1 set. 2020.

WINTER, Leonardo Loureiro. Elementos Paradoxais nas “Quatro Estações Do Sonho”, Opus 129 de Ernst Widmer. In: XV Congresso da ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. **Anais da ANPPOM...** Rio de Janeiro/RJ: 2005. p. 286-295. Disponível em: http://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm>. Acesso em 1 set. 2020.

WINTER, Leonardo Loureiro. O Conceito de Paradoxo para Ernst Widmer. **Opus.**, v.11, Dez. 2005. Disponível em: < <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/523>>. Acesso em: 1 set. 2020.

Ernst Widmer
1927 - 1990

Quinteto para oboé e cordas
WoO 17
Suíça, 1951

Introduction

Ernst Widmer

Adagio molto ♩ = 56

A

Solo

pp *ppp* *mp*

lunga

pp non vibrato

Oboé

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

B

12

mf *pp*

mp vibrato *mf* *p* *p*

mp vibrato *mf*

vibrato *mp* *mf* *poco espr. mf*

mp *mf*

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C

18

1'30"

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

II Thema

Ernst Widmer

Con moto, Moderato ♩ = 176

poco rit. a tempo

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-5) includes parts for Oboé, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The Oboé part begins with a rest and then plays a melodic line starting at measure 5. The Violino I part plays a rhythmic eighth-note pattern. The Violino II and Viola parts have rests. The Violoncello part plays a bass line with a pizzicato effect. Dynamics include *mp*, *pp*, *pizz.*, *mf espr.*, and *p ma espres.*. The second system (measures 6-10) features the Oboé, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The Oboé and Violino I parts have melodic lines, while Violino II, Viola, and Violoncello provide harmonic support. Dynamics include *mp* and *mf*. The third system (measures 11-15) continues the Oboé, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello parts. The Oboé and Violino I parts have melodic lines, while Violino II, Viola, and Violoncello provide harmonic support. Dynamics include *mp*, *mf*, *arco*, and *f marc.*. The score is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#).

A

16

Ob. *p subito*

Vln. I *pizz.* *pp*

Vln. II *pizz.* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *p*

21

Ob.

Vln. I

Vln. II *arco*

Vla.

Vc.

B

26

Ob.

Vln. I *pp*

Vln. II *pizz.*

Vla. *Solo* *mf*

Vc. *arco*

31

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

36

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

ppp

pp

p

cresc.

cresc.

cresc.

41

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

f

f

f

Ob. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ob. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f* *ff* pizz.

56

Ob. *p*

Vln. I pizz. *pp*

Vln. II pizz. *pp*

Vla.

Vc. *mp espr.*

60

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

64

Ob.

Vln. I pizz.

Vln. II pizz.

Vla. pizz. *pp*

Vc.

III Fantasia

Ernst Widmer

Adagio molto $\text{♩} = 72$

Violin I *ff* *pp*

Violin II *ff* *p*

Viola *ff* *pp*

Violoncello *ff* *p*

5 **A**

Vln. I *sf*

Vln. II *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

8 *sf* *sf* *sf* *sf*

5

Detailed description: This page contains the first system of a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Adagio molto' with a quarter note equal to 72 beats. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) features a dynamic range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The second system (measures 5-8) includes a section marked 'A' starting at measure 5, with dynamics ranging from sf to sfz. The score includes various musical notations such as slurs, hairpins, and trills.

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

sf

Sul pont.

p

p

p

p

ritardando...

Col legno

Ord.

Col legno

Ord.

Col legno

Ord.

Col legno

Ord.

B Più Lento

$\text{♩} = 56$

Senza espressione

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

non vibrato

pp

non vibrato

pp

Senza espressione

non vibrato

pp

non vibrato

pp

Senza espressione

90

Vln. I *vibrato sul tast. ppp dolcissimo* *largamente pp* Ord.

Vln. II *vibrato sul tast. ppp dolcissimo* *largamente pp* Ord.

Vla. *vibrato sul tast. ppp dolcissimo* *largamente pp* Ord.

Vc. *vibrato sul tast. ppp dolcissimo* *vibrato sul tast. largamente pp* Ord.

pp $\langle 6 \rangle$

tr $\text{♩} = 56$

22 **C** Tempo I $\text{♩} = 72$

Vln. I *p*

Vln. II *Ord. p* *pp*

Vla. *Ord. pp*

Vc. *Ord. tr*

25

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

91
28

Vln. I *f* *sf* *pp* 3 3

Vln. II *arco* *sf* *pp*

Vla. *pp* *sf* *fp*

Vc. *pp* *sf* *p* Sul pont.

30

Vln. I 3 3 3 3 3 3

Vln. II

Vla. *cresc. poco a poco*

Vc. *f*

32

accelerando poco a poco e crescendo

Vln. I > 3 3 > 3 5 5

Vln. II

Vla.

Vc. 3

92 **Più mosso** $\text{♩} = 120$

Vln. I *ff* *passionato*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

6

fff

fff

fff

fff *mf*

rallentando.....

37

Vln. I *p*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *p*

3

pp

pp

p

pp

F

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla.

Vc.

Sul tast.

ppp

ppp

93

G Piú Lento $\text{♩} = 56$

Sul tast.

ritardando...

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Sul tast.

Sul pont.

accelerando poco a poco e crescendo

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

tr

p

pizz.

arco

p

pizz.

2'

IV Quodlibet

Ernst Widmer

Vivace ♩ = 116

A

The musical score is for the piece "IV Quodlibet" by Ernst Widmer, measures 1 through 7. The tempo is marked "Vivace" with a metronome marking of ♩ = 116. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Oboe part is mostly rests. Violin I and II play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (ff) dynamic and moving to mezzo-forte (mf). The Viola part features a melodic line with a forte (ff) dynamic, including a pizzicato section and an arco section. The Cello part has a bass line with a forte (ff) dynamic, also including a pizzicato section and an arco section. The second system includes staves for Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Oboe part is mostly rests. Violin I and II continue their rhythmic patterns. The Viola and Cello parts continue their melodic and bass lines, with dynamics ranging from forte (ff) to mezzo-forte (mf) and the instruction "quasi giocoso".

95

Ob. **B**

Vln. I *f* *col legno* *p*

Vln. II *mf*

Vla. *sf*

Vc. *ff* *sf* *p*

Ob. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ob.

Vln. I *In modo ord.* *f* *sf*

Vln. II

Vla.

Vc.

IV Quodlibet *p*

C

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

E

Ob. 38

Vln. I 38

Vln. II

Vla.

Vc.

ff marcato

ff

mf

pizz.

ff

diminuendo poco a poco

Ob. 43

Vln. I 43

Vln. II

Vla.

Vc.

p

arco

pizz.

p

arco

p

p

p

F

Ob. 48

Vln. I 48

Vln. II

Vla.

Vc.

pp dolce

p cantabile

pp

pp

G

Ob. *mf*

Vln. I *ppp*

Vln. II

Vla. *ppp* *mp legato*

Vc. *p legato e cantabile*

Ob. *f* *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla. *crescendo poco a poco*

Vc. *crescendo poco a poco*

H

Ob. *f* *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II

Vla. *ff subito*

Vc. *ff subito*

IV Quodlibet

73

Ob. I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

fz

fz

mp
grazioso

sf

sul ponticello

79

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

p crescendo poco a poco

p

p crescendo poco a poco

J *calmato*

Ob. *cantante*

Vln. I *f ff*

Vln. II *ordinario pp sfpp*

Vla. *ff pp sfpp*

Vc. *poco f ff ff*

K

Ob.

Vln. I *pizz. arco ff*

Vln. II *ff*

Vla. *pp ff*

Vc. *mp pp ff*

Ob. *p f*

Vln. I *ff sf*

Vln. II *ff sf pizz.*

Vla. *ff sf*

Vc. *ff sf f*

IV Quodlibet

V Serenata

Ernst Widmer

Animato ♩. = 112

Voz

Violin I *tutti*
mf Con sordini

Violin II *pp*

Viola *tutti* Con sordini
pp

Violoncello *pizz.* arco

Voz

Vln. I

Vln. II *pizz.* arco

Vla. *tr*

Vc. *pizz.*

ritardando

A *a tempo*

Voz

Vln. I *11*

Vln. II *crescendo molto*

Vla. *crescendo molto*

Vc. *crescendo molto*

B

16

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

pp

pp

arco

p legato

C

20

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p dolce

f

pp

pp

pizz.

sf p sf p p

2

25

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

mf legato espr. arco

f

pizz.

p

2

2

30

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

mf

p

2

35

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D

poco rit.

pizz.

arco

solo

espress.

40

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

arco

molto rit.

Eine Singstimme ad libitum

45

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

pizz.

pizz.

1'20"

E

51

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

O mei-ne mü-den Fü-ße ihr mü-ßt tan-zen in bun-ten Schu-hen, Und möch-tet lie-ber tief im Bo-den

F

60

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ru- hen O mei-ne hei-ßen Wan- gen ihr müsst glü- hen Im wil-den

espress.

68 Ko - sen Und möch tet lie - ber blü - hen Zwei wei - ße Ro - sen O -

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

G — mei - ne ar - men Au - gen ihr müßt blit - zen ihr Strahl der Ker - zen Und Schlieft ihr Dun - keln lie - ber

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

85 aus Von eu - ren Shmer - zen. H

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

G.P.

G.P.

G.P.

G.P.

G.P.

1'10"

95

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p dolce

100

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

I

(ord. stacc.)

pp

Sul pont.

pp legato

Sul pont.

pp legato

Sul pont.

pp legato

104

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

poco a poco ord. sul tastiera

108

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Senza sordini

Senza sordini

Total 3' 25"

VI Elegie

Ernst Widmer

Adagio Molto

This musical score page contains measures 1 through 10 of the piece "VI Elegie" by Ernst Widmer. The tempo is marked "Adagio Molto". The score is arranged in five systems, each with five staves: Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 1-4) features dynamic markings of *pp* and *sf*, with performance instructions like "pizz." and "arco". The second system (measures 5-7) includes a first ending bracket labeled "A" and dynamics of *mp* and *pp*. The third system (measures 8-10) is marked "sempre con espressione" and includes dynamics of *pp* and *p*, along with "sempre" and *pp* markings for the lower strings. The Viola and Violoncello parts feature triplet markings in measures 9 and 10.

Ob. *10*

Vln. I *10*

Vln. II

Vla.

Vc. *3*

B

Ob. *ppp*

Vln. I *12* *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp* *3*

Ob. *14*

Vln. I *14* *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *3* *crescendo*

Ob. *f*

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla.

Vc. 3

C

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Ob.

Vln. I *poco f*

Vln. II *crescendo* *poco f*

Vla. *crescendo*

Vc. *crescendo*

21 *poco f* *espress.*

Ob.

Vln. I *espressivo*

Vln. II *espressivo*

Vla.

Vc. *sf*

22

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

23

Ob. *f* *espress.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

3 5

3 5

3 5

Detailed description: This page of a musical score for VI Elegie contains measures 21, 22, and 23. The score is arranged in three systems, each with five staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).
- Measure 21: The Oboe part begins with a note marked *poco f* and *espress.*. The Violin I and II parts are marked *espressivo*. The Viola and Violoncello parts have notes with stems. The Violoncello part includes a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes.
- Measure 22: The Oboe part has a dynamic marking of *sf*. The Violin I and II parts have notes with stems. The Viola and Violoncello parts have notes with stems. The Violoncello part includes a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes.
- Measure 23: The Oboe part has a dynamic marking of *f* and *espress.*. The Violin I and II parts have notes with stems. The Viola and Violoncello parts have notes with stems. The Violoncello part includes a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes.

Ob. *diminuendo.*

Vln. I *diminuendo.*

Vln. II *diminuendo.*

Vla. *diminuendo.*

Vc. *diminuendo.*

Ob. *f*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ob.

Vln. I *mf* grave *pp*

Vln. II *mf* grave *pp*

Vla. *mf* grave *pp*

Vc. *mf* grave *pp*

Ernst Widmer (1927 - 1990)

Peças canônicas e anacrônicas
Corne inglês solo (1971)

Peças canônicas e anacrônicas
 Corne inglês solo (1971)

Ernst Widmer (1927 - 1990)

I Elegia I - Adagio $\text{♩} = 60$

Corne Inglês p (elegia)

Crn. I. pp

Crn. I.

Crn. I. f pp f

Crn. I. f f f p

Crn. I. 3

Intermezzo - Lento

Crn. I. f f

Crn. I. p

Crn. I.

Elegia II - Allegretto

Crn. I. $\text{♩} = \text{♩}$

Peças canônicas e anacrônicas
Corno inglês solo (1971)

Crn. I. 38

Crn. I. 42

Crn. I. 45

Crn. I. 50

Crn. I. 55

Lento

Crn. I. 60

Crn. I. 63

Crn. I. 67

Elegia II - Allegretto

Crn. I. 73

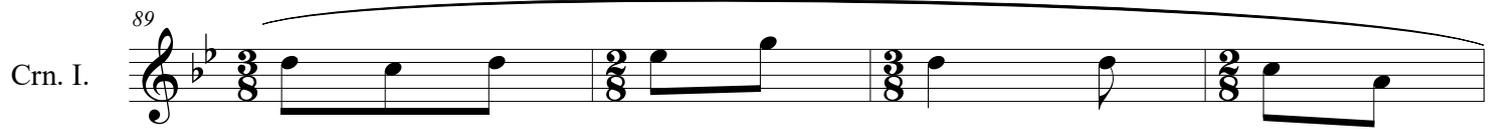
Crn. I. 77

Peças canônicas e anacrônicas
Corne inglês solo (1971)

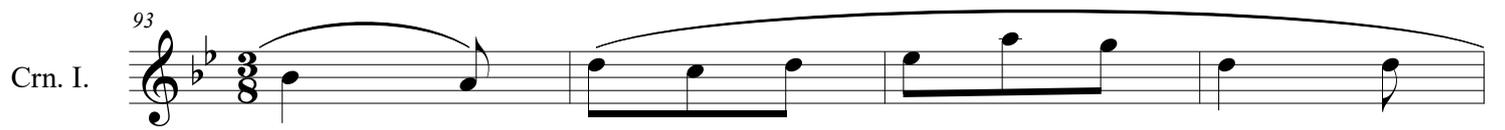
Crn. I. 82



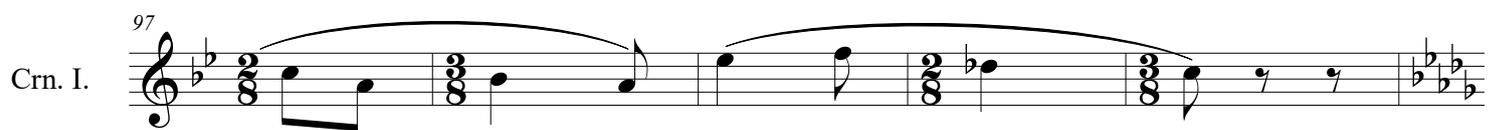
Crn. I. 89



Crn. I. 93



Crn. I. 97



Crn. I. 102

pp



Crn. I. 107



Crn. I. 113

cresc.

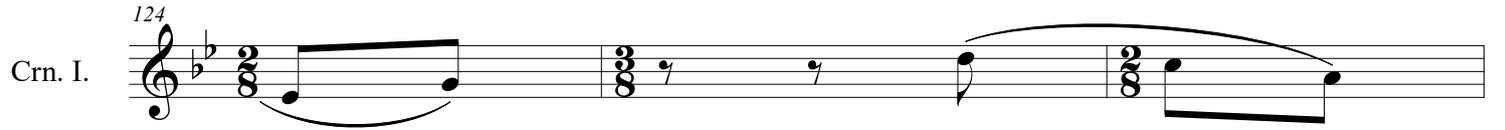


Crn. I. 119

f *p* *pp* *f*



Crn. I. 124



Crn. I. 127



Peças canônicas e anacrônicas
Corne inglês solo (1971)

Crn. I. 131

Crn. I. 135

Crn. I. 139

Crn. I. 143

Crn. I. 148

Crn. I. 153

Ernst Widmer (1927 - 1990)

Peças crônicas e anacrônicas
Oboé solo (1971)

Peças crônicas e anacrônicas

para oboé solo

WOO - 58, n. 7-9

Ernst Widmer (1927 - 1990)

1971

Oboé

Andante

1 *espress.*

5

6

10 *pp*

16

21 3 3 5

25 3 6

29 7

33

35 *rit.* *ppp* *a tempo* 3 3

1'20"

Adagio

39

pp

44

mf *cantabile*

49

54

f *dim.*

59

64

69

74

sf

79

f *ppp*

1'30"

Allegro

84 *pp* sempre

88

92

96

100

104

108

111

114 *(pp)*