

A obra “Rumos” de Ernst Widmer e suas interfaces com a modernidade

Andersen Viana¹

Prof. Fundação Clóvis Salgado-Palácio das Artes
Doutorando em Música-composição pela UFBA

vianabr@andersen.mus.br

www.andersen.mus.br

Sumário:

Pretende-se descrever recursos sonoros que foram utilizados especificamente na obra *Rumos* do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer², dentro de uma perspectiva criativa-educacional com citações de particularidades de inclusão musical, bem como a utilização de elementos da música popular brasileira e outras fontes sonoras.

Palavras-Chave: inclusão musical, experimentalismo, world music, música erudita e popular.

Introdução

O século XX foi caracterizado pelo desenvolvimento acelerado da ciência, da tecnologia e do conhecimento em todas as áreas. Como resultado de uma sociedade múltipla e efervescente, as artes não somente acompanharam este processo de desenvolvimento de forma vertiginosa, mas, se posicionaram paulatinamente, na vanguarda do pensamento ocidental. Na música os avanços foram conseguidos de maneira tão rápida durante o último século que, comparando com os séculos anteriores, em toda a história nunca houve tantas mudanças. Com a tonalidade expandida, e finalmente com a ruptura do tonalismo com o advento da Segunda Escola de Viena, a música começou sua jornada por novos e desconhecidos caminhos. O desenvolvimento e a percepção do ritmo como força independente, a politonalidade, o serialismo integral, a hermética arte da microtonalidade, a improvisação, a aleatoriedade ou indeterminismo, o advento da música concreta, da música eletrônica, da música estocástica, da música eletroacústica, da música computadorizada – que está ainda em sua infância e que promete ser um dos grandes pilares sonoros do século XXI –, pintaram uma enorme paleta colorida plena de possibilidades, nunca antes imaginada, onde os compositores e intérpretes puderam expor ao público novas estruturas sonoras.

Dentre as variadas formas de ouvir e pensar a música, a arte dos sons tem sido também comparada com outras artes por inúmeros teóricos e, até com certo sucesso, fazendo surgir com isto, novas formas de perceber a música, novos paradigmas e suas relações intrínsecas do passado com o presente. Estudiosos têm determinado que certas estruturas sonoras oriundas da técnica do século XX – por exemplo, harmônicos de violinos, violas e flautas na região aguda formando um acorde, contrastando a estruturas policordais na região grave e subgrave, emitidas por violoncelos, contrabaixos, tímpanos, bombo e piano – possam se assemelhar os contrastes de cores, como se tratasse de uma pintura onde a luz se opõe à sombra, criando

¹ Doutorando em Composição Musical pela Escola de Música da UFBA. Maestro-compositor da Orquestra Jovem de Contagem, produtor cultural e professor da Fundação Clóvis Salgado-Palácio das Artes e Escola Livre de Cinema em Belo Horizonte. Recebeu 18 premiações por sua obra no Brasil, EUA, Itália, Bélgica e França. Autor de 252 obras musicais.

² Nascido em Aarau-Suíça em 1927 e falecido na mesma cidade em 1990, Ernst Widmer foi compositor, regente, pianista e professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Estudou no Conservatório de Zurique graduando-se em 1950 em Piano, Composição, Contraponto e Pedagogia de disciplinas teóricas. Widmer foi um dos fundadores do Grupo de Compositores da Bahia e mentor intelectual de gerações de compositores brasileiros das mais variadas tendências. Desenvolveu a maior parte de sua obra composicional no Brasil a partir de sua chegada no ano de 1956. Premiado em concursos nacionais e internacionais de composição, Widmer produziu uma obra que conta com mais de 170 composições catalogadas.

texturas próprias de cada atmosfera sonora. Compositores tais como Korsakov e Criarem também foram influenciados pela idéia sugestiva de se encontrar um ponto em comum entre as artes visuais – mais especificamente a pintura – e a música. “Já em 1697, algumas peças musicais dos *Minezingers*, a saber: Melodia da Estrela Azul, Melodia Vermelha da Tarde, Melodia da Pele Amarela do Leão, têm títulos evocativos de efeitos pictóricos”(Antunes,1982:9). Não se poderia subtrair o valor conceitual dessas variadas confluências mesmo porque a música tem extraído denominações estéticas da arquitetura (no barroco), da literatura (no romantismo) e das artes plásticas (no modernismo e pós-modernismo). Naquilo que é intitulado por colorido orquestral, variados matizes sonoros e novas tessituras, por exemplo, é onde se situa a obra *Rumos op.72* de Ernst Widmer - composta no ano de 1972 - que, consolidando uma parceria com Walter Smetak³ – um dos grandes expoentes da criação de novos instrumentos e novas cores sonoras com ampla aplicação – desenvolveu uma abordagem original e única no ambiente sinfônico⁴. Neste contexto, pretende-se analisar aspectos da utilização de elementos sonoros não convencionais na obra, bem como seu significado, tendo como intenção investigativa desvendar algumas propostas feitas pelo compositor com esta obra.

Rumos oferece diversas possibilidades de interpretação, tendo sido dividida em duas grandes seções: RUMOS NO MUNDO SONORO e RUMO SOL-ESPIRAL⁵. A primeira parte – que é a parte pedagógica e ilustrativa – não poderá ser apresentada separada da segunda, porém, a segunda – a obra sob a forma de concerto propriamente dita – poderá ser apresentada sem a primeira. *Rumos* é, portanto, uma obra artística que tem como grande meta a ser atingida, a sua função pedagógico-social e que une abrange de forma consciente, outras linguagens musicais além da erudita. Através de um texto de cunho didático revelador, Widmer consegue como poucos, ultrapassar as fronteiras do convencionalismo sem ser, contudo, hermético. O compositor utilizou meios novos, antigos, eruditos e populares, alcançando objetivos múltiplos: o objetivo artístico que todo compositor persegue; o objetivo pedagógico, dirigido ao músico executante que entrará em contato com procedimentos da música contemporânea; e o direcionamento ao público especializado para finalmente atingir o público leigo, que conhecerá uma obra de caráter experimental inovador. Para tanto, Widmer utiliza meios não convencionais para atrair a atenção da platéia e acaba por incluí-la na obra, expandindo seus limites sonoros, direcionando-a ao humano, ao participativo, ao inclusivo. Esta experiência de inclusão e participação do público está entre as mais bem-vindas tarefas⁶ que podem ser feitas por um compositor, o que Widmer conseguiu realizar com exímia maestria. Nas palavras do compositor: “Finalmente, a obra ‘Rumos op.72’ que completa o presente estudo, evitando soluções simplistas, pretende não negligenciar o complexo e contribuir para uma percepção natural e espontânea da música contemporânea através de impacto e participação”(Widmer, 1972:17).

Para uma melhor compreensão da obra em questão, organizaremos nossa abordagem baseada nos seguintes tópicos e subtópicos: 1. Instrumentos não convencionais (1.1. Instrumentos percussivos, 1.2. Instrumentos não percussivos, 1.3. Instrumentos de Smetak e o Hibridismo); 2. Aspectos de notação (2.1. Notação convencional e a canção popular brasileira, 2.2. Notação não convencional); 3. Participação do público (3.1. Fontes sonoras diversas, 3.2. A voz como fonte sonora).

³ Suíço de nascimento, formou-se em violoncelo pelo Conservatório de Zurique-Suíça e no *Mozarteum* de Salzburg- Áustria, período no qual também se dedicou à luteria tradicional. Este professor e compositor é mais conhecido por sua inventiva atuação no campo da construção de novos instrumentos musicais. Sua obra têm influenciado diversas gerações de músicos brasileiros. Emigrou para o Brasil no ano de 1937.

⁴ A inclusão dos instrumentos de Smetak no ambiente sinfônico ainda deve ser algo futuramente pensado e melhor realizado por gerações futuras. Atualmente, um de seus alunos, o mineiro Marco Antônio Guimarães segue o mesmo caminho desenvolvendo inúmeros instrumentos similares para o grupo UAKTI, do qual é membro, ministrando oficinas para jovens músicos no Brasil e disseminando a mesma linha de construção de instrumentos preconizada por Walter Smetak.

⁵ O grifo é do próprio compositor.

⁶ O trabalho de composição estruturado no modelo artista que atua e platéia que assiste é algo bastante tradicional, simplista e desgastado. Modernamente alguns artistas visuais têm conseguido maior êxito na interatividade entre espectador-obra-artista do que os seus colegas músicos. Algumas exceções fazem-se presentes como é o caso da obra *Rumos* de Ernst Widmer, onde o compositor consegue com que a platéia participe da obra gerando novas sonoridades e de maneira inclusiva, rompendo deste modo, com o antigo paradigma do modelo tradicional artista-espectador.

1. Instrumentos não convencionais

1.1 Instrumentos percussivos

O compositor discorre sobre a seção da percussão como “a mais nova família da orquestra sinfônica. Deixando de ser subordinada aos demais instrumentos...” Isto trouxe na obra independência percussiva orientando novos elementos sonoros dispostos na paleta orquestral. Com seis percussionistas, Widmer escreve para um grande aparato de percussão com sons conhecidos e desconhecidos do público: Papel celofane, pedras, *glockenspiel*, tímpanos, vibrafone (com arco e sem arco), caixa-clara, templeblock, bombo, xilofone, prato suspenso, reco-reco, triângulo, matraca, castanholas, chicote, lixas, tamtam, bongô, folha de flandres e folha de estanho. Estes sons são apresentados de forma individual e em combinações, formando novas sonoridades resultantes. No século XX outros compositores utilizaram os instrumentos de percussão de forma inovadora dando a este conjunto uma independência até então não imaginada. A utilização de novos sons percussivos foi feita, entre outros, por Humperdinck (1854-1921), em sua ópera *Hansel und Gretel* – com um instrumento imitativo do cuco; George Gershwin (1898-1937), em *Um Americano em Paris* – utiliza buzinas de automóveis imitando os táxis da capital francesa; Edgar Varèse (1883-1965), na obra para orquestra *Intégrales*⁷ – usa dezessete instrumentos de percussão, entre eles correntes (*chains*); Gilberto Mendes (1922), em sua *Música para 12 Instrumentos* – propõe o berimbau⁸ da capoeira; Luis Carlos Vinholes (1933), em sua obra *Tempo-espaço VIII* – usa uma “caixa de madeira”; assim como inúmeras partituras que pertencem ao Grupo de Compositores da Bahia e que trazem a utilização da percussão em sua máxima possibilidade expressiva.

1.2 Instrumentos não percussivos

A utilização da fita magnética – produzida pelo compositor em estúdio de gravação com elementos da música concreta⁹ –, traz para o âmbito da obra elementos sonoros, que não poderiam ser escutados se não fosse o uso deste artifício, tais como os delicados sons de gotas de água. Na obra Widmer utiliza celofane, pedras e lixas, antecipando de forma imitativa a entrada da fita magnética. Por meio desta última, o compositor utiliza sons de gotas de água, sons de motores, pássaros e do ruído branco¹⁰. Widmer, neste trecho, exemplifica a experiência sônica da vida trazendo para o contexto da obra artística os sons da natureza.

Importante ressaltar que a procura por novas sonoridades foi um dos grandes objetivos dos compositores no século XX. No âmbito desta atitude composicional pode-se citar a inclusão de novas sonoridades obtidas pelo instrumento *Ondas Martenot*¹¹, como um dos instrumentos solistas na Sinfonia *Turangalila*, do compositor francês Olivier Messiaen, escrita de forma absolutamente convencional.

Observando os exemplos 1 e 2 nota-se a continuidade sonoro-eletrônica da fita magnética que é simbolizada pela continuidade de uma linha grossa expressa na partitura. Esta linha é utilizada por Widmer para expressar diversas situações onde o som deve ser prolongado, e este procedimento também é utilizado por diversos compositores contemporâneos. A diferença entre as duas linhas reside no fato de que uma é mensurada, de acordo com a métrica do compasso 2/4 e a outra é contada através de segundos, trazendo duas temporalidades distintas com a utilização de um mesmo recurso.

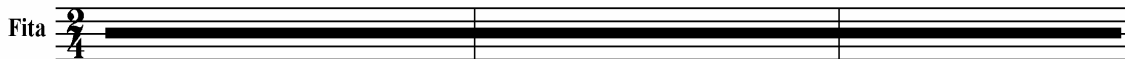
⁷ O *Copyright* de *Intégrales* data de 1926 e a edição impressa disponível é da casa Ricordi & Co., Nova York, N.Y.

⁸ Primeira execução realizada no Festival de Música Contemporânea – Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo em 21/12/61.

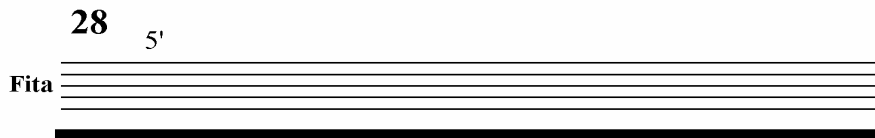
⁹ Música concreta é assim denominada por ser construída a partir de sons não eletrônicos. Inclui todos os sons musicais e não musicais oriundos de vibrações sonoras.

¹⁰ O ruído branco ou som branco é um som eletrônico característico e útil que não tem altura definida. Teoricamente contém todas as frequências audíveis em amplitudes randômicas.

¹¹ Instrumento de teclado eletrônico altamente sofisticado proposto pelos franceses. Concomitantemente o Theremin e o Trautonium também foram desenvolvidos nos anos 20 e 30. A utilização do instrumento “Ondas Martenot” parece ter ficado restrita apenas à França e ao Canadá.



Exemplo 1



Exemplo 2

1.3 Instrumentos de Smetak

Exatamente nos últimos oito compassos da obra, o compositor realiza – se a reação do público assim o determinar¹² – o encerramento com a citação da canção popular *É Doce Morrer no Mar*, de Dorival Caymi, de forma fragmentada e distribuída entre os instrumentos convencionais da orquestra, terminando definitivamente com o instrumento de Walter Smetak intitulado **Ronda**, último instrumento a ter sua entrada na obra. Talvez para se entender a profundidade do pensamento Smetakiano seja preciso antes, desvendar conhecimentos ligados à filosofia, à psicologia, ao misticismo das variadas linhas de pensamento religioso do ocidente e do oriente, à física, à matemática, aos saberes de origem popular... “O tempo é um aspecto fugitivo da eternidade” (Smetak, 2001:139). O que é mais fascinante é que cada instrumento parece possuir um caráter particular, como se fosse uma criatura viva com personalidade própria. Interessante o processo de antropofagia cultural que acontece com Smetak nos instrumentos intitulados por **Borés**¹³ datados de 1972. Um tubo de pvc, uma cabaça como campana do instrumento e bocal por onde o ar é soprado, “Dando bramidos, típicos dos índios, para a chamada da guerra” (Smetak, 2001:177). São utilizados na obra como o primeiro instrumento de Smetak a ser ouvido. O instrumento **Três Sóis** propõe, de acordo com o construtor, alegria e diversão. Construído com três rodas de tamanhos variados que circulam sobre um eixo central, o sistema que o faz soar são as rodas que atingem molas resultando em diversos sons, tendo uma caixa de isopor como caixa acústica. Com o fim do impulso acaba-se também a geração de som. Widmer escreve no texto de apresentação da obra “*pizzicato* mecânico dos 3 sóis” em dinâmica forte. Smetak relaciona a **Ronda** com a ampulheta do tempo sugerindo sua ligação com o movimento e o espaço. Sobre este instrumento ele discorre: “Está na nossa frente a ampulheta, o relógio do tempo, no qual o mesmo se esgota. Areias de desertos, areias sem fim, mares de areias” (Smetak, 2001:139). Esta idéia nos remete a Kramer (1988:330)¹⁴ quando salienta que: “*Music theory usually ignores the considerable variance in the ways different people perceive both music and temporal relationships. The subjectivity of time is, however a center concern of cognitive psychology.*”¹⁵

Ainda sobre a afinação do instrumento **Ronda**, o construtor diz que a mesma é arbitrária e pode-se tocar da maneira que melhor convier ao executante, e o ponto mais valorizado por Smetak neste instrumento é “o profundo silêncio no qual a nota, a vibração, se encontra com si própria” (Smetak, 2001:139).

¹² Na década de 60 e 70, os desafios estéticos eram grandes e a sociedade se encontrava em grande ebulição social e política. Novas possibilidades de interação com a platéia eram conseguidas de formas às vezes conflitantes. O final da obra *Rumos* depende exatamente de soluções para estes conflitos: da reação do público frente a algumas provocações estéticas que são feitas pelo compositor e intérpretes.

¹³ Observa-se que, logo que este instrumento foi construído, Widmer o insere em sua composição. Constata-se um alto nível de comunicação, parceria e confiabilidade entre construtor e compositor.

¹⁴ Smetak discorre sinteticamente sobre o tempo, a vida, a imensidão da eternidade e a fugacidade da existência humana. Kramer disserta sobre a questão da percepção do tempo e a desconsideração dada pela teoria à algo tão importante bem como suas variações de pessoa para pessoa, colocando a questão para a psicologia cognitiva. Smetak constata a inexorabilidade do tempo através de um mecanismo científico: a ampulheta.

¹⁵ A teoria da música usualmente ignora a considerável variação do modo em que diferentes pessoas percebem a música e as relações do tempo. A subjetividade do tempo é, contudo, centrada na psicologia cognitiva.

Finalmente o instrumento **Baixo Mono** que é construído sobre uma tábua comprida e tem uma corda grave de piano estendida tocada por um arco curvo com duas caixas acústicas que produzem um som de longa duração. O construtor propõe a utilização de vários instrumentos deste tipo para a obtenção de “efeitos extraordinários”, contudo, Widmer utiliza apenas um destes instrumentos com diferentes ataques de arco. A criação Smetakiana poderia ser comparada sem muita dificuldade, aos variados instrumentos encontrados nos países do oriente, da África, da Oceania e da América Latina, que hoje encontram-se incluídos também na produção musical atual no gênero denominado por *world music* e que, passo a passo, funde-se com a tradição erudita, criando dessa forma, uma **música híbrida**. Pode-se concluir que as criações de Walter Smetak, de certo modo anteciparam também este novo movimento da cultura mundial. Isto pode ser comprovado inclusive na área da educação musical no Brasil onde a diversidade parece ser preponderante, como notamos no texto de conclusão do notável trabalho de setenta e cinco professores brasileiros na obra “Educação Musical no Brasil”, onde se percebe o interesse em todos os estados do país no “incentivo à articulação entre processos pedagógicos socioculturais populares e acadêmicos no ensino musical.”

2. Aspectos de notação

O sistema de notação musical evoluiu gradativamente através dos tempos e ainda continua sendo modificado, especialmente em alguns instrumentos solistas. A escrita musical tem recebido diversas propostas de novas notações por inúmeros compositores - algumas muito interessantes e inovadoras-, como no caso da notação gráfica proposta e desenvolvida também por Robert Moran¹⁶ - mas, que não foram efetivamente absorvidas no âmbito das escolas de música e dos conservatórios, e, conseqüentemente, relegadas a um último plano. Contudo, uma nova música se desenvolveu durante todo o século XX e para grafar esta nova música deveriam se desenvolver novas formas de expressão gráfica e musical. Destas representações de novos efeitos sonoros e estruturas musicais novas dentro de um sistema comum, é que algumas modificações foram incorporadas ao sistema de notação convencional. Isto acabou por incorporar novas notações inclusive, hoje em dia, com o uso intensivo de softwares profissionais de edição de partituras.

No exemplo 3 está demonstrado como Widmer grafa os quatro tipos de instrumentos construídos por Walter Smetak: os **Três Sóis** e a **Ronda** empregam uma notação circular, seguindo a forma estética da construção dos instrumentos. O **Borel** devido à sua natureza de tubo soprado -obviamente dentro da série harmônica - sustenta a nota atingindo subitamente a região aguda, “como um grito de guerra dos nossos índios no passado”, logo efetuando um *glissando* descendente e terminando o som. Já o **Baixo Mono** utilizando um arco curvo, efetua o ataque - mais forte possível mantendo a sonoridade da corda até onde acaba o arco. O compositor procurou grafar estes efeitos de acordo com suas características físicas e sonoras, o que faz com que a relação entre som, instrumento e notação torne-se mais coerente.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Borel' and has a measure starting at measure 18 with a note and a downward arrow. The second staff is labeled '3 Sois' and has a measure starting at measure 19 with a circular notation and a downward arrow. The third staff is labeled 'Ronda' and has a measure starting at measure 20 with a circular notation and a downward arrow, with the word 'tranquilo' written next to it. The fourth staff is labeled 'Baixo mono' and has a measure starting at measure 21 with a circular notation and a downward arrow, with the word 'possibile' written below it.

Exemplo 3

No exemplo abaixo uma forma híbrida de notação musical que Widmer utiliza na obra *Rumos*.

¹⁶ Maestro-compositor norte-americano. Um dos últimos alunos dos remanescentes discípulos da Escola de Viena. Atualmente desenvolve sua carreira nos EUA e Europa, bem como junto a artistas brasileiros de outras áreas artísticas.

Par de Pedras
pp

Castanholas
pp

Temple Block
pp

Fita

3 Sois

Coro
pp

Pizz. Cordas
pp

Exemplo 4

A partir do exemplo 4, em um dos momentos interessantes da obra, o compositor soma os sons dos instrumentos convencionais aos instrumentos de Smetak e sons percussivos, juntamente com a fita magnética. Observa-se que a notação desenvolve-se livremente contando para isto com uma bula na segunda página da obra.

2.1 Notação convencional e a canção popular brasileira

Nesta obra encontram-se citações da canção popular de Dorival Caymi¹⁷, *É Doce Morrer no Mar*, feitas pelo coro na tonalidade de mi menor, e utilizada para finalizar a obra de forma fragmentada. Por vezes a notação convencional exemplifica, de uma forma mais sintética, o pensamento musical – ou onde simplesmente não há a necessidade de maiores sofisticacões para a escrita, trazendo logo no início da obra um efeito sonoro particular:

♩ = 60

Trompete 1
p

Trompete 2
Sord. Met. *mf*

Trompete 3
Sord. Pap. *mf*

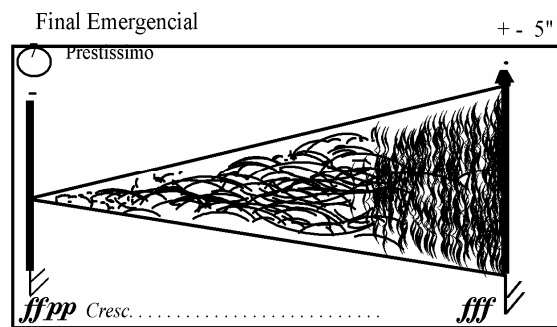
Exemplo 5

¹⁷ Compositor popular muito admirado por Widmer e que também apreciava com dedicada atenção, a obra de J.S.Bach, Debussy, Fauré, Mozart, Gershwin e dos jazzistas norte-americanos.

Com três sonoridades diferentes expressas por apenas um tipo de instrumento – o trompete –, Widmer apresenta ao público uma melodia de timbres, na qual a altura permanece a mesma, variando o timbre com a utilização de outras duas surdinas (metal e cartão), e um pouco a intensidade do instrumento.

2.2 Notação não convencional

Para mostrar ao público novas idéias sonoras e efeitos nunca antes realizados, os compositores do século XX começaram a se exprimir de forma cada vez mais abstrata, mas, coerente com o pensamento da contemporaneidade. Móviles, símbolos, grafismos, bula, notação verbal, todo este arsenal esteve à disposição dos compositores para expressar o novo. Não se pode esperar uma notação convencional de uma obra musical conceitual composta por exemplo, para 10 instrumentos cirúrgicos à escolha do executante¹⁸. Um aspecto muito interessante da obra *Rumos* encontra-se quase no final da obra. Os variados diálogos propostos pelo compositor entre coro, orquestra e público, trazem outra possibilidade de se terminar a obra. No final, inicia-se a proposta de uma seqüência de perguntas e respostas entre a orquestra e o público, que se repete até três vezes. Caso não haja nenhuma resposta por parte da platéia, a execução segue normalmente até o fim. São experimentos sonoros provocativos que podem ou não ter reações calorosas por parte da platéia, e não há como prever estas reações. Caso haja tumulto na platéia, o compositor muito habilmente, desenvolveu um final emergencial para que se possa terminar a obra:



Exemplo 6

De maneira peculiar, este final está posicionado entre dois ataques fortes com um grande crescendo que culmina com um último ataque fortíssimo em *tutti*. Neste caso, há a possibilidade de que o público possa vaiar, assobiar, gritar ou fazer qualquer tipo de barulho ou manifestação e que a única solução seria a do aumento do nível de decibéis por parte dos intérpretes.

3. Participação do público

A alta especialização existente em qualquer área do conhecimento humano se mostra às vezes contraproducente, no sentido da possibilidade de ficar restrita a um pequeno número de pessoas ou *experts*, tornando esta atividade uma atividade elitista, e, no caso da música culta, distanciando os profissionais envolvidos e o público do trabalho do artista¹⁹. Widmer na obra *Rumos* resolveu trilhar o caminho inverso. Mesmo com uma linguagem sonora complexa, ele consegue como poucos, fazer do espectador um participante ativo na execução da obra como protagonista e não como espectador, utilizando para isto os meios disponíveis: voz humana, chaveiros, pulseiras e balangandãs²⁰.

¹⁸ A obra em questão chama-se *Anestesia* de Walter Smetak, que utilizou palavras e frases tais como: nada, todo, ave, falham, vida consciência, etc; levando o intérprete a um mundo particular de expressão sonora imprevisível.

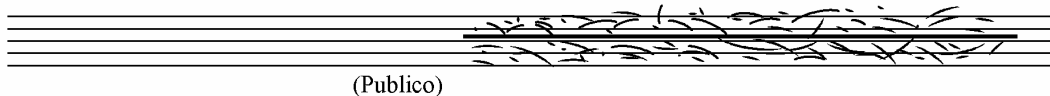
¹⁹ As artes plásticas, e, em particular a arte conceitual, tem se mostrado a campeã do elitismo na arte contemporânea, no sentido de não investir em uma melhor difusão dos conceitos e conhecimentos oriundos da obra, tornando-se desta forma, uma arte restrita e hermética.

²⁰ Nota-se que o início da década de setenta foi a época áurea dos *hippies*, da “sociedade alternativa”. A utilização de inúmeras pulseiras, colares, adornos, geralmente feitos de metal era muito comum na época. Excelentes como novas fontes sonoras, foram inteligentemente aproveitadas pelo compositor.

3.1 Fontes sonoras diversas

O compositor consegue incluir a participação do público na obra como a segunda atividade que seria a do uso de “artefatos cotidianos percussivos”. Para tanto, o texto do compositor narrado por um apresentador, conduz a platéia de forma a participar e a conseguir o efeito do tilintar de chaves diversas, o som das pulseiras das mulheres, brincos, colares, miçangas ou qualquer artefato de uso que possa emitir som. Estas possibilidades são inúmeras tais como eram os variados artefatos utilizados no período, especialmente pelas mulheres.

Chaveiros, pulseiras, balangandãs



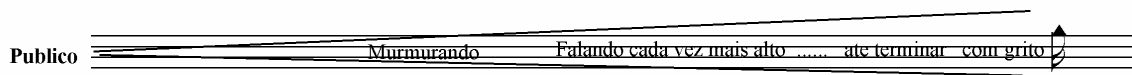
Exemplo 7

Como demonstrado no exemplo 7, nota-se que Widmer coloca uma linha contínua envolta a incontáveis eventos sonoros, que distingue bem a idéia de continuidade do som pelo complexo sonoro bem como a multiplicidade de artefatos de diversas origens, com sons geralmente muito curtos e secos.

3.2 A voz como fonte sonora

Como forma de participação e inclusão do público o compositor utiliza tanto em RUMOS NO MUNDO SONORO quanto em RUMO SOL-ESPIRAL a participação da voz humana. Para tanto, o texto lido pelo narrador introduz as mudanças de relação entre compositor-intérprete-público, convidando este último, a participar efetivamente da composição.

O intérprete vê a sua participação cada vez mais requisitada quer para pesquisar timbres especiais, quer para completar trechos aleatórios, isto é, parcialmente improvisados. O público deixa de ser mero apreciador, podendo chegar a cooperar de maneira decisiva e vital. Vamos repetir o último trecho e vocês poderão acompanhar o crescendo da orquestra começando por murmurar, falando cada vez mais alto, até chegar a soltar um grito. Para vencer o acanhamento, poderão ler o programa ou um jornal, iniciando em qualquer página ou lugar. O regente dará a entrada e o sinal para o grito (Widmer:1972:22).



Exemplo 8

Widmer utiliza a voz de maneira a introduzir o **ruído** como nova forma de expressão sonora, englobando tanto a música popular – com a canção de Caymi – quanto à simulação do ruído pela voz com a utilização de consoantes tais como: v,z,l,m,x,ch e consoantes com vogais tais como: ul, en. Em outro efeito especial o compositor consegue a imitação do *temple-block* pelo público utilizando-se para isto “golpe de língua”. No exemplo anterior, de forma bastante simplificada para a platéia, o compositor insere o público em um crescendo orquestral denso onde se encontra todo o efetivo da orquestra e coral²¹ destacando-se as seções da percussão e cordas com seus movimentos contrários e virtuosísticos em fortíssimo.

Conclusão

“Quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (Freire, 1996:23). Estas palavras do professor Paulo Freire poderiam se encaixar no escopo da obra *Rumos* do compositor suíço-brasileiro Ernst

²¹ Este é dividido em sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, barítonos e baixos que por sua vez podem-se dividir em sub-grupos dependendo do nível de complexidade de uma obra.

Widmer, tal é o nível de troca obtido entre os participantes com esta nova proposta artística e pedagógica. Os variados processos utilizados na obra, sua forma única de inclusão social de uma platéia leiga, sua forma inovadora interpretativa e educativa direcionada não somente aos músicos, musicólogos e pesquisadores como também ao público em geral, faz com que a obra seja um elo muito importante entre obra-intérprete-público. No mesmo nível artístico de Prokofiev, com a conhecida obra Pedro e o Lobo, assim como o Guia Musical para a Juventude de Britten e A Cigarra e a Orquestra deste autor, Widmer utiliza elementos da contemporaneidade, da música popular, da música experimental, da música étnica, da música concreta e da literatura para criar uma obra de caráter singularmente nacional e, ao mesmo tempo universal. Interessante este processo de fusão encontrado na obra deste compositor, pois o posiciona como um autor genuinamente brasileiro dentro de um sistema de aculturação eurocentrista bastante arraigado no país, tratando-se de música erudita²², mas, com toda a autenticidade de uma formação cultural brasileira, que implusionou o desenvolvimento das “variadas músicas” no Brasil, influenciando antigas e novas gerações, contribuindo para que com que compositores novos e veteranos possam trazer outros rumos para a música da *Terra Brasilis*.

Referências Bibliográficas

- Antunes, Jorge. 1982. *A Correspondência Entre os Sons e as Cores*. Brasília-DF: Thesaurus Ed.
- Freire, Paulo. 1996. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music*. New York-N.Y.: Shirmer Books.
- Oliveira, Alda. Cajazeira, Regina *et al.* 2007. *Educação Musical no Brasil*. Salvador: Sonare.
- Ribeiro, Artur Andrés. 2004. *Uakti - Um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- Smetak, Walter. 2001. *Simbologia dos Instrumentos*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak.
- Widmer, Ernst. 1972. *ENTRONcamentos SONoros, Ensaio a uma didática da música contemporânea*. Salvador: manuscrito.
- _____. 1972. *Rumos op.72* Salvador: manuscrito.

²² A chamada cultura erudita brasileira sempre se espelhou nos moldes europeus e mais recentemente nos moldes norte-americanos. Resta-nos saber se este processo de reverenciamento eterno à cultura do hemisfério norte irá continuar ou em qual modelo os brasileiros se espelharão no futuro.