

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ALEXANDRE FONTAINHA FICARELLI

Versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky para oboé, cordas e tímpano ad libitum de Ernst Widmer – uma visão interpretativa

Tese apresentada ao Departamento de
Música, Escola de Comunicações e Artes,
para a obtenção do título de doutorado
Área de concentração: Processos de criação musical
Linha de pesquisa: Questões interpretativas
Orientador: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto

SÃO PAULO
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ALEXANDRE FONTAINHA FICARELLI

Versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky para oboé, cordas e tímpano ad libitum de Ernst Widmer – uma visão interpretativa

Tese apresentada ao Departamento de
Música, Escola de Comunicações e Artes,
para a obtenção do título de doutorado
Área de concentração: Processos de criação musical
Linha de pesquisa: Questões interpretativas
Orientador: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto

SÃO PAULO
2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Ficarelli, Alexandre Fontainha
Homages op. 18 a? Frank Martin, Béla Bartók et Igor
Strawinsky para oboé, cordas e tímpano ad libitum de Ernst
Widmer - uma visão interpretativa / Alexandre Fontainha
Ficarelli ; orientador, Prof. Dr. Amílcar Zani Netto. --
São Paulo, 2020.
374 p.: il. + CD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Widmer 2. Oboé 3. Interpretação 4. Análise 5.
Performance I. Zani Netto, Prof. Dr. Amílcar II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: ALEXANDRE FONTAINHA FICARELLI

Título: *Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky* para oboé, cordas e tímpano *ad libitum* de Ernst Widmer – uma visão interpretativa

Tese apresentada ao Departamento de Música Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de doutorado

Aprovado em: 15 de Janeiro de 2021

Banca examinadora

Prof. Dr. AMILCAR ZANI NETTO Instituição USP
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. ROBERT JOHN SUETHOLZ Instituição USP
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. LUIS AMATO Instituição UNESP
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. LUIS CARLOS JUSTI Instituição UNIRIO
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. RAVI SHANKAR Instituição UFPB
Julgamento _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a todos aqueles que acreditam na música como uma força transformadora e que contribuem na divulgação da música brasileira.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que me proporcionaram o aprendizado da música, tão importante em minha vida.

Ao meu orientador Amilcar Zani Netto, pela atenção, paciência e ajuda durante a orientação desta tese.

Agradeço muito a Isaac Duarte e Monica Duarte Kato pela amizade e pela ajuda em conseguir informações que foram cruciais para esclarecer dúvidas em todo o processo.

Ao amigo Lucius Mota por ceder os manuscritos sem os quais esse trabalho não seria tão completo. Também agradeço a ajuda da amiga Bärbel Bühler pela literatura enviada.

A Joel Albuquerque que muito me auxiliou e com o qual empreendi longas conversas. Também menciono o amigo Lucas Robatto que contribuiu inúmeras vezes com informações relacionadas a Widmer na Bahia, assim como Eduardo Torres pelo material enviado.

Agradeço ao Departamento de Dramaturgia da Tonhalle-Gesellschaft Zürich, pela grande quantidade de documentos cedidos, especialmente a Tiziana Gohl que foi sempre muito solícita.

Também gostaria de mencionar o contato com a Zürcher Kammerorchester e agradecer especialmente a Louis de Stoutz que gentilmente me forneceu documentos valiosos para ilustrar a estreia da obra de Ernst Widmer.

Acima de tudo agradeço a minha esposa Carla pela sua compreensão, paciência e incansável apoio durante a elaboração deste trabalho.

A alegria que se tem em pensar e aprender
faz-nos pensar e aprender ainda mais.

Aristóteles

Nicomachean Ethics, 350 a.C.

RESUMO

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. 374f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O tema deste trabalho consiste na abordagem interpretativa da obra *Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky* para oboé, cordas e tímpanos *ad libitum* de Ernst Widmer e foi construída a partir da observância de uma série de aspectos: analíticos, históricos e conceituais. A dedicatória da obra já mostra indícios de influências e foi primordial examinar como estas se manifestaram no texto musical. O trabalho divide-se, basicamente, em duas partes. A primeira aborda o conceito de interpretação, execução e performance, bem como sua transformação ao longo da história. Essas modificações estão assinaladas dentro de um recorte histórico que compreende o espaço de tempo no qual os compositores homenageados viveram. A segunda propõe uma perspectiva de interpretação, construída e formatada através do processo analítico, que embasa as escolhas realizadas. Para tanto, foi utilizada a Teoria dos Conjuntos, ferramenta considerada adequada à análise dessa obra não tonal. O processo de investigação das influências que Widmer declara haver recebido daqueles compositores, ao longo de sua trajetória musical, mostrou-se fundamental para a construção de uma referência para cada um dos movimentos que compõem a obra. Foram utilizadas, para este trabalho, cópias dos manuscritos originais que permanecem, atualmente, mantidos na Suíça. Julgou-se oportuno situar a obra no cenário histórico no qual ela se insere, depois da vinda do compositor para o Brasil, assim como examinar outras peças compostas durante o mesmo período com a finalidade de se estabelecer uma visão mais ampla de seu estilo composicional.

Palavras chave: Widmer. Oboé. Interpretação. Análise. Performance.

ABSTRACT

Ficarelli, Alexandre Fontainha. *Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky para oboé, cordas e tímpano ad libitum* by Ernst Widmer – an interpretative approach. 2020. 374p. Thesis (Doctor Degree) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

An interpretative approach to *Hommages op. 18 à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky* for oboe, strings and timpani *ad libitum* by Ernst Widmer is the theme of this thesis, and it was built based on the observance of a series of aspects: analytical, historical and conceptual ones. The dedication of *Hommages* foreshadows signs of influences, and it was crucial to examine how they were manifested in the musical text.. In this work I basically divided into two parts. The first addresses the concept of interpretation, execution and performance, as well as its transformation throughout history. These changes are marked within a historical framework that comprises the space of time in which the honored composers lived. The second proposes an interpretation perspective, constructed and formatted through the analytical process, which underlies the choices made. For that, the Set Theory was used, a tool considered adequate for the analysis of this non-tonal work. The process of investigating the influences that Widmer declares to have received from those composers throughout his musical trajectory, proved to be fundamental for the construction of a reference for each of the movements that compose the work. Copies of the original manuscripts were used for this work, which are currently kept in Switzerland. It was considered opportune to place the work in the historical framework in which it is inserted, after the composer's arrival in Brazil, as well as to examine other pieces composed during the same period in order to establish a broader vision of his compositional style.

Keywords: Widmer. Oboe. Interpretation. Analysis. Performance.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Programa de estreia da obra no dia 11 de Janeiro de 1961	p.44
Figura 2 – Compassos 1 - 11 – Superconjunto 9-9 e demais subconjuntos.....	p.52
Figura 3 – Motivos 1 e 2, invariância na altura Si e eixo de simetria.....	p.53
Figura 4 – Motivos 1 e 2, subconjuntos 7-14, 4-20, superconjunto 9-9 e eixos de simetria	p.54
Figura 5 – Compassos 12-14 - Conjunto 6z-49, seu eixo de simetria e motivo 2 transposto	p.56
Figura 6 – Compassos 21-28 - conjuntos 4-20 e conjunto octatônico 8-28 com subconjuntos 3-3	p.57
Figura 7 – Eixos de simetria dos tetracordes 4-20	p.57
Figura 8 – Eixo de soma 6	p.58
Figura 9 – Conjunto 8-28 e subconjuntos 3-3.....	p.59
Figura 10 – Exemplo de bifonia utilizada por Widmer.....	p.60
Figura 11 – Compassos 1-4 - motivo 1.....	p.61
Figura 12 – Compassos 29-32 – conjunto 9-10 e eixo de simetria sobre Si	p.62
Figura 13 – Compassos 24-32 – Manuscrito – <i>Crescendo</i> até o final da linha	p.63
Figura 14 – Compassos 39-41 – Recorrência do motivo 2.....	p.64
Figura 15 – Compassos 41-55 – Cadência do oboé.....	p.65
Figura 16 – Compassos 48-49 – Conjuntos (0123), (0257) e eixos de simetria	p.66
Figura 17 – Compassos 41-55 – Cadência do oboé, conjuntos cromáticos e 3-7 (025).....	p.67
Figura 18 – Conjuntos 4-11, 8-23 – Eixo de simetria e conjunto (0257) da primeira tentativa de segmentação, em vermelho.....	p.68
Figura 19 – Compassos 65-69 – Conjuntos octatônicos 8-20 e 8-7 e eixos de simetria.....	p.70
Figura 20 – Compassos 70-74 – Conjunto 7z-37 e eixo de simetria	p.71
Figura 21 – Concerto para oboé e pequena orquestra de Richard Strauss.....	p.72
Figura 22 – Compassos 76-81 – Início da <i>Hommage à Frank Martin</i>	p.72
Figura 23 – Compasso 28 – Original com um conjunto octatônico 8-28. Redução com a condução a duas vozes.....	p.73
Figura 24 – Compassos 44-48 - Redução e original, cadência do oboé.....	p.74
Figura 25 – Compassos 61-62 – Redução e original.....	p.75
Figura 26 – Compassos 63-65 – Simplificação harmônica	p.75
Figura 27 – Compasso 70-73 – Simplificação harmônica.....	p.76
Figura 28 – Compassos 76 a 92 – <i>Dux</i> , linha do oboé.....	p.80
Figura 29 – Frank Martin, <i>Concerto para violino</i> (1951), segundo movimento, recorte da parte de violino p.56.....	p.81
Figura 30 – Compassos 88 a 91 – Segmentação e superconjuntos 11-1, subconjuntos 9-10 e octatônico 8-28.....	p.82
Figura 31 – Eixos de simetria dos conjuntos 9-10 e octatônico 8-28.....	p.82
Figura 32 – Conjuntos 3-2 relacionados por transposição e inversão	p.83

Figura 33 – Subconjuntos do conjunto 4-3.....	p.84
Figura 34 – Entrada violas compasso 92 e origem do material nos violinos I, compasso 96 violino.....	p.84
Figura 35 – Representação de Ouroboros.....	p.85
Figura 36 – Compassos 92-95 – Linha do oboé com tetracorde 4-28 diminuto.....	p.86
Figura 37 – Compassos 92-95 – Segmentação das cordas – conjuntos 9-10 e octatônico 8-28.....	p.88
Figura 38 – Compassos 104-107 – Linha dos violoncelos e contrabaixos.....	p.90
Figura 39 – Compassos 94-109 – Alteração da nota Mi por Ré no cânone retrógrado.....	p.91
Figura 40 – Compassos 92-111 – Recorte do cânone retrógrado realizado pelo oboé, violoncelos e contrabaixos.....	p.91
Figura 41 – Diferenças rítmicas, com uma transcrição dos baixos para melhor visualização.....	p.92
Figura 42 – Compassos 100-103 – Linha das violas.....	p.93
Figura 43 – Compassos 104-107 – Síncopes das violas e seu parentesco com linha do oboé (compassos 88-92)	p.94
Figura 44 – Compassos 108-111.....	p.95
Figura 45 – Enarmonização da linha das violas (compassos 108-111) e o original (compassos 80-83)	p.96
Figura 46 – Conjunto 10-4 e eixo de simetria.....	p.97
Figura 47 – Compassos 112-115 – Alteração rítmica na linha das violas.....	p.97
Figura 48 – Compassos 116 a 119 – Recorte da partitura com oboé e violino II....	p.98
Figura 49 – Compassos 120-123 – <i>Andante</i>	p.99
Figura 50 – Compassos 120-123 – Recorte da linha dos violoncelos e contrabaixos com alteração rítmica	p.99
Figura 51 – Eixo de simetria do <i>Andante</i> , exibido no Mod12.....	p.100
Figura 52 – Compassos finais 124-126.....	p.101
Figura 53 – Conjunto hexatônico 6-z13.....	p.101
Figura 54 – Compassos 124-126 – Recorte da ocorrência métrica das notas Si, Dó e Ré nas vozes extremas.....	p.103
Figura 55 – Compassos 74-82 – Apresentação do <i>dux</i> pelo oboé.....	p.104
Figura 56 – Compassos 92-94 – Apresentação do <i>comes</i> com a enarmonização...	p.104
Figura 57 – Compassos 100-103 – Linha dos contrabaixos e violoncelos e redução. Diferenças de articulação da redução frente original.....	p.105
Figura 58 – Compasso 105 – Redução. Diferenças de articulação.....	p.105
Figura 59 – Compassos 107 – Partitura original. Compasso 107, 111, 115 – Redução. Enarmonização	p.106
Figura 60 – Programa de 23 de setembro de 1937, primeira execução da obra de Bartók em Zurique	p.109
Figura 61 – Informativo das execuções pela Tonhalle Orchester da obra <i>Concerto para orquestra</i> de Bela Bartók	p.111
Figura 62 – Compassos 1-10 – Representação do conjunto 3-9 e eixo de simetria em Si.....	p.113

Figura 63 – Manuscrito de Bela Bartók apresentando transcrições de melodias húngaras.....	p.114
Figura 64 – Compassos 11-18 – Recorte da partitura com conjunto octatônico e eixo de simetria.....	p.116
Figura 65 – Compassos 24-27 – Linha dos violinos.....	p.117
Figura 66 – Compassos 28-34 – Linha dos violinos.....	p.118
Figura 67 – Compassos 35-40 – Linha dos violinos.....	p.118
Figura 68 – Compassos 41-44. Conjunto 9-10 e eixo de simetria em Fá#.....	p.119
Figura 69 – Compassos 53-56 – <i>Meno mosso</i>	p.120
Figura 70 – Conjunto 10-2 e eixo de simetria.....	p.121
Figura 71 – Compassos 64 a 73 – Recorte da partitura com violoncelos e contrabaixos, conjuntos 3-11.....	p.121
Figura 72 – Compassos 72-88 – Recorte da partitura com a linha do oboé e violino I e adição do violino II	p.122
Figura 73 – Tetracorde 4-17 e subconjuntos 3-3.....	p.123
Figura 74 – Articulações diferentes entre oboe e viola.....	p.124
Figura 75 – Manuscrito da obra <i>Hommages</i> , p.21, segundo sistema, erro de numeração.....	p.125
Figura 76 – Compassos 89-117 – <i>Dux</i> distribuído nas violas, violoncelo e violinos II	p.126
Figura 77 – Compassos 128-132 – Recorte da partitura e representação no Mod12 do acorde das cordas e sua resolução	p.127
Figura 78 – Compassos 127-133 – Cadência com conjunto 11 -1 (0123456789T)..	p.128
Figura 79 – Compassos 136-145.....	p.130
Figura 80 – Compassos 179-195 – Recorte da partitura com as linhas do oboé e contrabaixo do <i>Thema Regium</i>	p.131
Figura 81 – O manuscrito original do <i>Ricercare a 6, Oferenda musical BWV 1079</i> de Johann Sebastian Bach.....	p.132
Figura 82 – Compassos 172-174 – Violino I	p.133
Figura 83 – Compassos 172-206 – Linha do violino exibindo o <i>dux</i>	p.134
Figura 84 – Compassos 187-205 – Progressão das cordas.....	p.135
Figura 85 – Compassos 188-203 – Esquema rítmico.....	p.136
Figura 86 – Eixo de simetria do tricorde 3-9 (027)	p.137
Figura 87 – Compassos 206-227 – Recapitulação com cânone a três vezes.....	p.138
Figura 88 – Conjuntos 3-9 dos contrabaixos e violoncelo.....	p.139
Figura 89 – Conjuntos 5-35 e 4-23, apresentados no tempo e contratempo respectivamente.....	p.140
Figura 90 – Compassos 276-286 da partitura e conjunto 9-10 com eixo de simetria em Fá#.....	p.141
Figura 91 – Notas da obra <i>Music for Strings Percussion and Celesta</i> de Béla Bartók	p.142
Figura 92 – Cartaz da estreia de <i>L'Histoire du soldat</i> em 28 set. 1918.....	p.144
Figura 93 – Programa de concerto de câmara com estreia da <i>Petite suite de L'Histoire du soldat</i> , entre outras obras.....	p.145

Figura 94 – Linha do oboé compassos 44 e 45 com exibição da quiáltera de quatro.....	p.149
Figura 95 – Compassos 1-8 – Recorte da partitura, <i>ostinato</i> dos contrabaixos, entrada das violas com cânone. Segmentação inicial.....	p.150
Figura 96 – Hexacorde simétrico 6-8 e pentacorde 5-z38, resultando em um OCT 8-12.....	p.150
Figura 97 – <i>L'Histoire du soldat</i> , Primeira cena, uso do <i>ostinato</i> , linha do piano..	p.152
Figura 98 – Recorte da partitura <i>Symphony of psalms</i> , 3º movimento, número 22 de ensaio, com uso do <i>ostinato</i> , realizado por tímpanos, harpa e piano.....	p.152
Figura 99 – Compassos 1-4 – Fraseado proposto para o <i>ostinato</i>	p.154
Figura 100 – Compassos 3-7 – Interpretação proposta para a linha das violas.....	p.154
Figura 101 – Compassos 8-11 – Violinos I, II, III, conjunto 4-20.....	p.156
Figura 102 – Compassos 1-11 – Introdução, primeiro movimento e conjunto 4-20 com eixo de simetria.....	p.156
Figura 103 – Acorde Sub V (Exemplo a) e 6ª aumentada com condução de vozes (Exemplo b)	p.158
Figura 104 – Compassos 1-4 – Recorte da partitura da <i>Sinfonia em Dó</i> de Igor Stravinsky (1940)	p.159
Figura 105 – Recorte da partitura da <i>Sinfonia em Dó</i> de Igor Stravinsky (1940), número 5 de ensaio, entrada da melodia do oboé.....	p.159
Figura 106 – Recorte do solo de oboé da <i>Sinfonia em Dó</i> de Igor Stravinsky (1940) e entrada dos violinos da <i>Hommages</i> de Ernst Widmer (1959). Comparação das linhas, com as semelhanças destacadas nos quadros.....	p.160
Figura 107 – Compassos 1-8 – Incidências de um centro tonal em Dó.....	p.162
Figura 108 – Compassos 11-17 – Linha dos violinos e semicadência.....	p.163
Figura 109 – Conjunto inicial dos violoncelos 5-27 e último acorde da <i>Sinfonia em Dó</i> de Stravinsky.....	p.164
Figura 110 – Conjuntos 4-20 e 6-32 com mesmo eixo de simetria.....	p.164
Figura 111 – Compassos 18-23 – Linha dos violoncelos.....	p.165
Figura 112 – Comparação entre as linhas dos violinos e recapitulação pelos violoncelos.....	p.165
Figura 113 – Compassos 24-26 – Semicadência e quinta entrada do cânone.....	p.163
Figura 114 – Compassos 29-30 – conjunto 4-20 cadencial.....	p.167
Figura 115 – Exemplo das entradas do movimento com as respectivas entradas do <i>ostinato</i> inicial e do cânone.....	p.169
Figura 116 – Compassos 31-33 – <i>Coda</i> , conjunto 4-20 do <i>ostinato</i>	p.169
Figura 117 – Células rítmicas da linha do violino compassos 26 (exemplo a) e 11 (exemplo b).....	p.171
Figura 118 – Incidências do conjunto 4-20.....	p.173
Figura 119 – Compassos 31-33.....	p.173
Figura 120 – Compassos 34-36.....	p.174
Figura 121 – Compassos 37-39 – Conjuntos 4-20.....	p.175

Figura 122 – Compassos 41-43 – Conjunto 6-z37.....	p.176
Figura 123 – Compasso 42 – Conjunto 6-z37.....	p.176
Figura 124 – Compassos 41-43 – Conjunto 11-1.....	p.177
Figura 125 – Correspondência das linhas dos violinos e das violas com a apresentação inicial do cânone.....	p.178
Figura 126 – Compassos 43-45 – motivo 2, conjunto 3-2 (013), apresentado melódica e harmonicamente.....	p.179
Figura 127 – Compassos 43-45 – conjunto 7-1 e eixo de simetria.....	p.180
Figura 128 – Sobreposição dos últimos dois eixos de simetria resultando em um eixo imaginário.....	p.181
Figura 129 – Compassos 33-45 – Sugestão de interpretação da linha do oboé, entre parênteses em vermelho.....	p.182
Figura 130 – Compassos 34-36 – Redução.....	p.183
Figura 131 – Compassos 1-3 – Linha do oboé.....	p.184
Figura 132 – Compassos 6-7 – Linha do oboé com motivo 2 retrogradado.....	p.185
Figura 133 – Compassos 25-28 – Linha da harpa.....	p.186
Figura 134 – Compassos 37-39 – <i>Coda, divisi</i> da linha dos contrabaixos com acompanhamento da harpa.....	p.186
Figura 135 – Compassos 40-42 – Cânone dos violinos e viola, entradas equidistantes	p.187
Figura 136 – Compassos 46-49 – Linha do oboé demonstrando a continuidade dos <i>tenuti</i>	p.187
Figura 137 – Compassos 49-51 – Linha do oboé.....	p.188
Figura 138 – Compasso 52 – Acorde das cordas.....	p.188
Figura 139 – Compassos 52-54 – Linha do oboé com a reiteração do motivo 2.....	p.189

Lista de tabelas

Tabela 1 - Frank Martin - obras executadas na Tonhalle de Zurique no período entre 1940 - 1956	p.79
Tabela 2 - Incidência das alturas nos três últimos compassos.....	p.102
Tabela 3 - Seções do movimento <i>Hommage à Bela Bartók</i>	p.131
Tabela 4 - Lista de obras de Igor Stravinsky do arquivo da Tonhalle Orchester Zürich.....	p.148

Lista de quadros

Quadro 1 – Utilização rítmica em relação as entradas do cânone.....	p.168
---	-------

Lista de gráficos

Gráfico 1 – Gráfico da evolução da tessitura no movimento em relação às entradas do cânone.....	p.169
--	-------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.16
1 DEFININDO INTERPRETAÇÃO.....	p.19
1.1 Sobre os estilos de interpretação.....	p.32
2 A INTERPRETAÇÃO DE HOMMAGES.....	p.39
2.1 Ernst Widmer – formação musical	p.39
2.2 Sobre a obra – contexto histórico.....	p.42
2.3 Metodologia.....	p.48
2.4 ANÁLISE DA OBRA E QUESTÕES INTERPRETATIVAS.....	p.51
2.5 <i>Introduction</i>	p.51
2.5.1 Apontamentos sobre a redução para piano: <i>Hommages opus 18a - Introduction</i>	p.73
2.6 <i>Hommage à Frank Martin</i>	p.77
2.6.1 Apontamentos sobre a redução para piano: <i>Hommages opus 18a - Hommage à Frank Martin</i>	p.104
2.7 <i>Hommage à Béla Bartók</i>	p.106
2.8 <i>Hommage à Igor Strawinsky</i>	p.143
2.8.1 Apontamentos sobre a redução para piano: <i>Hommages opus 18a - Hommage à Igor Strawinsky</i>	p.183
2.8.2 Apontamentos sobre a segunda versão - <i>Hommage à Igor Strawinsky (2.Fassung) op.18b</i>	p.184
CONCLUSÃO.....	p.190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.197
BIBLIOGRAFIA DE APOIO	p.203
PARTITURAS.....	p.204
APÊNDICE.....	p.206
ANEXOS.....	p.209
Anexo A - Documento PRO MUSICA 25 Jahren Pro Musica.....	p.209
Anexo B - Jornais da estreia de <i>Hommages op.18</i> de Ernst Widmer.....	p.222
Anexo C - Documentos, jornais e programas dos concertos da turnê.....	p.233
Anexo D - Revista <i>Arts et Musique</i> No. 30, Janeiro de 1961	p.298
Anexo E -Basler Kammerorchester (BKO), concertos realizados de 1937-1956.....	p.303
Anexo F - Collegium Musicum Zürich (CMZ), concertos realizados de 1942-1956.....	p.306
Anexo G - Arquivo Tonhalle Gesellschaft - obras executadas de Frank Martin.....	p.309
Anexo H - Arquivo Tonhalle Gesellschaft - obras executadas de Igor Strawinsky.....	p.314
Anexo I - Ernst Widmer - <i>Hommages op.18</i> para oboé, cordas e tímpanos ad libitum. Edição realizada pelo autor segundo manuscrito da Bibliothek und Archiv Aargau – Kantonsbibliothek.....	p.323
Anexo J - Vídeo e gravação.....	p.371

INTRODUÇÃO

Ernst Widmer (1927-1990) foi compositor, regente, pianista e pedagogo. Nascido em Aarau, Suíça, veio para o Brasil em 1956 a convite de Hans-Joachim Koellreutter para lecionar nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estabeleceu-se em Salvador e atuou como professor na Escola de Música da UFBA até sua aposentadoria em 1987. Lecionou piano, canto coral, percepção musical, teoria elementar, harmonia, contraponto, análise, fuga, educação musical, composição, improvisação, instrumentação, orquestração e regência. Foi membro fundador do importante Grupo de Compositores da Bahia, criado em 1966. Naturalizou-se brasileiro em 1967. Deixou um legado de cerca de trezentas obras musicais que incluem composições, arranjos, adaptações e orquestrações, assim como produção literária sobre música. Em 1988 foi nomeado para a cadeira número 31 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono foi o musicólogo baiano Guilherme de Mello. Nesse mesmo ano foi criada a Ernst Widmer Gesellschaft (Sociedade Ernst Widmer) em Aarau, com o objetivo de fomentar e promover sua obra na Suíça e no exterior. Por desejo do compositor, essa sociedade mantém seus manuscritos autógrafos e detém os direitos autorais.

Ressalto o fato de que fora da Bahia, com raras exceções, não se tem acesso à obra de Ernst Widmer, o que certamente é um impedimento para o conhecimento e a divulgação de sua obra.

Atuando profissionalmente na área nos últimos trinta anos e realizando pesquisas sobre a literatura para oboé, meu instrumento, interpretei diversas obras de compositores brasileiros. Contudo, o acesso a esse repertório é sempre difícil. Encontrei diversas obras que até hoje não receberam a devida atenção, seja pela dificuldade de acesso aos materiais, seja por uma predileção pela programação de repertório convencional eurocêntrico ou por outros fatores diversos. Tenho a firme convicção de que existe um repertório brasileiro de qualidade internacional que deveria ser executado e divulgado. Não apenas os intérpretes de maneira geral, mas também as instituições poderiam e deveriam dedicar maior atenção ao repertório brasileiro. Em minha atividade de investigação e pesquisa do repertório brasileiro para meu instrumento, deparei com a obra

Hommages op.18 de Ernst Widmer, que tem grande conteúdo expressivo e despertou em mim um grande interesse em estudá-la em profundidade.

A proposta deste trabalho é elaborar uma interpretação coerente por meio de uma investigação minuciosa da obra e seu contexto histórico, que aborde o estilo composicional de Widmer. A análise de cada movimento e suas influências tem a finalidade de elencar elementos estruturais que auxiliem a resolver questões inerentes à interpretação da obra.

Quando falamos de interpretação, a que estamos nos referindo? São dúvidas que surgem sempre que estamos dedicando atenção à execução de uma obra. Acredito ser necessário abordar o termo *interpretação* e seu desenvolvimento na passagem do século XX, antes mesmo de falar a respeito de necessidades ou processos de análise. Assim, examinei o que se entende na literatura musical por interpretação e suas características e vertentes, com o intuito de ilustrar a interpretação aqui proposta. Com as mudanças da escrita musical, muita informação passou a ser explicitada no texto musical, porém intérpretes e pesquisadores da área são unânimes em salientar que todo o conteúdo dramático de uma peça musical não está inteiramente codificado na partitura. A fidelidade ao texto musical é questão indiscutível, mas a partitura oferece sempre uma margem de interpretação com a qual podemos interagir com a prudência necessária, a fim de não deturparmos as intenções do compositor. A recriação – ou seja, a interpretação – é um processo complexo, repleto de fatores interligados e subordinados ao texto musical. Esse tema será tratado na primeira parte do trabalho.

Na segunda parte, investigarei a obra *Hommages op. 18*. A obra tem a seguinte dedicatória: “*Aux trois compositeurs / qui le plus m'ont impressioné / pendant ma jeunesse musicale. Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky*”¹. Em uma análise prévia do material, notei que existem mais duas obras relacionadas ao *opus 18*, catalogadas como *op. 18a* (redução para piano) e *op. 18b* (segunda versão de *Hommage à Strawinsky* de 1962), de acordo com o catálogo suíço de obras da Sociedade Ernst

¹ “Aos três compositores que mais me impressionaram durante minha juventude musical: Frank Martin, Béla Bartók e Igor Strawinsky”. Neste trabalho usou-se a grafia original do idioma alemão para Strawinsky, com *w*, sempre que nos referirmos ao título da obra.

Widmer (EWG). Na pesquisa inicial e levantamento de material para esta tese, notei disparidades nos diferentes catálogos de obras. Um exame cuidadoso pôde apontar e relacionar as discrepâncias de informação. Em uma introdução à obra realizei uma breve contextualização, para então proceder à interpretação da obra.

A obra se encontra em manuscrito e está sob a guarda da Bibliothek und Archiv Aarau - Kantonsbibliothek, Suíça. Utilizei cópias do manuscrito original para analisá-la. Apesar do manuscrito original revelar-se muito legível, optei por uma edição que facilitasse a leitura e os apontamentos. Como a peça homenageia Martin, Bartók e Stravinsky, observei uma potencial exploração expressiva de conteúdos musicais relacionados à obra desses compositores. Em razão disso, realizei um pequeno recorte da vida e obra dos três compositores, assim como um levantamento do possível contato de Widmer com suas composições. Contextualizar o percurso de Widmer com a trajetória dos compositores tem muita importância, pois mediante o resultado pôde-se estabelecer as influências sobre *Hommages*.

Para auxiliar a compreensão do estilo de Ernst Widmer, dois autores principais – Ilza Nogueira e Paulo Costa Lima – contribuíram enormemente para meu entendimento sobre ele. Ambos foram alunos de Widmer e desenvolveram extenso trabalho de investigação de sua obra, produzindo textos que são referenciais. Também foram utilizados quatro catálogos: Lima (1999), Nogueira (2007), Brüscheiler (2008) e Nogueira (2009), este último digital (revisão do catálogo de 2007).

A realização de uma interpretação não pode prescindir de certos cuidados na averiguação dos âmbitos histórico, estilístico e conceitual nos quais a obra se insere. Resolvi, assim, enfrentar o desafio de entender o pensamento composicional, as estratégias musicais propriamente ditas e a análise dos discursos presentes na obra. Cada um dos subcapítulos tratará individualmente dos movimentos; neles sugiro uma interpretação construída a partir da análise dos parâmetros musicais. Realizei apontamentos sobre as duas obras relacionadas ao *opus 18*, procurando esclarecer diferenças e alterações quando pertinentes.

Deparamos aqui com uma obra premiada internacionalmente e estreada por um dos mais proeminentes oboístas do século XX, Heinz Holliger. Realizei uma entrevista com ele (anexada como Apêndice) que forneceu detalhes extremamente interessantes.

O exame das obras escritas para oboé do período que antecede *Hommages* ajudou a entender o pensar widmeriano, da mesma maneira que a obra solo composta imediatamente a seguir, a *Partita para oboé solo op. 19*. A segunda versão de *Hommage à Igor Strawinsky op.18b* (1962) foi analisada e produziu um interessante quadro em relação ao tratamento da parte do oboé solista e também no que se refere à ampliação da obra e orquestração. Dúvidas em relação ao texto musical foram esclarecidas ao examinar a redução para piano *Hommages op. 18a*, que revelou tratamentos distintos dados pelo compositor. O entendimento do processo composicional de Widmer contribuiu para a construção de uma interpretação considerando aspectos como a construção fraseológica, a figuração rítmica e melódica, a textura, justaposições e superposições, simetrias e assimetrias, planos sonoros e articulação da ideia musical.

Meu desejo enquanto intérprete, professor e pesquisador permanece vivo pela possibilidade de recolocar *Hommages*, de Ernst Widmer, em seu devido lugar de importância, com a confiança de incentivar outros intérpretes e pesquisadores a voltarem seus olhares sobre a produção musical brasileira.

1 DEFININDO INTERPRETAÇÃO

Dado que o tema desta tese propõe uma interpretação de *Hommages op. 18* de Ernst Widmer, perguntei-me: Por que sugerir algo que, *a priori*, já está consumado na notação? A obra a ser investigada é uma peça do século XX, na qual o autor descreve, com certo grau de exatidão, como quer que se interprete sua música. Ao fazer essa indagação, notei que existiam muitas visões sobre o que é considerada uma interpretação. Iniciei, assim, uma intensa busca por explicações que pudessem abarcar minhas inquietações sobre o fazer musical. Tendo em vista minha atuação como intérprete, com mais de quarenta anos dedicados ao instrumento, posso assegurar que apesar de a notação ser muito eficiente, ela não totaliza toda a plenitude da performance. Minhas inquietações fazem parte do processo da interpretação musical. Muitos foram e são os estudiosos, compositores, músicos e intérpretes que procuram respostas para a atividade musical e

delinearam suas inquietações em escritos, tratados, livros, métodos, compêndios ou métodos.

Estamos vivendo um momento extremamente produtivo na área de performance, em que o interesse na investigação e nos estudos das práticas interpretativas vem ganhando cada vez mais espaço. É de suma importância citar a pesquisa realizada por Fausto Borém e Sonia Ray (2012, p.121-68) que aponta um panorama muito elucidativo das pesquisas de temas relacionados à performance no Brasil entre 2000 e 2012. Nessa pesquisa, o crescimento de trabalhos voltados à performance no período é demonstrado e pode-se depreender um aumento substancial na produção acadêmica nessa área. Nesse panorama são abordadas temáticas da performance musical, suas tendências, ocorrências em relação às outras subáreas de música e ainda uma definição de uma taxonomia das diversas áreas em que a performance faz interface, a saber, performance musical e ensino/aprendizagem/educação; performance musical e idiomatismo; performance musical e edição/editoração/catalogação; performance musical e técnica de execução; performance musical e ciências da saúde; performance musical e musicologia/sociedade/cultura; performance musical e composição; performance musical e música popular; performance musical e literatura (métodos/repertório/gravações/textos) e performance musical e análise. Trata-se de um documento bem formulado e completo sobre a área de performance, cobrindo um recorte de 12 anos. O estudo menciona como mais recente organização a Associação Brasileira de Performance Musical (Abrapem), criada em 2012. Isso é de suma importância para a área no Brasil, pois temos excelentes profissionais, pesquisadores e intérpretes no país.

Apesar do crescimento da área no país ser recente, esses estudos se desenvolvem há muito tempo em outros países. Ao longo dos últimos séculos, os elementos que abrangem a performance já foram muito discutidos – e ainda o são. Podemos mencionar alguns autores (em ordem cronológica) da passagem para o século XX, como Hugo Riemann (1849-1919), Ferruccio Busoni (1866-1924), Heinrich Schenker (1868-1935), assim como autores do século XX propriamente dito, como Roger Sessions (1896-1985), Theodor Adorno (1903-1969), René Leibowitz (1913-1972), Edward Cone (1917-2004), Wallace Berry (1928-1991), Joel Lester (1945) e Nicholas Cook (1950), entre outros. Voltando nossa atenção ainda mais para trás, existem importantes contribuições como as

de Eduard Hanslick (1825-1904), Richard Wagner (1813-1883) e Robert Schumann (1810-1856), dentre os românticos, e ainda mais remotamente de C. P. E. Bach (1714-1788) com seu tratado de interpretação pianística, Leopold Mozart (1719-1787) no período clássico e J. J. Quantz (1697-1773) no barroco, para mencionar apenas alguns. Naturalmente, o estudo e a ordem dentro da interpretação sempre foram uma preocupação, bem como o que está explícito e o que é implícito, e a necessidade da pormenorização das diversas características dentro do universo musical.

A palavra *performance* tem suas origens no francês antigo *parformance*, de *parformer – accomplir* (fazer, cumprir, conseguir, concluir). Ela, por sua vez, se origina do latim, formada pelo prefixo latino *per* unido a *formare* (formar, dar forma, estabelecer). Em seu significado mais elementar pode significar iniciar, fazer, executar ou desenvolver uma determinada tarefa ou atividade.

Nos cursos superiores de música e seus programas de pós-graduação a designação utilizada é “práticas interpretativas” e engloba a atividade de performance, utilizando o vocábulo significando o ato da interpretação. Entretanto, interpretar significa algo muito mais amplo, que gostaria de explorar.

Nos países de língua inglesa o termo performance colocou-se como o ato de executar uma música e o músico, ou executante, passou a ser designado *performer*. Em português temos o termo intérprete, ou seja, aquele que interpreta a obra como um mediador entre o texto e o público, ou aquele que executa uma performance e, por conseguinte, a interpretação/execução. Não existe em português uma palavra para performance que abranja todo o significado do vocábulo.

Kuehn procurou explicitar melhor os termos provenientes da língua inglesa e da alemã, formulando alguns conceitos em um artigo intitulado “Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)”, publicado na *Revista Per Musi*, n.26, em 2012. Nele, o autor procurou definir a nomenclatura em uso por meio da formulação e organização desses conceitos. Entretanto, apesar de seu esforço em defini-los e estabelecê-los, existe ainda uma falta de consenso entre músicos e estudiosos sobre o uso dos termos. Segundo Kuehn (2012, p.8), “ainda é habitual se notar certa confusão no emprego dos termos interpretação e performance”. O termo “performance” em música

começou a ser disseminado na segunda metade do século XX, no campo musical, nos países de língua inglesa. É imperativo um exame mais aprofundado sobre o que esses conceitos significam e como eles se desenvolvem.

Segundo Kuehn (2010, p.5),

“Interpretar” está intimamente ligado à compreensão prévia da obra pelo músico-intérprete [...]. Considerando-se a partitura musical apenas uma espécie de “roteiro” ou “mapa” para se chegar – por assim dizer – ao “tesouro” (ou à “verdade”) da obra, “interpretar” significa, portanto, a tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está *entre* as indicações grafadas em forma de letras, notas, sinais ou signos, isto é, nas entrelinhas. (grifo do autor)

Alinhando-se a esse conceito, o pesquisador na área da cognição da música Eugene Narmour (1988, p.318) afirma que “o compositor produz uma partitura, uma espécie de mapa sintático baseado em um sistema de símbolos altamente eficiente, mas limitado, cuja interpretação, mesmo na notação relativamente elevada da cultura ocidental, é indiscutivelmente ainda parcialmente dependente da tradição oral”.

A escrita musical, apesar de sua grande complexidade, não abrange todo o conteúdo musical. Stravinsky também se une a essa ideia: sobre a obra *Kammerkonzert* op. 24 de Alban Berg, ele declara que essa peça “depende intensamente do estado de espírito ou da interpretação. – A peça ‘romântica’ exige sempre uma execução ‘perfeita’. Entende-se por ‘perfeita’, inspirada – mais do que estrita, ou correta” (*apud* CRAFT, 1999, p.97)².

Quanto à interpretação, Cury (2011, p.76) destaca: “De forma universal, por mais exata que seja a notação e por mais estrita que possa ser a interpretação, ainda assim haverá diferenças entre esta e sua grafia. A partitura é um guia que instrui a execução, mas não é capaz de predeterminá-la em seus múltiplos aspectos”.

Dessa forma temos uma partitura, um texto, uma notação que necessita de uma interpretação. Uma das mais antigas menções ao termo interpretação dá-se por meio de Cícero (106 a.C. - 43 d.C.), mencionando em suas *Epistolae ad diversos* o senador

2 A não ser nos casos de obras já traduzidas mencionadas pelos seus títulos em português nas referências bibliográficas, todas as traduções citadas são de nossa autoria.

romano Lucius Munatius Plancus (*apud* CÍCERO, 1830, p.568), que proferiu a sentença “*Utor in hac re adjutoribus interpretibus*”, que significa “uso de intérpretes que auxiliem neste assunto”. Outro uso do vocábulo se estende ao conceito de intermediário entre os deuses e os mortais. Nesse caso, *interpres divum* (intérprete dos deuses) aparece em diversos versículos da obra de Virgílio (70 a.C. - 19 d.C.), fazendo alusão ao nome grego de Mercúrio, Hermes (O’HARA, 2017, p.67, 80 e 156). Este filósofo, escritor e homem de estado será, posteriormente, considerado o patrono da Hermenêutica.

Transcrevo os comentários etimológicos do *Dicionário Houaiss* (*apud* ROCHA, 2013, s.p.) sobre *interpretar* e o seu radical, *interpret-*:

interpret-: antepositivo, do latim *interpres*, *ētis*, “medianeiro, intermediário, ajudante, assistente, agente; mensageiro, negociante, enviado; dragomano, intérprete, língua; áugure; o que explica; jurisconsulto; comentador; tradutor”, donde o verbo *interpretor*, *āris*, *ātus sum*, *āri* (depoente), *interpretabilis*, e “que pode ser interpretado, explicável”, *interpretatō*, *ōnis*, “interpretação, explicação, sentido”, *interpretātor*, *ōris*, ‘intérprete’; a cognação vernacular desenvolve-se a partir do século XIX: *interpretação*, *interpretado*, *interpretador*, *interpretante*, *interpretar*, *interpretativo*, *interpretável*, *intérprete*; *reinterpretação*, *reinterpretado*, *reinterpretar*.

Podemos inferir que o conceito de interpretação é vasto e utilizado na música para a leitura que se tem de uma obra, ou seja, o ato performático ou execução da obra. Nesse sentido é a transmissão de um conteúdo musical por um meio sonoro, que novamente é recebido pelo público. Contudo, para transmitir um conteúdo é necessária uma compreensão daquilo que se pretende transmitir; caso contrário correríamos o risco de apresentar uma ideia enganosa.

A ideia de o músico atuar como um mediador é defendida por Barrett (*apud* COOK, 2013, p. 13).

O papel do intérprete é no melhor dos casos transcrever a obra do domínio do abstrato para o do concreto, e no pior deles se desviar disso. O intérprete se torna um mediador e como no caso de todos os intermediários, envolve um tipo de relação contratual: é obrigação do intérprete representar a obra do compositor ao ouvinte, assim como é obrigação do ouvinte esforçar-se para uma compreensão adequada da obra em si.

Aqui estamos lidando com diversas facetas do conceito de interpretação e é necessário apresentar algumas definições no âmbito desta pesquisa. Interpretação caracteriza a ação ou efeito que estabelece uma relação de percepção da mensagem que se quer transmitir entre duas pessoas ou entidades. O termo também pode se referir à ideia de explicar ou declarar o sentido de algo, traduzir de uma língua para outra, expressar ou conceber a realidade de um modo pessoal, e também executar ou representar uma obra artística.

A interpretação pode caracterizar o processo que leva um indivíduo a compreender um determinado feito e sua posterior exteriorização, como a tradução de um idioma realizada por um intérprete. Em si a interpretação pode ser considerada um termo ambíguo, pois refere-se tanto ao processo quanto ao resultado de algo que é fruto da ação humana – por exemplo, na prática da leitura, em que o leitor utiliza um conjunto de processos mentais para compreender um determinado texto, além de poder realizar uma explanação sobre ele. Um exemplo específico: a declamação de uma poesia é uma interpretação.

No processo de interpretação, dois fatores são determinantes: a compreensão de um texto (musical ou não) e sua interpretação. Na compreensão de um determinado texto utilizamos a decodificação para entendimento do conteúdo apresentado que deve ser tratado por meio de uma análise objetiva e assimilação de ideias e preceitos nele contidos. A interpretação é a conclusão atribuída ao texto em relação ao conhecimento acerca do autor/compositor, suas particularidades, estilo, escrita etc. Aqui trabalhamos com certa subjetividade em relação ao entendimento de todo esse processo de decodificação. Deve-se elencar quais fatores são mais importantes e compõem a interpretação/performance da obra, como o fator histórico, o momento social vivido pelo autor, problemas, doenças etc. Todos esses fatores têm uma implicação na interpretação da referida obra.

O estudo do texto escrito é primordial para que a interpretação seja convincente. A música escrita é um texto com seus códigos e normas e nesse sentido é possível recorrer à Hermenêutica, uma vez que é uma ciência que estuda o conjunto de métodos da interpretação. Esse trabalho não pretende realizar uma abordagem hermenêutica, mas alguns aspectos pertinentes serão levantados e discutidos. Como a Hermenêutica se refere

primordialmente ao estudo da interpretação de textos o interesse recai, nesta tese, sobre o foco que esse ramo da Filosofia aplica aos mecanismos da interpretação, tecendo paralelos com a interpretação musical. É fato que existe a hermenêutica musical; contudo, esse trabalho não pretende abordar os aspectos filosóficos, mas sim atentar para os procedimentos da interpretação.

No quarto capítulo da *Teoria da interpretação* de Paul Ricouer, intitulado “Explicação e compreensão”, o filósofo francês buscou compreender um discurso escrito. Para ele a interpretação é o processo dialético que abarca explicação e compreensão. A dialética da explicação e compreensão é como ter fases de um único processo de movimentos recíprocos – de um fenômeno para o outro. Ou seja, por um lado, existe uma compreensão de “conjectura” (captadora de significado) de acordo com o sentido proposto pelo texto e, por outro, um modo sofisticado apoiado no “procedimento explicativo”. Segundo Ricouer (1976, p.85), “a interpretação é um caso particular de compreensão”.

Analogamente podemos nos utilizar desse processo de compreensão e explicação aplicando-o à música. Dessa maneira, teríamos como primeiro passo do processo a compreensão da escrita musical e dando prosseguimento, teríamos a segunda etapa – a explicação –, que determinaríamos como o ato performático ou a execução de uma determinada obra. Ao mesmo tempo que nos debruçamos sobre a interpretação de uma obra e procuramos abarcá-la de significação, existem outros autores que se opõem à interpretação, no sentido de execução sonora da obra. Segundo Adorno (*apud* COOK, 2013, p.8), “a necessidade de uma interpretação desaparece completamente se alguém sabe ler música” [ele se refere a uma partitura musical]. Schoenberg (*apud* COOK, 2013, p.15), criador do dodecafonismo, é ainda mais austero quando declara que “na prática, músicos (como servos) são uma necessidade, exceto claro, para aqueles que sabem ler uma partitura impressa para si mesmos”.

Até mesmo Friedrich Schenker, em livro lançado postumamente que apresenta uma compilação de textos do autor sobre questões interpretativas, menciona que essencialmente uma composição não requer uma performance para existir. Assim como um som imaginado parece real na mente, a leitura de uma partitura é suficiente para

provar a existência da composição: “A realização mecânica da obra de arte pode assim ser considerada supérflua” (SCHENKER, 2000, p.3).

Essa reação de alguns músicos, pensadores, estudiosos e compositores se dá em oposição aos excessos desencadeados pelo virtuosismo no período romântico. Em seu livro sobre o virtuosismo, Jim Samson (2004, p.67) aborda a questão sob múltiplas facetas:

A performance é amplamente considerada como o estágio final (em termos retóricos, a execução) de um processo de fazer música. No entanto, como o texto anotado se congelou em uma forma fixa, supostamente representando as intenções do autor, o *performer* tornou-se cada vez mais um intérprete, subordinado a obra, contudo, ao mesmo tempo, marcado especialmente pela singularidade de sua interpretação.

No século XX vimos uma dualidade de opiniões relativas à interpretação: de um lado Stravinsky e de outro Busoni – um fetichizou o texto e o outro a performance. Para Stravinsky a interpretação “ficou no caminho” das intenções do compositor como representadas pelo texto. Para Busoni, essas intenções foram refletidas imperfeitamente no texto, mas poderiam ser acessadas pelo artista inspirado, por meio da performance.

Stravinsky (1996, p.112), em suas palestras proferidas no ano acadêmico de 1939-40 na Universidade de Harvard, e posteriormente publicadas sobre o título *Poética musical em seis lições*³, declara no último capítulo em que trata a performance musical: “A ideia de interpretação implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte. A ideia de execução implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente”. Ainda continua proferindo: “É o conflito desses dois princípios – execução e interpretação – que está na raiz de todos os erros, de todos os pecados, de todas as incompreensões que se interpõem entre a obra musical e o ouvinte, impedindo uma transmissão fiel da sua mensagem”.

³ Segundo Robert Craft (*apud* WHITE; NOBLE, 1991, p.118), Roland-Manuel e Pyotr (Pierre) Suvchinsky escreveram a *Poétique musicale* a partir de notas (em francês) preparadas por Stravinsky.

Apesar da clara oposição ao intérprete, Stravinsky (1996, p.117) prossegue e realiza uma colocação não menos interessante:

Costuma-se achar que o que é colocado diante do músico é a música escrita onde a vontade do compositor está explícita e facilmente discernível a partir de um texto corretamente estabelecido. Porém, por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambiguidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra.

Portanto podemos inferir que até mesmo Stravinsky, contrário à interpretação, abre um certo campo de atuação, decorrente da exiguidade da escrita musical, em que o intérprete deve “complementar” a escrita e salientar a vontade do compositor na sua performance. No livro *Conversas com Stravinsky*, este menciona a limitação da notação: “Não acredito que se possa conseguir uma concepção de estilo completa e duradoura puramente por notação. Alguns elementos devem sempre ser transmitidos pelo executante – que Deus o abençoe” (*apud* CRAFT, 1999, p.100). Apesar do descrédito de Stravinsky quanto à percepção do intérprete, ele assume que a notação não é suficiente para exprimir toda a complexidade do conteúdo musical.

Antes de prosseguir com outra corrente de pensamento, seria interessante observar que Stravinsky desenvolveu uma carreira performática durante o período entreguerras, especializando-se em sua própria música. Como compositor e única pessoa com conhecimento intrínseco da sua própria música, Stravinsky pôde reivindicar uma autoridade que seus concorrentes mais experientes (como Monteux e Stokowski) não poderiam. Segundo White (1979, p.574-7), foi por volta dos anos 1920 que Stravinsky começou a forjar sua carreira como intérprete.

As ideias de Stravinsky foram muito disseminadas na Paris do começo do século XX por Nadia Boulanger, cuja reputação como apóstola da arte de Stravinsky nunca foi contestada por ela. Boulanger era respeitada como professora e lecionou no Conservatoire Femina-Musica, na École Normale de Musique, no Conservatório

Americano de Fontainebleau, e também no Conservatório de Paris, cuja cátedra foi-lhe oferecida após a II Grande Guerra. É fato que, justamente no Conservatório Americano de Fontainebleau, inúmeros compositores americanos passaram pelas suas mãos. Entre os mais renomados figuram os nomes de Aaron Copland, Phillip Glass, Ned Rorem, Elliot Carter, Walter Piston, Quincy Jones – até mesmo George Gershwin pleiteou uma vaga em sua classe, que lhe foi negada por Boulanger, por crer que ela não tinha nada a ensinar-lhe.

Ela foi uma das personalidades mais influentes na música do século XX, e certamente suas convicções foram assimiladas por grande parte de seus inúmeros alunos. Léonie Rosenstiel (1998, p.208), em seu livro, afirma:

O comprometimento de Nadia com Stravinsky levou-a a dedicar muito tempo de aula às obras dele. Mais frequentemente, ela baseou suas análises de composições [de Stravinsky] não em relação a sua própria ótica, mas sim em artigos escritos por outros, na *Revue Musicale*. As obras neoclássicas de Stravinsky ajustavam-se particularmente bem aos sistemas tradicionais de análise, e Ernst Ansermet, junto com vários outros excelentes músicos, publicou perspicazes estudos da música do compositor.

Já Busoni tem uma abordagem diametralmente oposta à de Stravinsky. Em *Entwurf einen neuen Ästhetik der Tonkunst* (Esboço de uma nova estética da arte musical), publicado em 1907, traduzido posteriormente para o inglês como *A New Esthetic of Music* (1911), ele descreve o fazer musical de forma empírica. Não obstante, algumas questões de sua estética são bastante interessantes de observar. Ele pontua que “a apresentação audível, a ‘performance’ da música, sua interpretação emocional, deriva daquele estado elevado do qual descende a própria arte. Quando existe a ameaça de ela [a arte transcendente] se tornar terrena é parte da interpretação elevá-la e restabelecê-la em sua essência primordial” (BUSONI, 1911, p.15).

Ele prossegue tecendo comentários sobre notação e interpretação, realizando comparações com a hermenêutica jurídica, dizendo que a notação, a escrita, é primariamente um expediente ingênuo para captar uma inspiração, com o propósito de explorá-la mais tarde. O intérprete deve “resolver a rigidez dos signos” e traduzi-la em emoção. Prossegue inferindo que legisladores requerem que o intérprete reproduza os

signos fielmente e consideram sua reprodução mais próxima da perfeição quanto mais próxima estiver dos signos. Busoni arbitra que aquilo que o compositor perde por meio da notação, o intérprete deve restaurar por si mesmo.

Escritos de diversos pensadores e músicos transmitem questões das mais variadas, algumas práticas e outras que versam sobre a entidade de uma obra musical. Um pensador que tratou dessa temática foi Eduard Hanslick em seu livro *Do Belo Musical*, de 1854. Nele encontramos algumas colocações que se alinham com as de Busoni, pois existia um pensamento romântico coletivo.

Hanslick (2011, p.66) coloca que

na composição de uma peça musical, depara-se, pois, com uma exteriorização do afecto pessoal próprio só na medida em que o permitem os limites de uma actividade formadora predominantemente objectiva. O acto em que se pode produzir o transbordar imediato de um sentimento em sons não é tanto a invenção de uma obra musical quanto, pelo contrário, a sua reprodução. O facto de a obra composta ser, para o conceito filosófico, a obra artística pronta, sem considerar a sua interpretação, não deve impedir-nos de atender à divisão da música em composição e reprodução, uma das peculiaridades de maiores consequências da nossa arte, em toda a parte onde ela contribua para a explicação de um fenómeno.

Ele prossegue fazendo colocações quanto à subjetividade na música, na qual é permitido ao intérprete libertar-se por meio do seu instrumento do sentimento que o domina, transmitindo-o à sua execução. Ele dispõe sobre a interação corporal, que possibilita a efusão pessoal na produção da execução musical, relaciona o criar do compositor e o do executante, em que a obra sonora toma forma, e ainda menciona que para uma execução é necessário ter vivência. Hanslick (Hanslick, 2011, p.66) prossegue em seu proferir romântico: “O momento da música que exterioriza o sentimento e que excita, reside, pois, no acto da reprodução, que desencadeia a fâsca eléctrica de um mistério obscuro e a faz saltar para o coração dos ouvintes”. Contudo, assim como percebemos o carácter da escrita e do pensar eminentemente romântico, há ressalvas: Hanslick infere que o executante só pode proporcionar o que a composição encerra, mas esta obriga a pouco mais do que à precisão das notas. Ele pode apenas adivinhar e manifestar o espírito do compositor e finaliza defendendo que o momento da recriação é

justamente o papel do intérprete.

Cabe aqui descrevermos os vocábulos originais do alemão que foram traduzidos como performance e que geraram e ainda geram tantos equívocos e confusão quando da tradução do idioma. Temos *Vortragslehre* (de *Lehre*, ensinamento, teoria + *Vortrag*, apresentação, exposição, discurso, palestra), *Aufführungslehre* ou *Lehre der musikalischen Aufführung* (evento artístico, apresentação de uma obra de arte cênica ou musical no palco), *Ausführung* (execução), e *Wiedergabe* e/ou *Reproduktion* (reprodução, sendo o primeiro o correspondente germânico do segundo, de raiz latina) (KUEHN, 2012, p.10).

Assim, apesar de algumas publicações primarem por uma boa tradução, algumas pecam ou se rendem ao mercado na tradução de títulos, por exemplo, o livro de Friedrich Schenker *Die Kunst des Vortrags* (A arte da exposição musical), que foi traduzido como *The Art of Performance*. Não queremos nos deter muito em questões semânticas, que podem desviar o foco deste trabalho, mas é necessário salientar que, em alemão, temos sete palavras diferentes para somente uma única em inglês, o que pode ocasionar, em algumas circunstâncias, uma simplificação do objeto tratado.

Como sempre, uma tradução é uma recriação em outro idioma. Segundo Haroldo de Campos, os textos estéticos são aqueles que mais apresentam desafios para o tradutor. Esses desafios fazem surgir a tese da impossibilidade da tradução e, com isso, também surge a ideia da recriação, como afirma Campos (2006, p.34): “Admitida a tese da impossibilidade, em princípio, da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos”.

A ideia da música como escrita sonora é abordada por Nicholas Cook (2013, p.3) e ele a trata como o paradigma da reprodução:

A performance é vista como reproduzindo a obra, ou as estruturas incorporadas na obra, ou as condições de suas primeiras apresentações, ou intenções de seu compositor. Diferentes dessas coisas – e as últimas podem servir de justificativa para quase tudo – todas elas têm algo em comum: não há espaço para a criatividade dos artistas. Ou, pelo menos, se a criatividade entrar, ela deve ser feita sem avisar e sem teorizar.

Compositores e musicólogos começaram a delimitar o campo de atuação do

intérprete na segunda metade do século XIX e um “novo” estilo de interpretação – mais literal – do conteúdo musical desenvolvido no entreguerras passou a vigorar, principalmente depois da II Guerra Mundial. O estilo de performance literalista tornou-se dominante após 1945. Cook (2013, p.3) argumenta que as características estilísticas foram erigidas por praticantes, professores e teóricos em princípios universalmente aplicáveis de interpretação, interferindo ainda mais na capacidade do artista de fazer escolhas criativas.

Contudo, a ideia do conteúdo musical determinado pela notação foi alvo de diferentes olhares ao longo da história. Sempre existiu um contexto no qual a performance era realizada em contato com costumes locais, sociais, culturais e também econômicos. O segundo filho de Johann Sebastian Bach, Carl Phillip Emanuel Bach (1994, p.117), em seu tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, de 1753, já se preocupava com escrita e interpretação:

O que compreende uma boa apresentação? Não é nada mais que a habilidade de revelar sensivelmente, cantando ou tocando, o verdadeiro conteúdo e o afeto de uma composição. Pode-se executar uma passagem de diferentes maneiras, modificando-a em sua performance, de forma que ela dificilmente será reconhecida.

A formação do músico durante o período barroco, clássico e também romântico se dava de uma forma bastante diferente da atual. O músico deveria ter aulas de composição, harmonia, contraponto, instrumento, didática de ensino e regência, perfazendo assim uma educação mais completa. Atualmente dá-se primazia à especialização nas diversas áreas. Um conjunto de regras e normas aglutinavam a maneira pela qual os intérpretes deveriam executar a música à época. Precisamos aqui ressaltar que até o período romântico somente se executava música contemporânea, ou seja, não eram executadas obras de outras épocas, ou muito raramente. Foi somente com Felix Mendelssohn, responsável pelo *revival* das composições de J. S. Bach, que obras de outros períodos adentraram o repertório de concerto, iniciando uma prática que persiste até os dias atuais. A maneira que esse renascimento ocorreu na época de Mendelssohn não foi com um estudo aprofundado sobre o fazer musical da época de Bach, o que levou a uma pasteurização da

execução à moda romântica, ou seja, com grandes liberdades. Somente no final do século XIX houve preocupação de alguns estudiosos e músicos em restabelecer a prática de época, sendo os pioneiros Eugène Arnold Dolmetsch (1858-1940) e Wanda Landowska (1879-1959). Eles fizeram uso de instrumentos adequados e estimularam o interesse em relação à interpretação do repertório de períodos anteriores. Posteriormente o movimento da interpretação historicamente informada (*HIP: Historically Informed Performance*), nos anos 1960, veio trazer uma nova luz a diversas questões e ao uso de fontes históricas que pudessem embasar as performances.

Isso trouxe novos desafios para o intérprete atual, que deve se munir de um vasto conhecimento para interpretar obras de outras épocas.

1.1 Sobre os estilos de interpretação

Bruce Haynes, em seu livro intitulado *The End of Early Music*, discute o fazer musical, especificamente do ponto de vista de um intérprete altamente experiente. Ele discorre sobre todo o movimento de interpretação historicamente informada (*HIP*), os primórdios, transformações e os desafios que esse movimento enfrentou. O que mais nos interessa em seu livro é o panorama da interpretação desde o século XVII até os tempos atuais. Nele, Haynes faz menção aos estilos de interpretação da música barroca e clássica, os quais ele nomeia música retórica, descreve o estilo interpretativo do período romântico e também do moderno. O objetivo é conseguir traçar uma linha sobre a interpretação do século XX até os dias atuais. Para poder falar sobre interpretação é necessário que entendamos o contexto histórico do último século. A interpretação historicamente informada foi uma grande revolução na interpretação, não somente em relação aos períodos barroco e clássico, mas também iluminou o caminho para uma abordagem do fazer musical de outros períodos.

Resumimos as transformações ocorridas relativas à interpretação do estilo romântico para o moderno. Haynes narra que o estilo romântico de interpretação começou a sofrer uma rápida mutação logo após a I Guerra Mundial, na primeira metade do século XX, em direção à exatidão e precisão do estilo moderno. Ele defende que o

estilo moderno é um descendente direto do estilo romântico de interpretação. Em sua abordagem, entre outros pontos, diz que consideramos os instrumentos atuais como modernos, mas que são, em suma, instrumentos do período romântico com algumas melhorias sonoras e/ou mecânicas (no caso dos sopros) e até mesmo anteriores a esse período (como no caso das cordas).

Neste trabalho o foco é definir o tipo de interpretação que realizarei, e para tal necessitamos um olhar mais aprofundado sobre o fazer musical do último século. Segundo Haynes (2007, p.48) as características do estilo moderno de interpretação são:

- *legato* ininterrupto
- *vibrato* intenso e contínuo
- conceito de frase longa
- ausência de hierarquia métrica
- tempo inflexível
- dissonâncias não acentuadas
- igualdade e rigidez nas semicolcheias

O autor continua sua colocação, inferindo que, depois da II Guerra Mundial, esse era basicamente o estilo vigente, com algumas poucas exceções de intérpretes que se utilizavam do antigo estilo romântico sentimentalista. Haynes afirma que esse estilo moderno tem seu lugar na música de Stravinsky e dos compositores neoclássicos, mas se alastrou por todos os tipos de música. O estilo moderno de interpretação tornou-se norma, por volta de 1930, e deve sua existência a uma reação contrária ao estilo romântico, tido como “antigo”.

Basicamente, o estilo moderno é cultivado nos conservatórios e escolas de música ao redor do mundo como o principal protocolo de interpretação. A aparição desse estilo foi descrita por Robert Hill (1994, p.40) da seguinte maneira:

No período imediatamente após a I Guerra Mundial, um novo espírito capturou a imaginação da mente ocidental. Uma profunda mudança de paradigma cultural, que vinha ganhando força por muitas décadas, finalmente alcançou uma massa crítica... Ensaios críticos, resenhas de concertos e de gravações,

memórias, livros didáticos, trabalhos de referência, todos refletiam a mudança de atitude. Partidários tanto do romântico

tardio quanto do ponto de vista modernista envolveram-se em ataques polêmicos. Na verdade, quanto à maioria das questões – adoção da fidelidade ao texto, comportamento da performance autoengrandecedora, condenação do exagero expressivo – as duas escolas de pensamento diferiam apenas em grau. Elas diferiam fundamentalmente em suas atitudes em relação à gama aceitável da prerrogativa interpretativa e muito especificamente em suas atitudes em relação a modificações de tempo e acento agógico.

Hill faz referência ao acento agógico, que foi um termo cunhado pelo musicólogo alemão Hugo Riemann em seu livro *Musikalische Dynamik und Agogik*, de 1884, tratando tanto da inflexão dinâmica quanto da acentuação dentro do fraseado.

Por volta de 1900, alguns compositores haviam se distanciado da antiga ideia de que a música era inerentemente romântica e, portanto, adequada à comunicação da gama completa de estados emocionais. Ironicamente, os compositores do início do século XX foram os que mais se distanciaram da estética expressiva e se autoproclamavam defensores da estética da era clássica – os chamados neoclássicos. Essa corrente antirromântica, do começo do século XX, por conseguinte, em seu maior extremismo (em vez de seguir o atonalismo), buscava escrever uma música neoclássica que, supostamente, não era “absolutamente nada”, como o próprio Stravinsky declarou (*apud* PAULS, 2014, p.304).

Segundo Hill, uma retórica antirromântica estava em pleno vigor durante a década de 1920 e início da década de 1930. De uma hora para outra, o neoclassicismo estava em voga e o antigo sentimentalismo (romântico) estava fora de moda. A emoção tornou-se algo que muitos compositores com aspirações de vanguarda se sentiam pressionados a evitar. O movimento iniciado na pintura *Neue Sachlichkeit* (Nova objetividade) finalmente amadureceu, e foi um movimento estético que teve um efeito de longo prazo, não apenas na composição como também na performance. O *rubato* tornou-se menos exagerado, mesmo entre artistas que não eram necessariamente simpáticos à vanguarda, e os *portamenti* de cordas foram gradualmente eliminados (HILL *apud* PAULS, 2014, p.305). Essa mudança pôde ser sentida por diversos proeminentes nomes dentro da música, entre eles o regente Sir Adrian Boult (*apud* HAYNES, p.53), que em uma

entrevista de 1977, já com 88 anos, fala sobre o fim do *portamento* (símbolo do Romantismo) na década de 1930: “[O portamento] pareceu sair de moda muito repentinamente. As pessoas não falavam sobre isso, você sabe. Apenas aconteceu” – e continua elucidando que após alguns anos, os instrumentistas de cordas tocavam mais “limpo” e mais musicalmente do que antes.

Taruskin declara em seu livro *Text & Act – Essays on Music and Performance* que foi a I Guerra Mundial que realmente pôs fim ao século XIX, subtraindo a segurança e a estabilidade, fosse de indivíduos, da cultura ou da civilização. Para Taruskin (1995, p.104), “o refúgio na ordem e na precisão, hostilidade à subjetividade e aos caprichos da personalidade eram atributos do modernismo”.

Stravinsky, em sua *Poética musical*, sintetizou um movimento que pairava no ar; nesse livro temos a sua mais famosa menção sobre termos distintos como interpretar e executar. As ideias desenvolvidas em sua *Poética...* apareceram em um artigo publicado em 1924 por Pyotr (Pierre) Suvchinsky, patrono, escritor e editor, amigo do compositor. No livro de Taruskin (1995, p.114) sobre *HIP*, ele faz uma alegação ainda mais veemente sobre a natureza da performance na segunda metade do século XX: “Toda a performance musical verdadeiramente moderna trata, essencialmente, a música realizada como se fosse composta – ou pelo menos executada – por Stravinsky”.

Nicholas Cook (2013, p.219), acerca dessa premissa, argumenta que isso implicaria que a maior influência de Stravinsky, na segunda metade do século XX, teria sido na interpretação, em posição hierárquica superior à da composição. Em outro momento, Taruskin comenta que o estilo performático de Stravinsky ganhou um enorme prestígio entre músicos progressistas nos anos de 1920 e 1930, quando ele estava no ápice da sua carreira como performer, assim como publicista, não somente em nome da sua música, mas também em nome da sua filosofia musical.

Não há como negar a influência que Stravinsky exerceu sobre a interpretação. Como comentamos, Nadia Boulanger, cujos valores estéticos estavam alinhados aos de Stravinsky, ajudou a disseminar suas ideias de diversas maneiras. Janice Brooks menciona que um dos vocábulos de maior peso nos discursos da estética contemporânea era *arquitectura*. Boulanger menciona o termo em uma de suas cartas a Clifford Curzon (aluno dela). Ela exigia a urgência em eliminar o *rubato* e o fraseado em arco da sua

maneira de tocar – em outras palavras, os elementos retóricos. Como foi uma personagem que circulava com desenvoltura nos meios musicais, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, ela conseguiu exercer influência sobre intérpretes, compositores e escritores que obtiveram êxito em suas carreiras e vieram a ocupar prestigiosos postos. Além disso, de acordo com Brooks (2013, p.220), o estilo de interpretação de Boulanger ombreava o estilo proposto por Stravinsky com uma fidelidade superior ao dele.

É um clichê desgastado na história da música do século XX afirmar que Stravinsky se dedicou a um objetivo maior, até mesmo uma filosofia antiemocional de produção musical (embora inconsistente). E não só tentou escrever uma música não expressiva, como também se engajou no que Pieter van den Toorn (*apud* PAULS, 2014, p.305) chamou de “batalha ao longo da vida com ‘interpretação’ e ‘nuance’ por parte dos performers românticos”. Tal abordagem interpretativa, pregava Stravinsky, estava deturpando sua música, tornando-a muito expressiva. Apesar de Stravinsky pleitear um estilo neutro de interpretação – ou usando seu próprio termo: de “execução” –, é notório que ele mesmo não seguia seus princípios. Brooks cita as três gravações da *Sagração da Primavera*, realizadas pelo próprio Stravinsky (1929, 1940, 1960), em que “*tempi* são mais lentos ou mais rápidos do que os notados por ele, introduz mudanças de *tempo* não notadas e até mesmo adiciona *Luftpausen* [pausas de respiração], na melhor tradição romântica” (BROOKS, 2013, p.221).

Como podemos observar, vários autores trataram de uma nova estética que passou a vigorar no início do século XX, se consolidou com o neoclassicismo e se estendeu praticamente até os dias atuais. Porém, outra corrente estilística de interpretação, a citada interpretação historicamente informada (*HIP*), nos trouxe um novo olhar sobre a música dos períodos barroco e clássico (atualmente já abrangendo o período romântico, no qual podemos ouvir gravações de Berlioz com instrumentos de época). Esse movimento *HIP* surgiu nos anos 1960, ainda que no começo erráticamente – gravando com instrumentos apenas adaptados, cópias e não réplicas, muito menos com instrumentos realmente históricos, sobretudo os de sopro –, e trouxe novos preceitos para a performance de uma maneira geral, distanciando-se do padrão vigente: a performance em estilo moderno.

As instituições musicais são tradicionais, em sua maioria conservadoras, e não acompanharam tão rapidamente a forma de passar conhecimento no tocante à sucessão

dos movimentos musicais. É de conhecimento geral que o saber musical é em grande parte uma tradição oral repassada no estilo mestre-aprendiz, especialmente no que diz respeito ao aprendizado de um instrumento, apesar de a globalização, com a facilidade de acesso à informação, contribuir bastante para a ruptura dessa tradição. Exatamente esse é o calcanhar de Aquiles, porque é comumente aceito que músicos são essencialmente tradicionalistas; conseqüentemente existe uma busca incessante de alunos por professores que, porventura, tenham estudado como discípulos de grandes mestres e que portanto poderiam continuar a linhagem dos grandes intérpretes.

Outro grande problema (a respeito do qual não entrarei em maiores detalhes) é o uso de gravações, por jovens e inexperientes músicos, para compor uma interpretação. Um processo imitatório, bastante frequente, que dirime responsabilidades, sobretudo o pensar musical, e propaga uma falsa noção de verdade, sem atentar para questões relevantes e aspectos peculiares da obra.

Quando falamos de fidelidade ao texto musical deparamos com o conceito de *Werktreue*, um discurso emprestado do teatro que circulava desde o século XVIII na Alemanha. O conceito de *Werktreue* em música determina o rigor em relação à leitura da obra, sobretudo no sentido de seguir fielmente as intenções do autor. Outro conceito muito explorado, principalmente pela indústria fonográfica, à época do surgimento da interpretação historicamente informada, foi o de autenticidade⁴, conceito esse que foi exaustivamente debatido por Taruskin, Haynes e outros. Foi difundida uma ideia de que o intérprete deveria ser rigoroso e fiel na execução da peça, fazendo jus ao compositor e à obra, ideia que acabou sendo chamada de interpretação literalista. Toscanini, com seu indefectível “*com'è scritto*”, que nada mais é que a realização fiel da partitura, é um expoente da interpretação literalista, muito disseminada por ele. Esse tipo de interpretação foi muito criticado por Adorno (2006, p.4-24), que em seus escritos não poupou palavras de repreensão e proferiu que seu estilo de interpretação era *streamlining*, algo como uma interpretação pueril, sem teor nem senso musical.

Foi somente nas últimas décadas que os estudos empíricos sobre performance passaram a revelar uma cronologia da interpretação, dentro das igualmente novas áreas

4 As primeiras gravações desse movimento eram difundidas como “*played on authentic instruments*”.

de estudo da performance, nas quais o intérprete atentou para a propagação indiscriminada da tradição e procurou se desvencilhar, produzindo uma interpretação crítica e coerente da obra musical. Essa é a ótica sob a qual pautei meu trabalho e que desenvolvo, sobretudo, explorando a música brasileira para meu instrumento, o oboé.

2 A INTERPRETAÇÃO DE *HOMMAGES*

2.1 Ernst Widmer – formação musical

O propósito deste trabalho não é uma detalhada descrição da educação musical de Ernst Widmer, mas procurei delinear, dentro de sua formação, as influências que recebeu para melhor relacioná-las com a obra aqui examinada.

A iniciação musical de Widmer deu-se ao piano e seus primeiros professores foram Ethel Mathews (Frau Guinard) e Walter Locher. Iniciou com a composição muito cedo e escreveu uma abertura para a peça *Caesar and Cleopatra* (1901) de George Bernard Shaw, para a conclusão do equivalente ao ensino médio. O sucesso da obra, executada pela orquestra da escola rendeu-lhe o financiamento dos estudos, no Conservatório de Zurique, pelo avô materno (NOGUEIRA, 1997, p.23). Segundo Ursprung e Mutter⁵, bem como no catálogo idealizado por Willy Brüscheweiler (2008), observamos uma menção de que Widmer, já em 1943, então sob orientação de Otto Kuhn (piano e harmonia), descobre Stravinsky, Hindemith e Bartók. Dessa mesma época são suas primeiras composições (no catálogo EWG podemos constatar obras listadas a partir de 1941). O contato com as composições desses compositores se deu na adolescência do compositor e mais tarde ele relataria sobre a ocasião onde ouviu obras dos compositores em concertos.

Widmer estudou no Conservatório de Zurique entre 1947 e 1950, onde teve aulas de composição e contraponto com Willy Burkhard, Paul Müller foi o professor de instrumentação, Rudolf Wittelsbach professor de análise e Walter Frey⁶ (1898-1985) seu professor de piano. Este último apresentou-o à harmonia funcional do musicólogo Hugo

⁵ Os dois autores, Mauro Ursprung e Peter Mutter, realizam um catálogo informativo da cultura musical suíça em um projeto de pesquisa vinculado a Hochschule de Luzern, que está em andamento.

⁶ Walter Frey (1898 -1985) – Irmão do compositor e pianista Emil Frey. Concertista e pedagogo, estudou em Zurique com Friedrich Niggli, Volkmar Andrae e também com Willy Rehberg. Lecionou piano e música de câmara no Conservatório de Zurique de 1925 a 1958. Frey foi um grande divulgador da música contemporânea e amigo de Paul Hindemith com o qual estreou a Sonata para Piano a quatro mãos, de 1938. Realizou diversas turnês divulgando a música do século XX. Recebeu a medalha Hans-Georg-Nägeli em 1960.

Riemann (1849-1919), à música do compositor Paul Hindemith (1895-1963), ambos alemães, ao austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) e ao húngaro Béla Bartók (1881-1945), que lhe causou especial impressão. Segundo o site suíço, as habilidades pedagógicas de Willy Burkhard moldaram fortemente seu aprendizado, assim como Walter Frey trouxe influências da música contemporânea, que foram determinantes para Widmer. Walter Frey foi co-fundador e o primeiro presidente da Fundação Pro-Música de 1934 a 1960, membro da IGNM, International Gesellschaft für Neue Musik (Sociedade Internacional de Música Nova), atual International Society for Contemporary Music. Um documento elaborado por ocasião dos 25 anos de aniversário da Fundação Pro Musica, o qual tive acesso, demonstra em detalhes a atuação da instituição, inclusive com a execução de obras de Ernst Widmer (Anexo A). Foi responsável pela criação do Musikpodium de Zurique, uma série de concertos que priorizava a música contemporânea. Atuou como solista em obras de Frank Martin, como o *Concerto para piano* (1936) e a *Ballade* para piano e orquestra (1944), junto à Tonhalle Orchester.

Widmer concluiu os estudos em Zurique com três graduações: Instrumento (piano), Composição e Licenciatura em Matérias Teóricas.

Antes de verificarmos alguns dados geográficos em relação à cidade natal de Ernst Widmer, Aarau, é interessante entendermos a Suíça e seu multilinguismo. A diversidade de línguas é um resultado histórico de posicionamento de neutralidade e da vontade política às quais se fundem os cantões, 26 no total. O Estado Federal de 1848 oficializou as três principais línguas faladas: alemão, francês e italiano. Comumente os cidadãos nascidos em um determinado cantão tendem a permanecer nas regiões geográficas da língua falada, apesar das três línguas oficiais.

Aarau está localizada entre Zurique e Basel. São cerca de 47 Km ou 27 minutos de trem de Zurique; para Basel são 59km, ou 38 minutos de trem. Ela se situa na região onde se fala a língua alemã. É importante citar as distâncias para essas cidades, porque Widmer relata que as visitou para frequentar concertos. As grandes cidades possuíam orquestras sinfônicas, orquestras de câmara e uma vida cultural efervescente. Ao longo do texto comentaremos sobre quatro importantes orquestras de câmara: Kammerorchester Zürich, regente e fundador Alexander Schaichet; Basler Kammerorchester e Collegium Musicum Zürich, regente e fundador Paul Sacher e finalmente a Zürcher

Kammerorchester e seu regente Edmond de Stoutz também fundador. Além dessas orquestras de câmara traremos observações sobre a atuação da Orquestra da Tonhalle de Zurique nesse período. Podemos inferir que todas elas foram vivenciadas por Widmer, seja ao vivo em concertos ou em transmissões radiofônicas e até mesmo através de gravações.

A epígrafe que nomeia os compositores homenageados nos dá pistas sobre uma linha de interpretação. Cabe investigar o estilo ou obras que possam ter uma relação com cada um dos compositores e ainda sua relação com Ernst Widmer. Essa associação com Widmer pode se dar de diferentes maneiras: por meio do ensino direcionado de seus mestres, que podem tê-lo apresentado a esses compositores, ou por aleatoriedade, em que o próprio Widmer pode ter assistido a concertos nos quais obras dos compositores compunham o programa.

Para delimitar quais obras Widmer pode ter entrado em contato, foram pesquisadas execuções de obras dos três homenageados em Basel e em Zurique, no período de 1940 a 1956. A delimitação do período se deve a dois fatores: o primeiro é a declaração de Widmer em seu “Esboço de um autorretrato”⁷ (LIMA, 1999 p. 94-7); o segundo, o ano em que deixa a Suíça rumo ao Brasil. A declaração de Widmer foi fator determinante para estabelecer a data inicial desse período:

Minhas mais antigas lembranças são do meu pai desenhando e pintando conosco. Com ele eu ouvia regularmente as transmissões dos concertos sinfônicos nas terças-feiras à noite. Quando ele disse que eu deveria escolher uma profissão do ramo, para mim ficou claro que a música era a única opção. Aos 14 anos eu percebi que pertencia à música. (WIDMER *apud* NOGUEIRA, 1997, p.21)

Em 1956 Widmer deixava a Suíça rumo ao Brasil atendendo a um convite de Hans-Joachim Koellreutter para lecionar na Bahia. A obra *Hommages* op. 18 foi escrita três anos após a chegada de Widmer ao Brasil.

⁷ O título original desse escrito de Ernst Widmer é *Skizze eines Selbstporträts unter verschiedenen Gesichtspunkten* (Esboço de um autorretrato a partir de vários pontos de vista). Ele não foi publicado e faz parte de uma palestra introdutória realizada em Chardonne (Suíça) em 1980, por ocasião de sua viagem para o Festival *Begegnung mit Brasilien* realizado na cidade Colônia (Alemanha), posteriormente com concertos em Frankfurt e Bonn. O texto é amplamente comentado no livro de Lima (1999, p. 94-7).

2.2 Sobre a obra – contexto histórico

A obra que será examinada neste trabalho, *Hommages opus 18*, para oboé, orquestra de cordas e tímpano *ad libitum* (1959) possui uma dedicatória – *aux 3 compositeurs qui le plus m'ont impressionné pendant ma "jeunesse musicale": Frank Martin, Béla Bartók e Igor Strawinsky*. A peça foi premiada no concurso da *Jeunesse Musicales Suisses* em 1960 com o prêmio *Hugo de Senger* e estreada por Heinz Holliger à frente da Orquestra de Câmara de Zurique (*Zürcher Kammerorchester*), sob a regência de Edmund de Stoutz, em 1960, segundo o catálogo da Ernst Widmer Gesellschaft (EWG) elaborado por Brüscheweiler (2008). O catálogo de Lima não traz informação da estreia, no Catálogo de Obras do Ministério das Relações Exteriores (1977) a mesma data de estreia (1960) é atribuída. Ilza Nogueira, em catálogo editado pela Academia Brasileira de Música (ABM) em 2007 e também no catálogo de 2009, fornece uma data diferente de estreia, dia 11 de janeiro de 1961 (NOGUEIRA, 2007, p.181). Pude confirmar essa última data mediante uma publicação recente sobre a Orquestra de Câmara de Zurique (MARSCHER, RÉVAI, 2018, p.236). Trata-se de um trabalho muito interessante que traça um perfil da orquestra desde sua criação. A *Zürcher Kammerorchester* foi criada por Edmond de Stoutz⁸ depois do final da II Guerra Mundial inicialmente sob o nome de *Hausorchester-Vereinigung Zürich*. Nos primeiros cinco anos concentrou-se no repertório barroco: desde o início a programação incluía muitas obras de J.S.Bach como também de H.Purcell, J. B. Lully, A. Vivaldi, T. Albinoni, J. P. Rameau e G. P. Händel. Mais tarde ampliou seu repertório para os clássicos Haydn e Mozart e em seu desenvolvimento estreou muitas obras de compositores suíços.

⁸ Edmond de Stoutz (1920-1997). Estudou Direito em Zurique, depois estudou na *Hochschule für Musik und Theater in Zürich* violoncelo, piano, oboé, percussão e composição. Posteriormente se aperfeiçoou em Salzburgo e Viena. Foi violoncelista e percussionista da Orquestra Tonhalle de Zurique por dois anos. Em 1945 fundou a *Hausorchester-Vereinigung Zürich*, a qual se tornaria a *Zürcher Kammerorchester* (ZKO) em 1951 e o Coro de Concerto de Zurique (*Zürcher Konzertchor*) em 1962. Ganhou reputação internacional regendo a ZKO até 1996. Nos programas de concertos incluiu regularmente obras de compositores suíços, a quem apoiou com encomendas, especialmente Frank Martin, Othmar Schoeck, Paul Müller-Zürich, Peter Mieg, Norbert Moret, Jean Balissat e Ulrich Stranz. Recebeu a medalha Hans Georg Nägeli da Cidade de Zurique, Prêmio Doron Foundation e o Freedom Prize da Fundação Max Schmidheiny.

Uma das conexões mais interessantes com *Hommages* foi tomar conhecimento da composição do programa da Zürcher Kammerorchester, onde Edmond de Stoutz dividiu o ciclo dos *Seis Concertos de Brandenburgo* de J.S. Bach em dois programas, da seguinte maneira: primeiro concerto J.S.Bach - *Concertos Brandenbureses* 1-3 com Igor Stravinsky - *Dumbarton Oaks Concerto* e segundo concerto com J.S. Bach *Concertos Brandenbureses* 4-6 com Béla Bartók - *Divertimento for strings*⁹ (MARSCHEL, RÉVAI, 2018, p.80-81). Esse programa ocorreu na temporada de 1952, nos dias 13 e 20 de novembro, época onde Widmer já havia concluído os estudos em Zurique e atuava profissionalmente. Tornou-se uma tradição a execução anual dos Seis Concertos de Brandenburgo pela orquestra o que efetivamente ocorreu até a temporada 1976/1977.

Com essa constatação vemos a proximidade de Bach com os compositores homenageados por Ernst Widmer em sua *Hommages*. Podemos também depreender que J. S. Bach sempre foi reconhecido como um grande modelo musical e que sua linguagem era cultivada por compositores de vanguarda na época. Iremos observar ao longo da análise conexões entre Bach e *Hommages*.

Além da publicação de Marschel e Révai, obtive junto a Zürcher Kammerorchester, especialmente do Sr. Louis de Stoutz, filho do regente e fundador da orquestra, o programa de estreia da obra (Figura 1), críticas de jornais, juntamente com a divulgação do concerto (Anexo B), que confirmam a data de estreia da obra e também um vídeo relativo a premiação da obra (Anexo J). O concurso da *Jeunesse Musicales Suisses (JMS)* de 1960 foi o primeiro na categoria composição e, como parte da premiação, houve a realização de uma turnê pela Suíça, realizada de 16 a 27 de janeiro de 1961. Foram 12 concertos patrocinados pela entidade realizados pela Zürcher Kammerorchester e seu regente Edmond de Stoutz. Além dos documentos citados, uma extensa documentação da turnê foi gentilmente cedida, contendo diversas críticas de jornais e programas da turnê do arquivo pessoal do Sr. de Stoutz (Anexo C). Entre estes artigos de jornais temos duas dezenas de artigos que documentam a premiação em Le Locle, na qual Ernst Widmer esteve presente, e confirma os dados exibidos no vídeo. Dentre as críticas de jornais destaco uma referência, na crítica do jornal *Neue Zürcher Zeitung*, à revista *Arts et*

⁹ O *Divertimento for Strings* de Bartók foi gravado pela orquestra para o selo Decca em maio de 1954.

Musique, publicação oficial da JMS, e solicitei na *Schweizerische Nationalbibliothek* de Bern uma cópia da mesma. Essa revista forneceu detalhes importantíssimos para esse trabalho.

Figura 1 - Programa de estreia da obra no dia 11 de Janeiro de 1961

<p>Mittwoch, 11. Januar 1961, 20.15 Uhr Tonhalle, kleiner Saal V. Abonnementskonzert</p>	<p>Ernst Widmer Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum (Prix Hugo de Senger du Concours National JMS de composition 1960)</p>
<p>Solisten: Heinz Holliger (Oboe) Frédéric Mottier (Cello) Egon Parolari (Oboe)</p>	<p>Moderato (Introduction) Adagio Vivace Largo</p>
	<p>Pause</p>
	<p>Othmar Schoeck Konzert für Violoncello und Streichorchester, op. 61 Allegro moderato Andante tranquillo Presto Lento — Molto allegro</p>
	<p>Pause</p>
	<p>Peter Mieg Konzert für Oboe und Kammer- orchester Moderato alla breve Larghetto Vivace assai</p>

Fonte: Zürcher Kammerorchester.

Também no jornal *Coopération* foi possível averiguar que foram realizados 12 concertos pela Suíça nas cidades de Sierre, Sion, Bex, Payerne, Le Locle (premiação), Tavannes, Moutier, Delémont, Porrentruy, Neuchatel, Lugano e Zug. Na mesma publicação conseguiu-se determinar que a turnê foi realizada com a participação de dois solistas, Heinz Holliger (de 16 a 23-01) e André Lardrot de (24 a 27-01), no *Jornal Coopération*, Anexo C, p. 235. Ainda foi possível obter, junto a rádio SRF2, uma

gravação realizada pela Zürcher Kammerorchester com o solista André Lardrot sob a regência de Edmond de Stoutz realizada imediatamente após a estreia no dia 12 de janeiro de 1961. Quem me informou dessa gravação foi Louis de Stoutz, pois em nenhuma fonte é mencionada uma gravação da obra. A gravação foi gentilmente cedida pela rádio SRF2 para documentar este trabalho. Se trata de uma gravação de arquivo estando sob direito autoral e não está disponível comercialmente (Anexo J).

A data de 1960 mencionada no catálogo da EWG é também verdadeira e uma explicação pormenorizada quanto a disparidade de informações faz-se necessária e de extrema importância. A obra foi transmitida pela Radio Lausanne dia 1º de dezembro de 1960 executada pela Orchestre de Chambre de Lausanne e seu regente Victor Desarzens. Essa informação encontra-se na revista *Arts et Musique* (janeiro de 1961) órgão oficial da Jeunesse Musicales Suisses JMS (Dami, 1961, p.5), corroborada pelo artigo do jornal *Neue Zürcher Zeitung* de 14-01-1961 onde essa estreia radiofônica é mencionada (Anexo B, pág 300). Temos portanto uma pré-estreia radiofônica em 1-12-1960 e uma estreia com público em 11-1-1961. A informação sobre o solista da gravação, o oboísta Edgar Schann, foi apurada junto a rádio e a mesma foi realizada no Studio 1 em Lausanne em 9-01-1960 (transmitida no programa "*Les concerts du Jeudi de l'Orchestre de Chambre de Lausanne*"). Caberia uma explicação nos catálogos acerca desse episódio não muito comum. Nessa mesma revista encontra-se uma interessante, porém sucinta explicação da obra, realizada pelo compositor (Anexo D).

Utilizei uma cópia do manuscrito como fonte principal: ele tem 44 páginas e está assinado ao fim. O manuscrito encontra-se em bom estado de conservação, com coloração amarelada pelo tempo, mas muito nítido, o que nos permite não ter dúvidas em relação a seu conteúdo. A caligrafia de Widmer é muito clara e não há rasuras.

Os três catálogos levam o mesmo número de *opus* (*op. 18*) e data da composição (1959)¹⁰. O mesmo não ocorre com as obras dentro desse mesmo número de *opus*, a saber, *opus 18a* e *opus 18b*. Há uma discrepância na enumeração do catálogo da EWG e do catálogo da ABM. No catálogo da EWG, *op. 18a* está como uma redução do *op. 18* para oboé e piano (1959) e *op. 18b* a segunda versão da *Hommage à Igor Strawinsky* (1962). No catálogo da ABM encontramos apenas o *op. 18a* como a segunda versão da

¹⁰ No final do manuscrito existe uma anotação à lápis: "Ernst Widmer, Porto Allegre [*sic*] 1960".

Hommage à Igor Strawinsky (1962) e a redução para oboé e piano é mencionada no *opus 18*, sem número especial de *opus*. No Catálogo de Obras do Ministério das Relações Exteriores (1977) a numeração de *opus* é idêntica ao catálogo da ABM, contudo não há menção à redução para oboé e piano. Com a finalidade de facilitar a identificação, optei por utilizar, neste trabalho, a numeração de *opus* do catálogo da EWG.

A peça *Hommage à Igor Strawinsky* de 1962 (2. *Fassung*), dada como segunda versão pelo próprio compositor, é uma obra com instrumentação maior: oboé solo e orquestra – flauta (*piccolo*), corne-inglês, clarinete, clarinete baixo, fagote, cordas 8-8-6-5-4, harpa. Foi estreada em Salvador em 24 de agosto de 1962 pela Orquestra Sinfônica da UFBA sob regência de Johannes Hoemberg, solista não mencionado (dados coletados do catálogo da ABM). Após examinar o material, pude averiguar que se trata de uma ampliação e orquestração do *op. 18*. No capítulo 2.8.2 serão realizados apontamentos sobre o *opus 18b*. A cópia utilizada do manuscrito tem 18 páginas e se encontra em bom estado, papel amarelado pelo tempo, com diversas anotações em caneta vermelha, azul e também a lápis.

Utilizei também a redução para piano para dirimir dúvidas e realizar observações que porventura possam contribuir para a performance. O manuscrito tem cinco folhas duplas (dez páginas), com papel amarelado pelo tempo, mas muito legível, sem rasuras ou anotações. Conta com os movimentos I, II e IV. Fica uma incerteza quanto ao III movimento, devido a uma anotação do compositor ao fim do II movimento: *attacca* III.

Com a finalidade de posicionar a obra *Hommages* em seu contexto histórico e mesmo antes de iniciar a análise e apreciação da obra voltei-me às obras anteriores à composição da mesma. Ao todo, temos algumas obras nas quais o oboé aparece na formação de forma camerística ou solística. Não foi possível obter as partituras para uma investigação mais rigorosa. No catálogo suíço encontramos quatro obras sem número de *opus* (WoO): *Quintett für Streichquartett und Oboe* WoO 17 (quinteto para oboé e quarteto de cordas) de 1951, e outras compostas no mesmo ano intituladas *Früvollendete, com "Lenz"* WoO 19, para octeto (flauta, oboé, fagote, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e cravo), e *Früvollendete Büchner* WoO 21 (para oboé e quarteto de cordas), ambas as obras estreadas em 1951 e gravadas pela Rádio Zürich. Temos finalmente um *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* WoO 33 para vozes faladas e quatro instrumentos

(oboé – também corne-inglês, clarinete, contrabaixo e violão), de 1959, encomendada pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com texto de Cecília Meireles.

Dentre as obras com número de *opus*, encontramos o *Quintett für Bläser op.12*, para flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote, de 1954, encomendada pela Fundação Pró-Argovia. Paulo Costa Lima (1999, p.205) realiza uma análise sucinta e ilustra os procedimentos composicionais, como o uso de um gesto inicial que será repetido, a utilização dos conjuntos referenciais (014) e (025) e sua relação com conjunto octatônico, assim como o uso de formação escalar derivada da octatônica. Também temos o *Quolibet über 4 Schweizer Themen op. 14*, de 1955, para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa e triângulo *ad libitum*. Segundo o catálogo EWG, essa obra foi dedicada ao Quinteto de Zurique e por ele estreado em 1957. Há também um outro quinteto de sopros, *30 Variationen über "Im Argäu sind zwöi Liebi" op. 16*, de 1956.

A obra que imediatamente precede *Hommages, Bahia Concerto op. 17* para piano, cinco instrumentos de sopro (flauta, também *piccolo*, oboé, fagote, trompa, trompete) e cordas (tímpano *ad libitum*), escrita em 1958, na qual Widmer também coloca o tímpano como instrumento opcional. Nessa obra, segundo Lima (1999, p.206-10), Widmer também se utiliza dos conjuntos referenciais (014) e (025) e trabalha com procedimentos seriais advindos da inclusão de células básicas e o uso de centralidade.

Por fim, a obra que sucede *Hommages* é a *Partita für Oboe-solo op. 19*, de 1960, dedicada a Georg Meerwein¹¹. Widmer registra a composição e a estreia da peça em 1959, tendo esta última ocorrido em Madrid. Lima (1999, p.211-4) identifica um trabalho serial alternativo com alturas fixas e variação de durações, articulações, timbres e intensidade; forma de arco e interação com preenchimento melódico e fechamento formal, apresentando predominância do conjunto (014).

Uma obra em particular chamou-me a atenção no catálogo, apesar de não conter o oboé em sua formação: *Vier Kanons für gleiche Stimmen nach Benediktbeurer Liedern WoO 32*, de 1959, para quatro vozes iguais. Nela encontramos os movimentos 1-

¹¹ Georg Meerwein (1932-2016). Foi professor dos Seminários Livres de Música da UFBA de 1958 a 1961. Tive a oportunidade de contactá-lo em 2015, quando sua saúde já estava bastante debilitada. Ele comentou que teve inúmeras possibilidades de trabalhar junto a Widmer, em apresentações e concertos de música de câmara, com ênfase em música contemporânea e com composição. Disse conhecer o *opus 18* e mencionou-o como *Concerto para oboé e cordas*. Meerwein veio a falecer pouco depois da troca de correspondência, em 2016.

Hommage à Frank Martin (Floret silva undique), 2 - Hommage à Raoul Dufy (Exiit diluculo), 3 - Hommage à Béla Bartók (Ecce gratum et optatum), 4 - Hommage à Igor Stravinsky (Dulce solum natalis patriae). A obra é dedicada a Ernst Locher, com textos em latim da *Carmina Burana* e duração aproximada de 8'30". Apesar de contar com movimentos dedicados aos mesmos compositores que a obra aqui estudada, a duração é visivelmente mais curta que a do *opus 18*. Segundo Widmer esta obra foi a precursora de *Hommages*, como relatado pelo próprio compositor em sua entrevista à revista *Arts et Musique* (1961, p.4). A entrevista encontra-se transcrita no anexo D.

Com esse panorama de obras que circundam a composição do *opus 18*, podemos certamente afirmar que 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.

2.3 Metodologia

A obra que examinarei, *Hommages op. 18*, é apresentada no catálogo da EWG com a descrição dos movimentos da seguinte forma: I - *Introduction*, II - *Canon à 6 voix*, III - *Canon à 3 voix*, IV *Canon à 3 et 5 voix*. Contudo, a numeração de compassos entre a introdução (I) e a primeira *Hommage à Frank Martin* (II) é sequencial, o que demonstra uma conexão imposta pelo próprio compositor. A partir desta premissa considerarei a obra com três movimentos, assim como nos concertos barrocos e clássicos, apesar da indicação. No decorrer da análise ficará mais clara a conexão da introdução com a primeira *Hommage*. Esse catálogo não faz referência específica aos títulos dos movimentos.

Cada um dos três movimentos leva um título homenagenado os compositores Frank Martin, Béla Bartók e Igor Stravinsky.

A investigação neste trabalho foi realizada utilizando a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte (1973) e seu desdobramento com Joseph Straus (2013). *Hommages* tem uma linguagem não tonal e requer ferramentas analíticas diferentes das utilizadas para obras tonais. Com a ausência da funcionalidade triádico-tonal foi necessário buscar uma técnica

analítica que melhor pudesse extrair elementos estruturais e particularidades, o que a Teoria dos Conjuntos oferece. Essa técnica analítica proporciona um exame das simetrias ou a ausência delas, relações intervalares, relações de superconjunto e subconjunto, centricidade, etc. Todos os exemplos serão exibidos no módulo 12, ou simplesmente Mod 12, com o intuito de facilitar a identificação e visualização dos eixos de simetria. A interpretação dos eixos de simetria possibilita uma confirmação, de ordem visual, dos resultados encontrados na partitura. Com isso a interpretação pauta-se nos eixos de simetria com o intuito de estruturar a performance. É importante notar que a música tem uma relação de ordem temporal, na qual eixos de simetria podem significar estruturas de segundo plano. Nesse caso, de acordo com a segmentação proposta, algumas resultantes não podem ser aplicadas na performance. Em determinados segmentos pode ocorrer de encontrarmos eixos de simetria que têm uma função estrutural para o compositor, mas que podem ter pouca relevância para a prática musical. Por essa razão procuramos agir prudentemente em relação aos resultados obtidos. A análise visa à compreensão da obra e de suas partes, auxiliando o intérprete a entender a unidade estrutural, além de provê-lo com elementos para a elaboração da interpretação. Anton Webern (1963, p.42) sustenta que “dentro da construção de uma obra, a unidade é algo certamente indispensável, se quisermos que exista um significado”.

A cautela com a segmentação nesse tipo de análise deve ser grande. Hasty (1981, p.59), em seu artigo dedicado à segmentação da música pós-tonal, defende o seguinte:

Segmentação é o processo de formação estrutural, a ação de estruturas produzindo articulações formais. Com a finalidade de delinear os conceitos de estrutura e de segmentação, focando sua íntima conexão, a segmentação pode ser entendida não como algo imposto por sobre a obra, mas ao contrário, como algo inerente à obra – algo a ser descoberto.

A prática motívica não foi abandonada dentro do atonalismo; pelo contrário, é um dos elementos melhor explorados, e com a técnica do dodecafonismo e sua nova organização dos doze tons, suas operações (original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão), ela proporcionou um olhar diferente, distante das leis que regiam o sistema tonal. Essas práticas motívicas (refiro-me aqui aos atos composicionais) são práticas da

arquitetura da obra e produzem transformações e conexões. A criação de transformações motivicas estabelece laços de coerência e de sinergia na trama musical, estabelecendo elementos de significação dos mais diversos, em que podemos perceber similaridades e simetrias e, segundo Lima (2015, p.141), também a ironia e o paradoxo.

O esforço analítico empreendido a partir da teoria dos conjuntos, no caso, a identificação de conjuntos como unidades estruturais na obra, procura relacionar eventos ao longo dela, e investigando as simetrias nos provê com subsídios para produzir coerência na interpretação. A Teoria dos Conjuntos pode fornecer muitos gráficos e números, entretanto cabe ao intérprete/analista reconhecer nas simetrias e padrões motivicos quais tópicos permearão sua interpretação. Quanto a essa questão, Hanslick (2011, p.55), no final do século XIX, muito antes da elaboração da Teoria dos Conjuntos, argumenta:

Muitos estetas consideram que o agrado produzido pelo regular e simétrico basta para explicar a fruição musical, quando, na realidade, nunca em tal consistiu o belo, e menos ainda o belo musical. O tema de pior gosto pode estar estruturado com uma simetria perfeita. “Simetria” é apenas um conceito de relação, e deixa em aberto a pergunta: “Que é o que aqui surge como simétrico? – poderá demonstrar-se precisamente nas piores composições a disposição regular de partículas insípidas e esmoídas. O sentido musical exige sempre novas formações simétricas.

Uma das maiores preocupações do intérprete é alcançar um entendimento da obra, com o intuito de produzir uma interpretação que seja convincente e embasada em suas características intrínsecas. O respeito ao texto também deve ser uma preocupação do intérprete. Para isso ele deve se munir de todas as ferramentas e informações disponíveis para compor uma interpretação fidedigna.

Após a análise e das questões interpretativas decorrentes dela realizo apontamentos sobre a redução para piano op. 18a, e na *Hommage à Stravinsky* também uma análise resumida do op. 18b. Todos os dados resultantes contribuíram para a interpretação e, conseqüentemente, para a criação de uma performance.

2.4 ANÁLISE DA OBRA E QUESTÕES INTERPRETATIVAS

2.5 Introduction

Antes de deter-me em detalhes do movimento gostaria de realizar observações importantes: a *Introduction* e a *Hommage à Frank Martin* estão conectadas. É possível observar isso pela continuidade na numeração de compassos realizada por Widmer e por haver um compasso de pausa entre os movimentos, assim como pela existência de duas barras simples ao final da introdução (não três barras como no final do movimento, no manuscrito). Por essa razão, cabe explorar conexões entre a introdução e a primeira *Hommage*.

A introdução da obra de Widmer tem 75 compassos. A primeira seção vai do compasso 1 ao 11 e representa a exposição da ideia musical inicial, devidamente separada com uma vírgula de respiração em todas as vozes (Figura 2).

Segundo Schoenberg (*apud* SIMMS, 1996, p.69-70), as funções do conjunto básico manifestam-se à maneira do motivo e esse motivo tem que ser, antes de tudo, um pensamento criativo. Joel Lester (1989, p.4) considera a Teoria dos Conjuntos como uma continuação da Teoria Motívica:

Os motivos de uma peça tonal interagem com a harmonia e com as vozes condutoras. Na música não tonal, os motivos são essenciais na determinação das alturas da peça, porque não há nenhuma linguagem de alturas comum a todas as peças.

O conjunto identificado em vermelho (Figura 2) é um nonacorde 9-9 (01235678T), classificado nesta passagem como um superconjunto, e possui quatro subconjuntos que serão apontados. Pode-se perceber um primeiro motivo com as alturas Lá, Sol, Si, Si \flat executadas pelo oboé, tímpano, violoncelo e contrabaixo, subconjunto 4-2 (0124) em azul. Esse motivo tem como subconjunto um conjunto 3-3 (014), tricorde maior-menor, com as alturas Sol, Si, Sib que será explorado ao longo da obra. Em

seguida o motivo 2 com as alturas Si, Dó, Ré, subconjunto 3-2 (013) executadas pelos primeiros violinos, em verde (Figura 2).

Figura 2 – Compassos 1 - 11 – Superconjunto 9-9 e demais subconjuntos

Hommages
I - Introduction

Ernst Widmer
(Porto Alegre 1960)

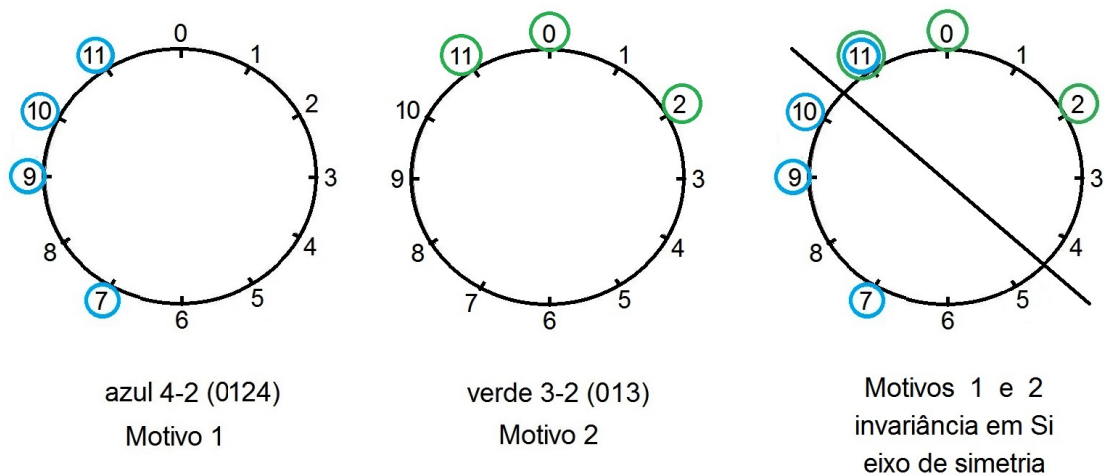
Moderato ♩ = 104

The image shows a musical score for 'Hommages I - Introduction' by Ernst Widmer. The score is for measures 1-11. It features several highlighted sections: 'Motivo 1 Subconjunto 4-2' in blue, 'Motivo 2 Subconjunto 3-2' in green, 'Subconjunto 7-14' in orange, and 'Subconjunto 4-20' in black. A large red box encompasses the entire score, labeled 'Superconjunto 9-9'. The score is for Oboe, Timpano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The tempo is Moderato, 104 beats per minute. The score includes dynamics like *p*, *sf*, *secco*, and *mf*.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Os dois motivos, quando sobrepostos, apresentam uma invariância na nota Si e produzem um eixo de simetria que pode ser observado no Mod 12 (Figura 3). Essa invariância nos informa a importância da altura Si no segmento. A entrada do Si ocorre em *fortissimo* no quarto compasso, e imediatamente depois temos o conjunto 4-20, apresentado harmonicamente, ainda na mesma dinâmica. O conjunto 4-20, Dó, Mi, Sol, Si receberá na obra uma conotação de centro tonal em Dó, apesar de ser um acorde de 7^a aumentado. Essa abordagem ficará mais clara quando observarmos a análise da *Hommage à Stravinsky*, em que o uso do tetracorde é extensivo. Notemos que na elaboração da interpretação uma pausa maior deve ser executada após o *fortissimo* com o intuito de dar clareza à entrada do motivo 2 em *piano*.

Figura 3 – Motivos 1 e 2, invariância na altura Si e eixo de simetria

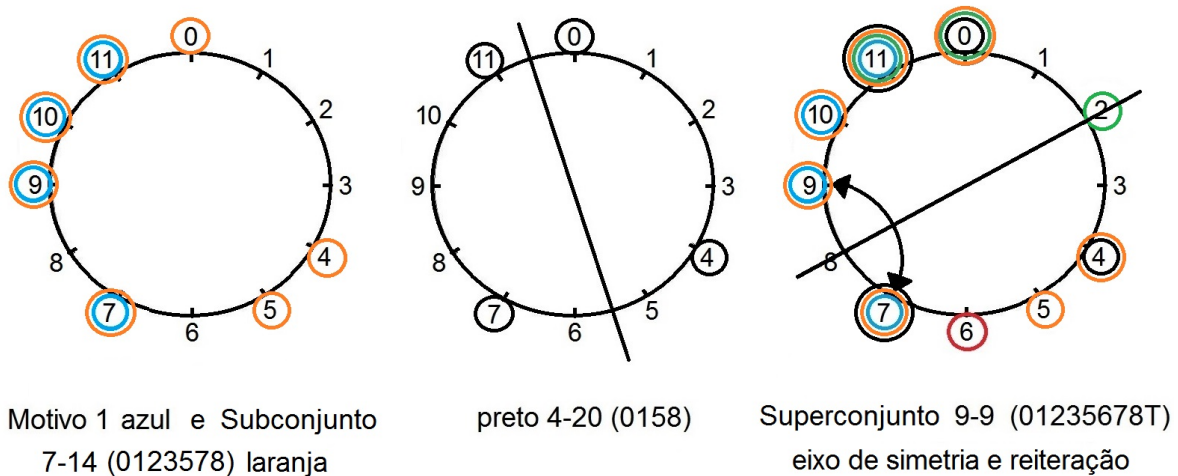


Fonte: elaborada por este autor.

Podemos ainda considerar o motivo 2 como um subconjunto do motivo 1: para tanto necessitamos excluir a altura Si. Tomando as alturas Sol, Lá, Si \flat , temos uma relação intervalar de tom + semitom. Apreciando dessa maneira, o motivo 2 Si, Dó, Ré (semitom+tom) seria uma transposição com inversão dessas alturas, T \flat I. Widmer utiliza com predileção o conjunto (013) e podemos observar essa relação entre os dois motivos, que são construídos a partir dos intervalos de tom + semitom.

Widmer adiciona ao motivo 1 as alturas Dó, Mi, Fá, que são indicadas na cor laranja no primeiro Mod 12 (Figura 4). Desse acréscimo nasce um subconjunto maior, englobando o motivo 1 - Dó, Mi, Fá, Sol, Lá, Si \flat , Si, um subconjunto 7-14 (0123578).

Figura 4 – Motivos 1 e 2, subconjuntos 7-14, 4-20, superconjunto 9-9 e eixos de simetria



Fonte: elaborada por este autor.

Nessa passagem o cuidado na interpretação deve ser em preservar a sonoridade do trítono Si, Fá no compasso 5. O trítono é apresentado pelas vozes extremas. Enquanto a altura Fá está sendo sustentada pelo violoncelo, o Si é concluído por tímpano juntamente com contrabaixo e imediatamente iniciada pelos violinos em uma região bem mais aguda. A conexão carece de cuidado para o acorde soar em *ff*, mas o efeito do trítono deve ser tímbrico, de uma troca da região grave para a aguda. Sob uma ótica tonal o trítono apresentado resolveria em Dó.

O subconjunto 4-20 (0158), simétrico, com as alturas Dó, Mi, Sol, Si é apresentado nas cordas nos compassos 5-10 (Figura 2 em preto e sua representação, no segundo Mod 12 na Figura 4), e finalmente no compasso 11, a última altura, não comentada no segmento, Fá# é trazida (em vermelho na Figura 4). Com todas as nove alturas do segmento (Dó, Ré, Mi, Fá, Fá#, Sol, Lá, Si b, Si) notamos um eixo de simetria sobre a nota Ré, além do eixo de simetria no tetracorde 4-20 entre Si-Dó. Podemos atentar para a reiteração de Lá e Sol, no eixo de simetria em Ré, que são as duas primeiras notas da peça, demonstrado no último Mod 12 (Figura 4). Por meio da análise da Teoria dos Conjuntos podemos interpretar a coerência na arquitetura da ideia musical. Em uma declaração do próprio Widmer, coletada em razão da comemoração dos seus 60 anos, ele diz receber instrução de seu professor Willy Burckhard para a construção de

melodias entre 7 e 9 notas (SCHUMACHER *apud* LIMA, 1999, p.209).

Quanto à interpretação desse trecho, é necessário um cuidado especial na utilização do vibrato na linha do oboé. Para realçar o efeito pretendido, de contraste dinâmico entre o oboé em *piano* e o contrabaixo em *ff*, deve-se utilizar pouco ou nenhum vibrato na nota Lá e no *sfp* um pouco mais intensidade de vibrato, com o objetivo de não desaparecer com o ataque do tímpano e do contrabaixo. Falarei reiteradamente sobre o uso do vibrato no oboé, pois tornou-se prática do intérprete moderno o uso ininterrupto dessa técnica, que não é de forma alguma um componente do som, mas sim uma forma de enfatizar determinadas estruturas. O vibrato é uma forma de ornamentar e dar expressividade a um determinado contexto musical, por meio da variação da velocidade e amplitude. Não cabe aqui fazer uma explanação do uso do vibrato ao longo da história, todavia o tema foi abordado sucintamente no primeiro capítulo.

A indicação de dinâmica realizada por Widmer é bem clara e o *crescendo*, no segundo motivo Si, Dó, Ré (compassos 8-11), realizado pelos primeiros violinos, deve preceder o *crescendo* das demais vozes. A razão desse procedimento é salientar a primeira exposição do motivo 2 (Si, Dó, Ré), que permeará toda a obra. Widmer realça esse motivo colocando *tenuto* na linha do violino I. Curiosamente, depois da nota Dó, o compositor coloca uma vírgula, o que pode parecer contraditório, mas se pensarmos o *tenuto* como um acento de ênfase, não existirá dúvida da intenção do compositor em relação a esse motivo. O equilíbrio entre as vozes é a chave para conseguir o efeito desejado, porém o respeito à dinâmica escrita deve preceder essa intenção. Além disso, uma centricidade em Ré pode ser constatada e podemos demonstrá-la na interpretação por meio da condução do motivo 2 para a nota Ré, como uma indagação e não repouso. Ao observar a arquitetura dessa introdução podemos notar os pontos de apoio nas alturas Si, em *fortissimo*, Dó *fortissimo* (4-20) e Ré, *mf*, última nota do segmento, vindo de um *crescendo*. O eixo de simetria em Ré coincide com a finalização do segmento. Com essa interpretação presenciamos uma macroestrutura com as alturas do motivo 2. Esse motivo será explorado ao longo dos movimentos, sendo o principal elemento estrutural da obra.

Os próximos cinco compassos (12-16) são uma transição para a reexposição da ideia inicial. Nos três primeiros compassos (12-14) temos um conjunto 6z-49, simétrico,

com eixo em Dó; na sequência, o motivo 2 aparece transposto dois semitons acima - T₂, exposto pelo oboé, nos compassos 15-16 (Figura 5).

Figura 5 – Compassos 12-14 - conjunto 6z-49, seu eixo de simetria e motivo 2 transposto

The figure consists of two parts. On the left is a musical score for measures 12-14. The score includes parts for Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The Oboe part in measures 15-16 is circled in purple and labeled 'Motivo 2 T₂ 3-2 (013)'. A purple box highlights measures 12-14 across all instruments. The score includes dynamic markings like *pp* and *pp subito*. On the right is a circular chromatic scale diagram for 'Conjunto 6z-49 (013479)'. The circle is divided into 12 segments, numbered 0 to 11. A vertical purple line passes through segments 0 and 6, representing the axis of symmetry.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Nessa manifestação do motivo 2, observamos uma célula rítmica condensada de quatro semicolcheias seguidas por duas semínimas ligadas. Essa figuração rítmica de quatro semicolcheias, com as notas Si, Dó, será incorporada ao motivo 2 até o final da introdução. O oboé executa o motivo 2 com um ataque em *forte* seguido de *decrecendo*. Nesse momento, o motivo 2 é empregado como elemento de transição, utilizando o novo elemento rítmico. Deve ser dada grande importância à interpretação das semicolcheias, porque é a primeira vez que essa figuração rítmica é utilizada. Sugiro uma execução com *rubato*, dando ênfase à primeira semicolcheia, que apresenta um acento, e as seguintes declamadas, com pouco *decrecendo*. É aconselhável a utilização do *vibrato* na nota Mi e gradualmente diminuir a velocidade e amplitude do *vibrato* para então, após a cesura, atacar o Lá em *pp*.

Na reexposição do material inicial percebemos algumas alterações rítmicas e um aumento do tamanho da seção, agora com 13 compassos. O compositor adiciona novas alturas e retrabalha as cordas. No final desta seção é onde Widmer empreende maiores mudanças. Podemos reparar dois conjuntos 4-20 (em vermelho) e um conjunto octatônico (em verde) com quatro subconjuntos, tricorde 3-3 (Figura 6).

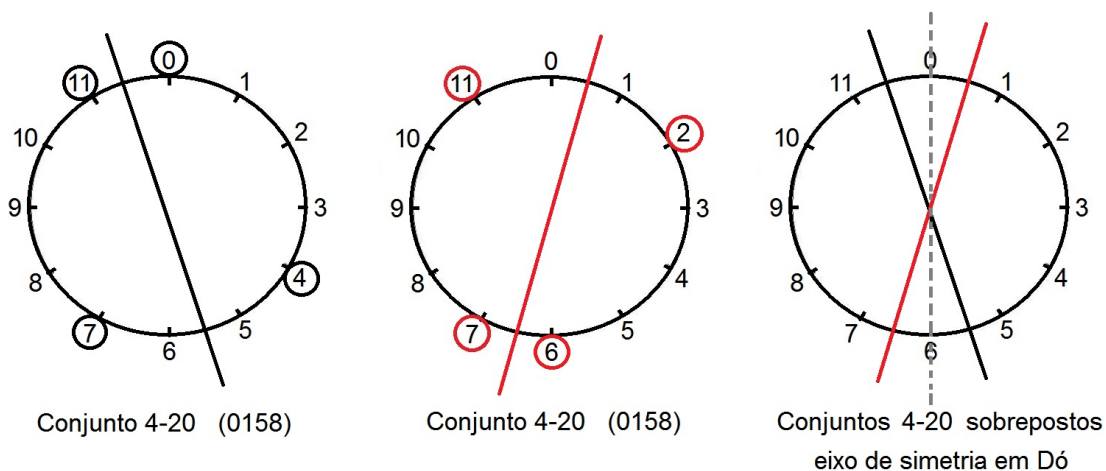
Figura 6 – Compassos 21-28 - conjuntos 4-20 e conjunto octatônico 8-28 com subconjuntos 3-3

The image shows a musical score for measures 21-28. It consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The first two measures (21-22) are enclosed in a red box labeled "4-20 (0158)". The next two measures (23-24) are also enclosed in a red box labeled "4-20 (0158)". The final two measures (25-26) are enclosed in a green box labeled "OCT 8-28". Within the green box, there are four smaller black boxes highlighting specific notes in each staff. An arrow points from the text "subconjuntos 3-3" to the green box.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

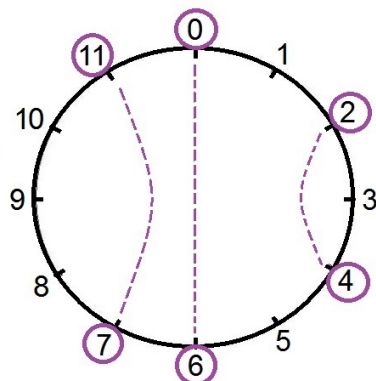
Os dois tetracordes 4-20 têm duas invariâncias (Si, Sol) e juntos apresentam diversas propriedades. O segundo conjunto é uma transposição T_7 do primeiro conjunto; além disso, os dois conjuntos têm eixos simétricos próximos à nota Dó, no primeiro conjunto entre Si-Dó e no segundo entre Dó-Dó#. Se somarmos os dois eixos, perceberemos um terceiro eixo imaginário em Dó (tracejado na Figura 7). Outra propriedade é o eixo de soma 6 que obtemos quando sobrepomos os dois conjuntos 4-20 (Figura 8).

Figura 7 – Eixos de simetria dos tetracordes 4-2



Fonte: elaborada por este autor.

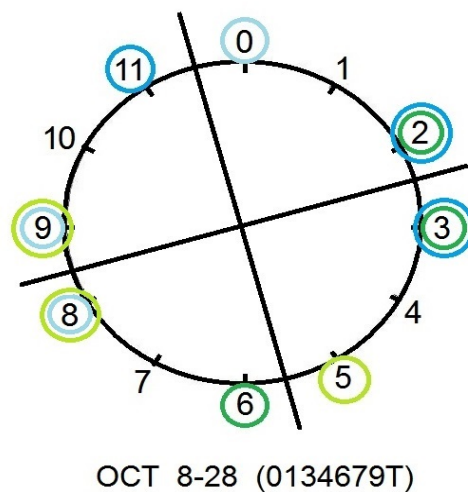
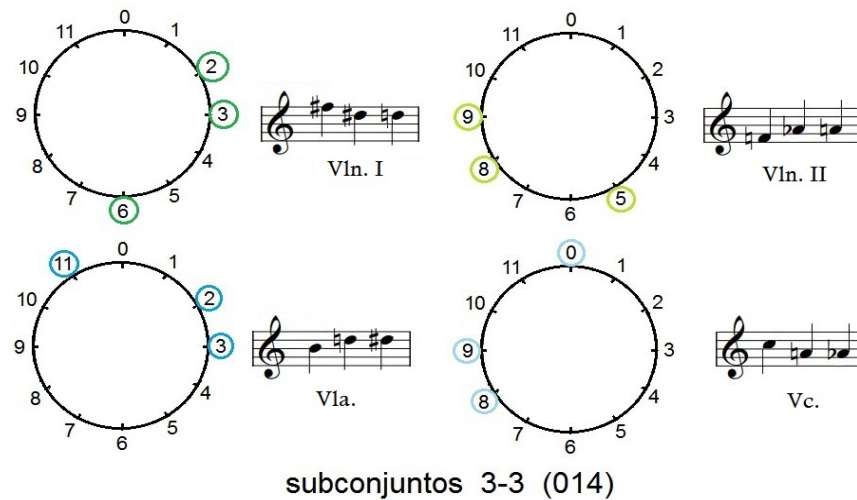
Figura 8 – Eixo de soma 6



Fonte: elaborada por este autor.

Nos compassos 27-28 temos uma coleção octatônica 8-28 (0134679T), perfeitamente simétrica, composta por quatro subconjuntos 3-3 (014). O primeiro subconjunto expõe as alturas Fá#, Ré#, Ré; o segundo Fá, Láb, Lá; o terceiro Si, Ré, Ré#, e o quarto Dó, Láb, Láb. Podemos notar diversas invariâncias nos tricordes e dois eixos de simetria, o primeiro entre Ré-Ré# e Lá-Láb e o segundo entre Si-Dó e Fá-Fá# (Figura 9). As duas últimas alturas (Si, Dó) são adicionadas somente na última colcheia, quando o acorde já está sendo sustentado, perfazendo o conjunto octatônico OCT 8-28 e produzindo os dois eixos de simetria.

Figura 9 – Conjunto 8-28 e subconjuntos 3-3



Fonte: elaborada por este autor.

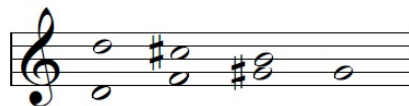
Outra propriedade dessa coleção é o espelhamento, mais facilmente observado no Mod 12, dos subconjuntos (014) entre violino I e viola e também entre violino II e violoncelo. Ademais pode-se observar as transposições T_6 entre violino I e violoncelo e também entre violino II e viola. Nesse momento da obra, a presença do tricorde maior-menor é muito explorada em todos os subconjuntos, apesar de a presença deste tricorde ser constatada, como subconjunto do motivo 1, desde o início da obra. A dualidade maior-menor não é explorada no âmbito da tonalidade, mas de maneira a produzir sonoridades mais complexas, verdadeiros *clusters*.

A sonoridade do conjunto octatônico é bem complexa. Lima (2000, p.268), que em sua tese versa sobre as estratégias octatônicas do compositor, menciona:

A criação desses conjuntos complexos dá origem ao que poderia ser denominado de “*cluster* motivico”, um *cluster* gerado motivicamente, ou seja, cuja justificativa de existência são as células melódicas e seu desenvolvimento.

Lima atenta para a estratégia composicional de Widmer, que se vale da bifonia, que de uma forma genérica é o encontro de duas vozes. Entretanto, esta é um tipo de construção adotada por Widmer para enfrentar os desafios composicionais. Nesse modelo motivico, que confere unidade e plasticidade à estrutura, a voz inferior apresenta o retrógrado de uma transposição de trítano do motivo da voz superior (Figura 10). Para Lima a bifonia é uma espécie de entidade intermediária entre superfície e o plano das coleções e conjuntos. A bifonia estabelece-se como um hexacorde que pode dar origem a conjuntos mais complexos e formações escalares. Lima (2014, p.215-6) diz que “a bifonia não é uma técnica e sim uma encruzilhada”.

Figura 10 – Exemplo de bifonia utilizada por Widmer



Fonte: Lima (2014, p.216).

Nas seções que analisei, pude averiguar um tratamento que pode estar amparado nessa técnica composicional, uma vez que o trítano e o tricorde maior-menor estão sempre presentes. Segundo Nogueira (1997, p.91), a bifonia é empregada frequentemente em uma fase mais tardia, nos anos 1980. Apesar dessa afirmação, notamos que os princípios de organização do material (uso de trítano e terça maior-menor) estão presentes nessa obra e podem ser apreciados como embrião dessa futura construção adotada por Widmer.

Nos compassos 27-28 observamos que os subconjuntos analisados trazem a dicotomia do tricorde maior-menor. Essa estrutura musical simples foi significativa para a música criada na transição do estilo romântico do século XIX para a primeira metade do século XX. Salles menciona o uso dessa estrutura analisando a obra de diversos compositores, entre eles Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Stravinsky, Villa-Lobos e Webern. Ele coloca que a potencialidade contida nesses gestos musicais é algo que deve motivar a atitude analítico-interpretativa (SALLES, 2015, p.176-87). Fato é que esse procedimento já estava sendo experimentado por compositores do período romântico, ainda que em um determinado âmbito tonal, mas também dentro da música dodecafônica. Webern, em seu *Kammerkonzert* op. 24 (1934), explora os tricordes do tipo maior-menor na construção da série explorando as operações dodecafônicas.

A maneira como Widmer emprega o tricorde maior-menor geralmente revela, por meio da dinâmica e/ou articulação, o intuito do uso. No início da peça, no motivo 1, cria uma tensão, com a inclusão do Sib realizado em *forte* (Figura 11). Nos compassos 27-28, que acabei de analisar em profundidade, a ideia é trazer um acorde extremamente dissonante, um *cluster*.

Figura 11 – Compassos 1-4 - motivo 1

The image shows a musical score for measures 1-4 of Motivo 1. The tempo is Moderato with a quarter note equal to 104. The score is for Oboe, Timpano Ad libitum, Violoncello, and Contrabaixo. The Oboe part starts with a dynamic of *p* and then *sf*. The Timpano part has a rest in measures 1-3 and a chord in measure 4. The Violoncello and Contrabaixo parts have rests in measures 1-3 and a chord in measure 4.

Fonte: Widmer (1959).

Prosseguindo com a análise dos compassos 29-32, o motivo 1 é reapresentado (Lá, Sol, Si, Sib). O oboé traz uma *appoggiatura* de Sib e a entrada das vozes procede da mais

aguda para a mais grave; concomitantemente um *crescendo* é empreendido em todas as vozes (Figura 12). As diversas alturas são adicionadas criando uma sonoridade densa com os diversos intervalos de segunda menor e também trazendo o dois tricordes maior-menor Sol, Si, Sib e Mib, Sol, Solb. Como Lima inferiu, a construção desses *clusters* tem um caráter motivico e aqui ele acontece imediatamente após o conjunto octatônico dos dois compassos anteriores. Nesse nonacorde o eixo de simetria encontra-se sobre Si.

Figura 12 – Compassos 29-32 – conjunto 9-10 e eixo de simetria sobre Si

The figure consists of two parts. On the left is a musical score for measures 29-32, featuring five staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Oboe part starts with a *p* dynamic and a *div. 2* marking, followed by a *sf* and *ff* crescendo. The Violin I and II parts also start with *p* and *div. 2*, with *ff* dynamics later. The Viola part starts with *mp* and *ff*. The Violoncello part starts with *f* and *ff*. On the right is a circular diagram representing a chromatic scale from 0 to 10. The notes are numbered 0 through 10 in blue circles around the perimeter of a circle. A diagonal line passes through the circle, intersecting the notes at 11, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. Below the diagram, the text '9-10 (01234679T)' is written.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Aqui Widmer inverte a ordem dos acontecimentos trazendo primeiramente o Sib e depois apresenta o Si natural; no início temos o motivo 1 Lá, Sol, Si, Sib, em que o Sib aparece somente depois do Si. (observar na Figura 11). Essa modificação acontece de início na *appoggiatura* do oboé, que deve atentar para a execução do acento na *appoggiatura* de Sib, pois esta altura será imediatamente trazida pelos violinos; além disso, o *sf* em Sol deve acontecer numa dinâmica superior, em virtude do *crescendo*, que já está sendo empreendido pelos violinos e violas. É recomendado o uso de *vibrato* após o *sf* para salientar o *crescendo* e alcançar o *ff*. O grupo orquestral necessita se conscientizar de um *crescendo* por adição de vozes, ao mesmo tempo que executa um *crescendo* de intensidade. Esse *crescendo* deverá ser conduzido até o final da duração da

nota, uma vez que o compositor expressou esse desejo. Podemos observar isso na Figura 13, no manuscrito, para melhor ilustrar o que foi proposto por Widmer.

Figura 13 – Compassos 24-32 – Manuscrito – *Crescendo* até o final da linha

The image shows a handwritten musical score for measures 24-32. The score is written on seven staves: Oboe (Oo), Trombone (T.), Violin I (Vli), Violin II (Vla), Viola (Va), Cello (C), and Contrabass (Cb). The music is in a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *p*, *sff*, and *ff*. There are also annotations like "div3" and "diez". The score is marked with measure numbers 25 and 30. The music shows a clear crescendo from measure 24 to measure 32.

Fonte: Widmer (1959).

A reexposição do material inicial prossegue com a confirmação da nota Si no tímpano, violoncelos e contrabaixo, porém o tímpano apresenta uma dinâmica inversa do começo da peça, exibindo um *crescendo*. Widmer transforma o material inicial do motivo 2, alterando a duração de notas, faz uso de *divisi* nas cordas e dinâmica *forte* (na introdução executada em *piano*). Estamos no decorrer de um processo intensificatório, que levará para a cadência do oboé. Nos compassos 39 a 41, antes da cadência do oboé, vemos o uso do motivo 2, com a incorporação do ritmo de semicolcheias e o uso de 3 acordes, os dois primeiros em *sff* e o terceiro em *pizzicato secco* em *forte* apenas concluindo a passagem (Figura 14). O compositor realiza um deslocamento métrico com a figuração rítmica do motivo 2, antecipando a segunda entrada e atrasando o acorde final. A percepção métrica é de dois compassos $\frac{5}{8}$.

Figura 14 – Compassos 39-41 – Recorrência do motivo 2

39

Ob. *f*

Timp. *sf secco* *sf secco*

Vln. I *sf* *sf*

Vln. II *sf* *sf*

Vla. *ff* *ff* *uniss.*

Vc. *sf* *sf* *Pizz, secco* *f*

Cb. *sf* *sf* *f*

Fonte: Widmer (1959).

A cadência do oboé inicia-se na segunda metade do compasso 41, com uma *appoggiatura* dupla Si-Dó para a nota Lá, seguida de um adensamento do motivo 1 e uso de *appoggiaturas*. Progressivamente são trazidos o Si e Sib nas *appoggiaturas*, as duas outras alturas do motivo 1, e ainda são acrescentados Fá# e Sol#. As primeiras alturas Si, Dó, *appoggiatura* e Lá formam um tricorde 3-2 (013), que como vimos faz parte dos conjuntos referenciais de Widmer. Seu uso permeia a primeira parte da cadência; as próximas incidências são Sol, Sib, Lá (compassos 43-44); Fá#, Sol, Lá (45) e novamente Sib, Sol, Lá (47). Nota-se, além do emprego do conjunto (013), o uso predominante das alturas Lá-Sol, do motivo 1, sendo trazidas com valores rítmicos maiores. Deve-se dar

ênfase as *appoggiaturas*, pois elas concedem maior destaque à insistente repetição do motivo 1 (Figura 15).

Figura 15 – Compassos 41-55 – Cadência do oboé

The musical score for the Oboe part, measures 41-55, is presented in three systems. The first system (measures 41-47) begins with a *f* dynamic and includes *sfp* and *pp* markings. It features a *rit.* instruction at the end. The second system (measures 48-50) starts with *pp* and ends with *mf*, marked *Poco rubato* and *Zögernd (hésitant)*. The third system (measures 51-55) begins with a *cresc.* marking, followed by *f* and *marcato*, and concludes with *ff*. The tempo changes from *Allegro* to *a tempo* (quarter note = 104).

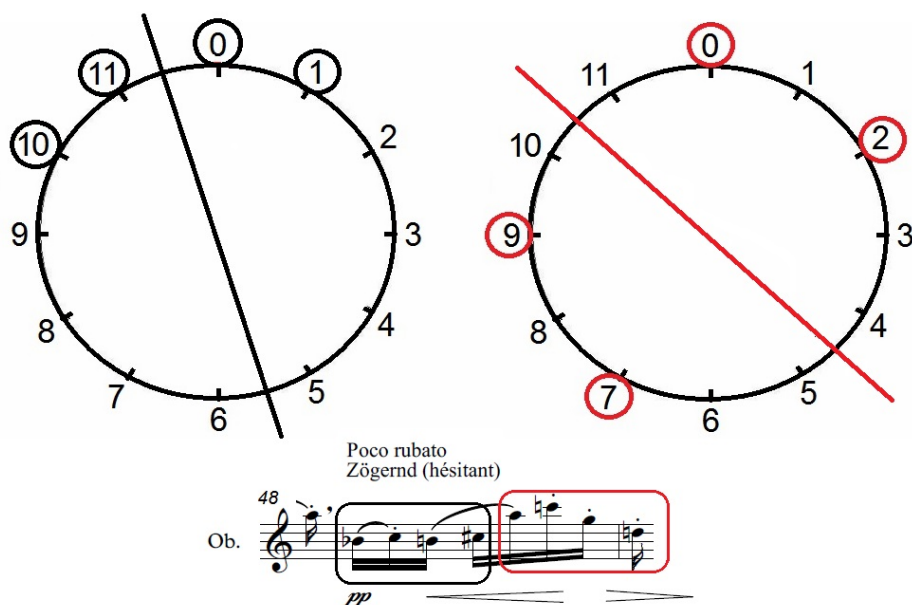
Fonte: Widmer (1959).

A cadência inicia em dinâmica *forte* e cesuras são indicadas na partitura. A primeira delas deve acontecer para preparar a embocadura, vindo de um *forte* para a execução do ataque em *sfp* da nota Sol. A segunda *appoggiatura* é precedida por uma pausa de semínima e não seria necessário indicar uma cesura, mas com a inclusão da cesura o compositor nos dá uma pista. O que o compositor pretende, no meu entender, é uma quebra do fluxo, propiciando ao intérprete uma maior liberdade na execução das *appoggiaturas* e dos acentos agógicos (segunda nota da ligadura mais curta e pequenas cesuras). Além disso, um grande fragmento é executado em *pp*, o que requer muito mais controle por parte do oboísta. A última ligadura, do compasso 47, leva um *diminuendo* e *ritenuto*, seguido de uma cesura antes do próximo segmento. O *poco rubato*, não apresenta mudança de andamento mas sim de caráter, Widmer atribui a esse trecho

Zögern, ou seja, hesitante, é necessário que o trecho anterior apresente um caráter contrastante, mais decidido. Essas diferenças podem ser produzidas de diversas maneiras, com mudanças de timbre e com a utilização do *vibrato*. Eu sugeriria que o trecho em *pianissimo* fosse executado com o mínimo de *vibrato*, talvez ausência completa, com exceção do acento sobre a nota Sol, que requer destaque.

A segmentação da cadência foi iniciada no compasso 48, pois anteriormente o material utilizado deriva do motivo 1 e somente no *poco rubato* um novo material é apresentado. Primeiramente foram encontrados um conjunto cromático 4-11 (0123) e um conjunto 4-23 (0257) simétrico (Figura 16). Apesar de conseguir resultados interessantes, bem como simetrias, esse tipo de segmentação não se mostrou satisfatória.

Figura 16 – Compassos 48-49 – Conjuntos (0123), (0257) e eixos de simetria



Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Em uma segunda tentativa de segmentação, foi constatado um uso intenso do cromatismo. Excluindo os conjuntos cromáticos, restaram conjuntos (025) (Figura 17) que, segundo Paulo Costa Lima (1999, p.194), são priorizados por Widmer em movimentos mais rápidos e eufóricos.

Figura 17 – Compassos 41-55 – Cadência do oboé, conjuntos cromáticos e 3-7 (025)

● conjuntos cromáticos ● conjuntos 3-7 (025)

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

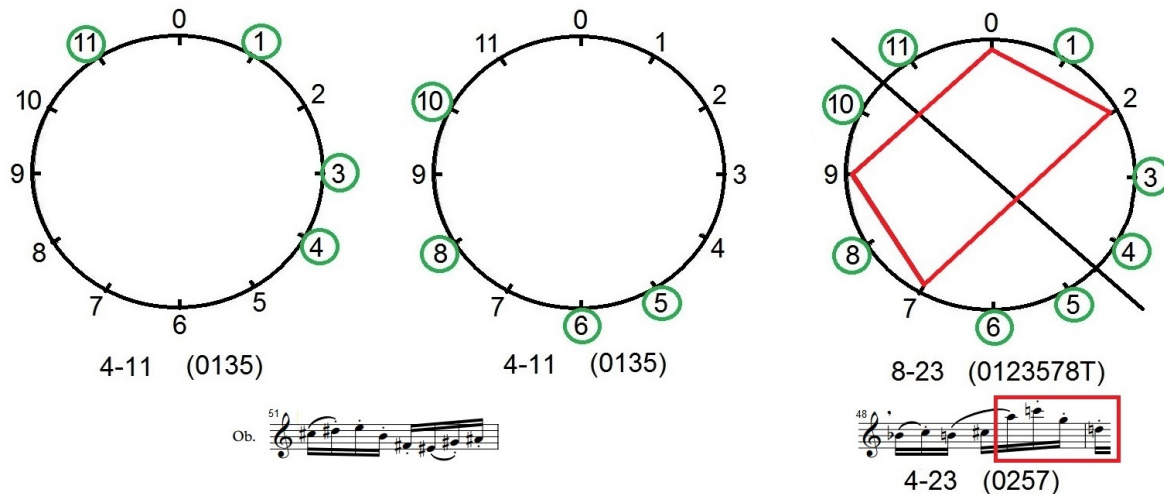
Ainda não estando totalmente satisfeito com a segunda segmentação proposta, por conta da exclusão de duas alturas no compasso 51 (Si, Fá#), analisei esse compasso sob outra ótica e eis que surgiram diferentes formações de conjuntos, produzindo uma lógica de construção digna de menção. Segundo Simms (1993, p.115),

Um modelo de estrutura musical fornece ao analista um aparelho teórico para explicar a organização de obras musicais específicas. Para que um modelo seja bem-sucedido, deve acomodar todos os fenômenos musicais pertinentes a ele.

No compasso 51 temos dois tetracordes (0135) espelhados, que produzem um eixo de simetria entre Si-Sib e Mi-Fá (Figura 18). Atento às alturas excluídas, constatei que produzem um conjunto (0257) que foi exatamente o primeiro conjunto não cromático,

descartado na primeira tentativa de segmentação (Figura 16). Nesse contexto é muito interessante observar que a lógica Widmeriana preza a unidade quanto à escolha das alturas, tornando possível mais do que uma alternativa de segmentação.

Figura 18 – Conjuntos 4-11, 8-23 – Eixo de simetria e conjunto (0257) da primeira tentativa de segmentação, em vermelho



Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

De uma maneira geral, a cadência de um concerto é o momento em que o solista pode demonstrar mais liberdade, mas em obras mais modernas esse contexto não se aplica inteiramente. Widmer delimita o campo de atuação do instrumento solista colocando indicações bastante precisas de articulação, dinâmica e inflexões de tempo (*ritenuto*, *accelerando*, *poco rubato*, *allegro*). Não obstante as restrições impostas, existe um campo de interpretação a explorar a partir dos resultados obtidos na análise da passagem. É interessante que os *crescendi* dos compassos 48, 49 e 50 foquem exatamente para os conjuntos (025) da segmentação proposta (o último conjunto, compasso 51, está dentro de um *crescendo*). Isso atesta a segmentação proposta e fornece ao intérprete maior credibilidade ao executar os conjuntos com maior destaque. Quanto ao *poco rubato*, acredito que podemos declamar mais o ápice dos *crescendi* e retornar ao tempo imediatamente, corroborando a evidenciar os conjuntos.

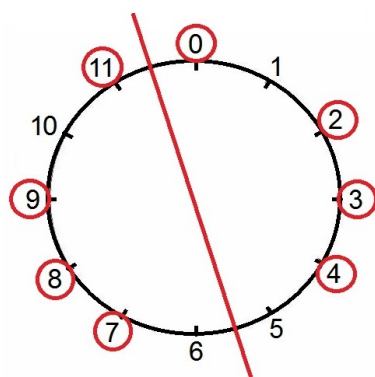
O final da cadência e retorno ao *tempo primo* leva a denominação *marcato* e deve-se executar o início com cautela, pois a região grave do instrumento, que sabidamente é muito sonora, pode suplantar a dinâmica da região aguda, invertendo o *crescendo* de troca de oitava e assim tornando fraca a transição para o *tutti*. Aqui o *vibrato* precisa ser muito calculado, para que a execução reflita a premência do trecho. O *vibrato* deve acompanhar em intensidade a mudança da região grave para a aguda.

O *tutti* orquestral dos compassos 56 a 62, que sucede a cadência, é análogo ao trecho anterior dela (compassos 35 a 41). Exatamente o mesmo material é utilizado nas cordas. Aqui a diferença está na utilização do tímpano reforçando a linha do baixo. Há ataques em *sfp*, no começo de cada uma das entradas do contrabaixo e um *sf* no final. O tímpano emancipa-se da linha do baixo na anacruse do compasso 62, respondendo ao motivo 2, executado pelas violas. É uma imitação bastante importante nesse contexto, uma vez que conduz ao *forte* orquestral na segunda metade do compasso 62. É necessário destacar que a utilização do tímpano é *ad libitum* nessa obra – todavia, nesse fragmento tem um papel independente e de importância na condução para a próxima seção. Os mesmos três acordes em *sff* são utilizados e violinos e violas conectam um prolongamento desse *tutti*. O oboé apresenta um trecho que é uníssono com a linha inferior do II violino, mas é uma passagem marcada como *ad libitum*. Eu executaria essa passagem para reforçar o *tutti*, pois é a última linha do oboé na introdução; porém, a execução é optativa.

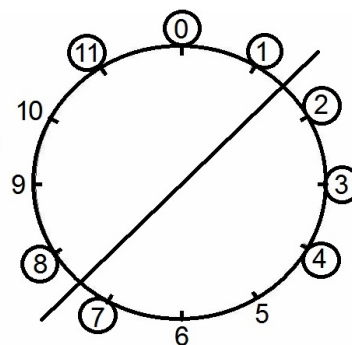
O próximo segmento, compassos 65-69, apresenta dois conjuntos octatônicos OCT 8-20 (01245789) e OCT 8-7 (01234589). O primeiro (compassos 65-67) apresenta um eixo de simetria entre Si-Dó e o segundo (68-69) entre Sol-Lá, Dó#-Ré (Figura 19). Nessa seção, temos *divisi a tre* nos violinos I e II (isso ocorreu anteriormente somente nos compassos 27-28). Nos compassos 65 e 67, o motivo 2 é apresentado incompleto (somente as alturas Si-Dó em semicolcheias) nas cordas graves (violas e violoncelos em *divisi*), e posteriormente pelos primeiros violinos. Nessas duas aparições do motivo 2 a dinâmica, textura e timbre mudam, assim como a resposta a esse motivo. Na primeira vez o motivo é executado em *ff* e na segunda vez em *forte* apenas.

Figura 19 – Compassos 65-69 – Conjuntos octatônicos 8-20 e 8-7 e eixos de simetria

The image displays a musical score for measures 65-69, featuring instruments: Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into two sections by a vertical red line at measure 65 and a vertical black line at measure 69. The left section (measures 65-68) is highlighted with a red border, and the right section (measures 69-72) is highlighted with a black border. The score includes dynamic markings such as *secco*, *mf*, *p*, *mp*, *f*, *pp*, and *sf*, along with articulation marks like accents and slurs. The octatonic sets 8-20 and 8-7 are indicated by 'V' marks above the notes in the woodwind and string parts.



OCT 8-20
(01245789)



OCT 8-7
(01234589)

Fonte: Widmer (1959); elaborado por este autor.

No compasso 73 podemos verificar o retorno do motivo 2 incompleto (Si, Dó em semicolcheias), faltando a confirmação da nota Ré para completar o motivo (Figura 20). Diversamente disso, ouvimos uma nota pedal de Ré#, que atua no trecho como uma sensível superior, e os resultados da análise demonstram que é exatamente nessa nota que o eixo de simetria se apoia. O trecho final da introdução apresenta um conjunto 7z-37 (0134578) com eixo de simetria em Ré#.

Figura 20 – Conjunto 7z-37 e eixo de simetria - compassos 70-74

The figure consists of two parts. On the left is a musical score for measures 70-74, featuring parts for Oboe (Ob.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, *ppp secco*, *ppp div. 2*, *pp*, *mp*, and *pp*. On the right is a circular diagram representing the 7z-37 set (0134578). The circle has a horizontal axis of symmetry. The notes of the set are numbered 0 through 11 around the circle. The notes 0, 2, 3, 4, 6, 7, and 8 are circled in blue. The number 11 is also circled in blue. The number 10 is not circled. The number 9 is on the axis of symmetry. The text '7z-37 (0134578)' is written below the diagram.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Nos falta mencionar certa similaridade do desenho do motivo 2 com o começo do *Concerto para oboé e orquestra* de Richard Strauss AV 144, TrV 292 (1945), dedicado a Volkmar Andreae e *Tonhalle Orchester Zürich* e estreado pelos mesmos em 26-02-1946, tendo como solista Marcel Saillet. Uma curiosidade é que o concerto está em Ré maior. Podemos supor que Widmer possa ter escutado o concerto (Figura 21).

Figura 21 – Concerto para oboé e orquestra de Richard Strauss

**CONCERTO FOR OBOE
and Small Orchestra**
Konzert für Oboe und kleines orchester

RICHARD STRAUSS

Allegro moderato

Oboe Solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Fonte: Strauss (1948).

Para melhor entendimento dessa última seção da introdução, é necessário avançar ao início da primeira *Hommage à Frank Martin*, em que o oboé traz uma aumentoção do motivo 2. Aqui a questão imposta no final da introdução é resolvida com a exibição do motivo 2 completo, estabelecendo a altura Ré com uma longa duração (Figura 22).

Figura 22 – Compassos 76-81 – Início da *Hommage à Frank Martin*

II - Hommage à Frank Martin
(canon à 6 voix)

Adagio molto ♩ = 66

Oboé

Violino I

ppp possibile, ma espressivo *ppp*

Fonte: Widmer (1959).

Diversos conjuntos verificados apresentam simetrias e apontam algumas constantes. Dentre as simetrias recorrentes estão o Dó, Si e Ré, em ordem crescente de relevância, que fazem parte do motivo 2.

2.5.1 Apontamentos sobre a redução para piano: *Hommages opus 18a - Introduction*

A redução da parte orquestral foi realizada pelo próprio compositor e isso pode ser constatado pela caligrafia, apesar de não estar assinada nem datada. O manuscrito omite a *Hommage à Bela Bartok*: temos, portanto, o primeiro e terceiro movimentos, *Introduction - Hommage à Frank Martin* e a *Hommage à Igor Strawinsky*, respectivamente.

Na *Introduction* o compositor inicia a redução sem grandes concessões em relação ao original. Observamos linhas claras, duas a três vezes, e pouco contraponto, o que facilita a redução. No compasso 28 na obra original o material é complexo, com sonoridade densa pelo acréscimo de conjuntos 3-3 nas vozes dos violinos; já na redução, Widmer utiliza o pedal do piano para sustentação das notas (Figura 23).

Figura 23 – Compassos 24-28 – Original com um conjunto octatônico 8-28. Redução com a condução a duas vezes

The image displays a musical score for measures 24-28. On the left, the original score is shown for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The dynamics range from *mf* to *pp*, and there is a 'div. 3' marking. On the right, a handwritten reduction is shown, featuring a piano pedal marking 'Ped' and a box around measure 24.

Fonte: Widmer (1959).

No compasso 47, na cadência do oboé, percebe-se uma articulação que difere do original. Na redução, não há ligadura conduzindo ao *poco rubato* (Figura 24). Ainda observamos a ausência da indicação *hésitant*, que na verdade é uma tradução para o francês do termo alemão *zögernd*.

Figura 24 – Compassos 44-48 - Redução e original, cadência do oboé

The image shows two versions of a musical score for oboe. The top version is a handwritten manuscript, and the bottom version is a printed score. Both versions cover measures 44 to 48. The top version is labeled 'Oboe' and shows a cadence starting at measure 45. The dynamics are marked as *pp* and *p*. The bottom version is labeled 'Ob.' and shows the same cadence starting at measure 44. The dynamics are marked as *pp* and *p*, and it includes a *rit.* (ritardando) marking at the end of the phrase. The notation includes slurs, accents, and a fermata over the final note.

Fonte: Widmer (1959).

Na versão original, a partir do compasso 56, temos um grande *tutti* orchestral em *fortissimo*. Aqui Widmer simplificou a partitura e realizou harmonias menos densas. Há inclusão de um motivo melódico, com intervalos de oitava na nota Sol (mão direita do piano), nos compassos 61 e 62, em lugar da repetição de nota do tímpano (Figura 25).

Figura 25 – Compassos 61-62 – Redução e original

The image displays two versions of musical notation for measures 61 and 62. On the left is a handwritten manuscript, and on the right is a printed score. The printed score includes parts for Oboe (Ob.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Oboe part has a 'secco' marking. The strings are marked with 'ff' (fortissimo) and some have 'secco' markings. The manuscript shows a more complex texture with overlapping lines and dynamic markings like 'ff' and 'f'.

Fonte: Widmer (1959).

Como mencionado o compositor simplificou harmonicamente esse trecho orquestral e, na redução, realizou a condução a duas vozes. Frente ao original, ela perde em densidade harmônica, com sobreposições de segundas e colorido, além de dinâmica. Isso ocorre nos compassos 63 a 65 (Figura 26).

Figura 26 – Compassos 63-65 – Simplificação harmônica

The image displays two versions of musical notation for measures 63, 64, and 65. On the left is a printed score, and on the right is a handwritten manuscript. The printed score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin parts have 'div 3' markings. The Viola part has a 'uniss.' marking. The strings are marked with 'mf' and 'ff'. The manuscript shows a more complex texture with overlapping lines and dynamic markings like 'mf' and 'ff'. A 'Ped' marking is visible at the bottom of the manuscript.

Fonte: Widmer (1959).

No compasso 72, temos um conjunto 3-2, com as alturas Fá#, Mi, Sol, e depois um conjunto 4-4, Ré, Ré#, Mi, Sol no original, ou seja, um tricorde maior/menor. Na redução esse segmento é realizado com o uso do pedal; contudo, não é possível obter nuances como os diferentes *crescendi* e o corte das vozes (Figura 27).

Figura 27 – Compasso 70-73 – Simplificação harmônica

The image shows a printed musical score for measures 70-73. The score is arranged in four staves: Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The Vln. II part is marked *ppp* and *div. 2*. The Vla. part is marked *ppp*. The Vc. part is marked *pp*. The Cb. part is marked *pp*, *mp*, and *pp*. The score includes various articulation marks such as accents and slurs.

The image shows a handwritten musical score for measures 70-73, representing a simplified harmonic reduction. The score is arranged in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *pp*. A *Ped* marking is present at the bottom of the score, indicating the use of a sustain pedal. The notation is simplified, focusing on the harmonic structure and dynamics.

Fonte: Widmer (1959).

2.6 *Hommage à Frank Martin*

O compositor inicia a *Hommage à Frank Martin* mencionando no título que se trata de um cânone a seis vozes. O uso do cânone será explorado em todas as três *Hommages* de diferentes maneiras. Aqui os violinos são divididos em três vozes durante todo o movimento. Dessa maneira temos sete partes com a ausência do tímpano, que não aparece nessa *Hommage*. É interessante mencionar que o uso do contrabaixo está quase inteiramente conectado ao violoncelo, sendo utilizado como reforço ante as vozes mais agudas, com o propósito de obter um maior equilíbrio. Na *Hommage à Martin*, os violoncelos e contrabaixos não exibem o material temático do *dux* (sobre isso falarei oportunamente).

Widmer praticamente não menciona Frank Martin em suas influências, a não ser na dedicatória dessa obra e na explicação que realiza na revista *Arts et Musique* da *Jeunesse Musicales Suisses* (Anexo D), mas podemos e devemos explorar a conexão de Widmer com a obra de Martin tendo como base suas trajetórias. Sabemos que Ernst Widmer iniciou a carreira em Aarau, sua cidade natal, como professor particular de canto e composição, regente de coro em duas igrejas e professor de canto coral no ginásio.

Frank Martin possui uma significativa produção voltada à área vocal e possivelmente Widmer tenha tido contato com suas obras. Martin teve uma formação mista: estudou com Josef Rheinberger e Joseph Lauber, este último aluno de Massenet, o que explica a mistura de estilos alemão e francês em seu desenvolvimento como compositor. Entretanto, foi a amizade com Ernest Ansermet que estimulou seu interesse por estilos mais avançados como os de Ravel e Stravinsky. Depois da I Guerra Mundial, Martin viajou muito, continuando seus estudos em Zurique, Roma e Paris. Retornando a Genebra, em 1926, fundou a Sociedade de Música de Câmara de Genebra, que liderou como pianista e cravista por dez anos. Em 1932, ele se interessou pelo dodecafonismo de Arnold Schoenberg, incorporando certos elementos em sua própria linguagem musical, criando uma síntese das técnicas cromática e dodecafônica sem, contudo, abandonar o senso tonal, ou seja, as relações hierárquicas entre as notas. Foi diretor artístico da *Technicum Moderne de Musique* de 1933 a 1940. Depois da II Guerra Mundial, mudou-se para a Holanda. Foi presidente da Associação Suíça de Músicos entre 1942 e 1946 e

lecionou de 1950 a 1957 na Escola Superior de Música de Colônia, na Alemanha (entre seus alunos estava Karlheinz Stockhausen).

Tomamos como plausível a hipótese de que Widmer tenha escutado a grande maioria dos trabalhos de Martin, e mesmo que isso não tenha ocorrido, pode-se conjecturar que ele tenha conhecido *Le vin herbé* e *Petite symphonie concertante*. Essas duas obras projetaram o nome de Martin internacionalmente. *Le vin herbé*, de 1938, é considerado um marco na trajetória de Frank Martin, no qual encontrou sua linguagem pessoal, que combina a técnica dodecafônica e a tonalidade e servirá como sua “assinatura” em trabalhos posteriores. Essa obra foi executada em 26-05-1943 pela *Basler Kammerorchester* (BKO) sob a direção de Paul Sacher¹² em Basel (uma lista completa de obras de Martin, Bartók e Stravinsky executadas pela BKO se encontra no Anexo E). Frank Martin incorpora o dodecafonismo não como uma doutrina, mas como um meio de escapar das restrições da tonalidade, e isso infunde toda sua sensibilidade.

A obra *Petite symphonie concertante*, op. 54, para harpa, cravo, piano e duas orquestras de cordas, foi uma obra comissionada pelo regente e mecenas Paul Sacher, em 1944, para a Orquestra *Collegium Musicum Zürich* (CMZ). Essa orquestra foi criada por Sacher em 1941 e permaneceu ativa até 1992. Foi realizado um levantamento de obras de Martin, juntamente com Bartók e Stravinsky executadas pela orquestra CMZ e encontra-se no Anexo F. Segundo o site da Universal Edition, detentora dos direitos de *Petite symphonie concertante*, a obra foi estreada em Zurique no dia 17 de maio de 1946. A obra também demonstra o uso da técnica dodecafônica por Martin, embora de uma forma totalmente diferente dos compositores da Segunda Escola Vienense. Uma linha de doze notas é aparente na abertura do primeiro movimento, embora Martin a trate como qualquer outro material temático ou motivico: ela aparece em várias transposições (todas

¹² Paul Sacher (1906-1999) estudou regência com Felix Weingartner e musicologia na Universidade de Basel. Fundou a Orquestra de Câmara de Basel, o Coral de Câmara Basel e o Collegium Musicum Zürich. Foi membro do comitê da International Society for Contemporary Music (ISCM), posteriormente da Swiss Association of Musicians e membro do comitê administrativo do Ircam. Foi diretor da Schola Cantorum Basiliensis, voltada à música antiga. Criou a Paul Sacher Foundation em 1973, com o objetivo de tornar público um acervo de música contemporânea coletado ao longo da vida. Entre as coleções figuram obras de Stravinsky, Lutoslawski, Ligeti, Boulez, Webern, Maderna etc. Foi responsável pela encomenda de mais de duzentas obras que estreou com seus *ensembles*.

as doze, se declarações fragmentárias forem incluídas), mas nunca é usada na inversão, formas retrógradas ou de inversão retrógrada, e não estão presentes em todo o trabalho.

A peça foi destinada ao chamado cravo “*revival*”, os grandes instrumentos do início do século XX, construídos na tradição do piano por fabricantes como Robert Goble e Pleyel. A composição da *Petite symphonie concertante* foi iniciada em 1944, mas foi colocada em espera porque Martin estava trabalhando no oratório *In terra pax*, encomendado pela Rádio de Genebra para execução no dia do armistício da II Guerra Mundial. Martin declarou mais tarde que somente em 1945 conseguiu retomar e concluir a *Petite symphonie concertante*. Muito possivelmente Widmer escutou o oratório *In terra pax*, estreado em 7 de maio de 1945, em Genebra, pela Orchestre de la Suisse Romande, sob regência de Ernest Ansermet, transmitido pela Rádio de Genebra. Digo provavelmente, porque o fim da guerra representou um marco na vida do povo europeu e o fato de ser transmitida pelo rádio, um dos principais veículos de comunicação da época, corrobora essa hipótese.

Obtive junto, ao arquivo da Tonhalle Gesellschaft, documentos de obras de Martin que foram executadas e com as quais Widmer pode ter tido contato. A Tabela 1 relata quais são as obras e quando foram executadas (a documentação integral de execuções de obras de Frank Martin, recebida do arquivo da Tonhalle, está no Anexo H).

Tabela 1 - Frank Martin - obras executadas na Tonhalle de Zurique no período entre 1940 - 1956

FRANK MARTIN - Obras executadas na Tonhalle de Zurique			
Obra	Regente	Data	Observações
Rythmes (1926)	Samuel Baud-Bovy	08-10-1957	
Ballade para piano e orquestra (1939)	Ernest Ansermet	01-02-1944	solista Walter Frey
	Erich Schmid	10-01-1950	solista Sebastian Benda
Landesausstellungs-Marsch (1939)	Volkmar Andreae	05-03-1940	
	Hans Rogner	15-09-1942	
Ballade para flauta, orquestra de cordas e piano (1941)	Erich Schmid	05-12-1950	solista A. Jannet, H. Andreae
Sechs Monologue aus jedermann (1944)	Hans Rosbaud	19-06-1956	solista Elsa Cavelti 5º Concerto Musica Viva
Sinfonia Concertante (2ª versão) (1946)	Volkmar Andreae	22-02-1949	
Concerto para 7 Instrumentos de sopro, Percussão e Orquestra de cordas (1949)	Erich Schmid	26-02-1952	solistas da Tonhalle Orchester
Concerto para Violino (1951)	Erich Schmid	19-05-1953	solista Hansheinz Schneeberger

Fonte: Elaborada por este autor, a partir de dados do Arquivo da Tonhalle Gesellschaft

A *Hommage à Martin* tem como andamento um *adagio*, em compasso binário ($\frac{2}{2}$), com $\text{♩} = 66$. O *dux* é apresentado pelo oboé e tem uma extensão bastante longa de 16 compassos e meio. As três primeiras alturas do oboé apresentam o motivo 2, observado anteriormente na introdução, apresentado em uma aumentação. O *dux* apresenta uma coleção de 11 alturas em que apenas a nota Mi é omitida (Figura 28).

Figura 28– Compassos 76 a 92 – *Dux*, linha do oboé

The musical score for the Oboe part, measures 76 to 92, is presented in three staves. The tempo is marked 'Adagio molto' with a metronome marking of 66. The first staff (measures 76-81) begins with the dynamic marking 'ppp possibile, ma espressivo' and ends with 'ppp'. The second staff (measures 82-87) starts with 'pp'. The third staff (measures 88-92) features triplets and dynamic markings 'pp', 'p', 'mf', and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Fonte: Widmer (1959).

Widmer utiliza a região grave do instrumento que é bastante sonora e de difícil controle em dinâmica *piano*. Depois de ouvir muitas obras de Frank Martin e procurar assimilar seu estilo, defrontei-me com uma obra em particular, que tem atmosfera e sonoridade bastante semelhantes ao início dessa *Hommage*. Trata-se do *Concerto para violino* de 1951. No segundo movimento do concerto, *Andante molto moderato* $\text{♩} = 52$, a orquestra executa uma introdução para o solista, com cordas, oboé e fagote, e a semelhança, inclusive no uso de notas, é evidente com os compassos 80-83 da *Hommage* (Figura 29). A partir dessa constatação, verifiquei na documentação da *Basler Kammerorchester* que a obra foi estreada em 24 de janeiro de 1952 pelo solista Hansheinz Schneeberger, sob a regência de Paul Sacher em Basel e também executada posteriormente em Zurique pela Tonhalle Orchester, pelo mesmo solista, tendo como

regente Erich Schmid, em 19 de maio de 1953 (Anexos E e G respectivamente). Dessa maneira, podemos especular que Widmer possa ter ouvido a obra em uma dessas oportunidades ou até mesmo por meio de transmissão radiofônica.

Figura 29 – Frank Martin, *Concerto para violino* (1951), segundo movimento, recorte da parte de violino

Fonte: Martin, manuscrito.

O *comes* obedece um intervalo de quatro compassos, sendo apresentado primeiramente pelos violinos I. O tipo de cânone usado é um *round* ou cânone circular, e as respostas se atêm estritamente as alturas inicialmente propostas, sem transposições. A segunda entrada do *comes* é apresentada pelos violinos II; a terceira, pelos violinos III. Fazendo uso da teoria dos conjuntos e sobrepondo as quatro entradas do material temático (uma vez que as entradas ocorrem com a periodicidade de quatro compassos), começamos a segmentação. Observemos um recorte do segmento citado retirado da partitura, correspondente à terceira entrada do *comes* (compassos 88-91, na Figura 30). Aqui temos um superconjunto 11-1¹³, ou seja, todas as alturas com exceção da altura Mi. Segundo Salles (2009, p.151), a ausência de uma determinada altura indica uma polarização por exclusão.

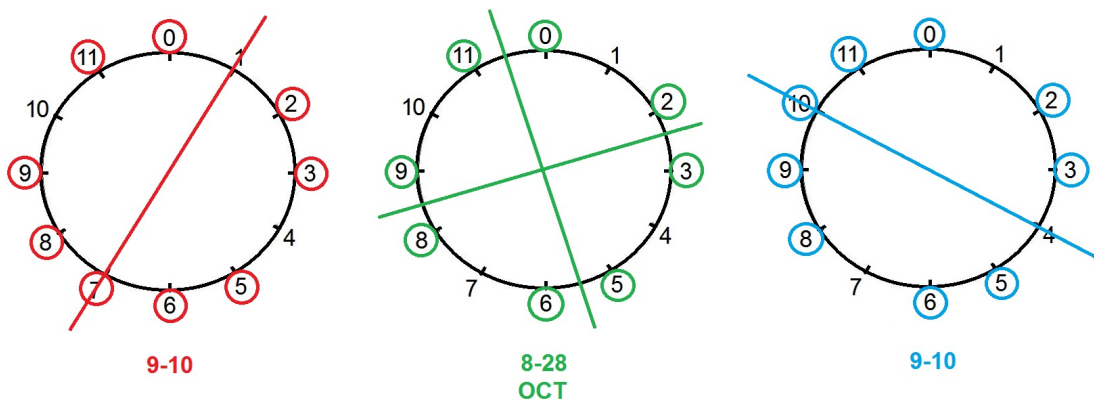
13 Tabela de Solomon; os conjuntos de 11 alturas não fazem parte da tabela de Allen Forte.

Figura 30 – Compassos 88 a 91 – Segmentação e superconjuntos 11-1, subconjuntos 9-10 e octatônico 8-28

Fonte: Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Nesse superconjunto 11-1 podemos observar um subconjunto octatônico 8-28, composto pela intersecção de dois subconjuntos 9-10. A seguir observamos os eixos de simetria desses conjuntos (Figura 31).

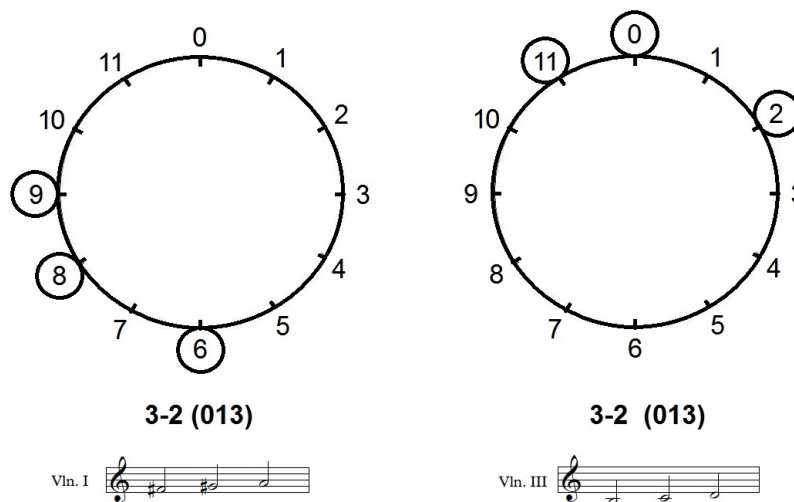
Figura 31 – Eixos de simetria dos conjuntos 9-10 e octatônico 8-28



Fonte: elaborada por este autor.

Detemo-nos na composição do conjunto octatônico, que como mencionado é um dos conjuntos utilizados por Widmer. No conjunto octatônico encontramos os dois tricordes 3-2 (013) apresentados pelas linhas do violino I (Fá#, Sol#, Lá) e do violino III (Si, Dó, Ré). O tricorde apresentado pelo violino III é o motivo 2, apontado na introdução, enquanto o violino I é uma inversão do violino III transposto, T₈I, ou seja, tem uma relação intervalar de semitom + tom, transposto e invertido. Essa visualização fica mais clara no Mod 12 (Figura 32).

Figura 32 – Conjuntos 3-2 relacionados por transposição e inversão

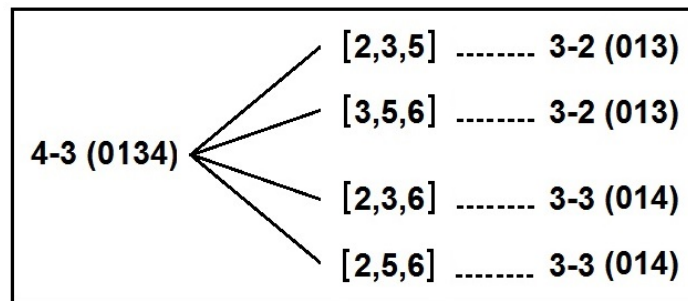


Fonte: elaborada por este autor.

A linha exposta pelo violino II traz o conjunto 4-3 (0134), com as alturas Dó x, Ré#, Mi#, Fá# [2,3,5,6] que além de reiterar [2,6], adiciona as duas últimas alturas faltantes [5,6] para inteirar o conjunto octatônico. No conjunto 4-3 podemos mapear a incidência de subconjuntos, a saber, dois conjuntos 3-2 (013) e dois conjuntos 3-3 (014), excluindo o conjunto nulo, os conjuntos de duas notas e o próprio conjunto. Os conjuntos 3-2 nos interessam porque têm relação com o motivo 2. Na Figura 33 observamos o conjunto 3-2 [2,3,5], que é uma transposição T₃ do motivo 2, e o outro conjunto 3-2 [3,5,6] que é uma inversão do mesmo T₅I, além dos dois conjuntos referenciais (014). Somando todas as alturas [0,2,3,5,6,8,9,11] temos o conjunto octatônico 8-28. As alturas

excluídas deste conjunto geram um tetracorde complementar, o acorde diminuto Dó#, Mi, Sol, Sib e será explorado posteriormente pelo oboé.

Figura 33 – Subconjuntos do conjunto 4-3



Fonte: elaborada por este autor.

Até esse momento tudo parece muito previsível, mas na quarta entrada do *comes* (compasso 92), exibida pelas violas, há uma figuração diferente e somente após uma análise mais minuciosa notei tratar-se do 17º compasso da primeira exibição do *comes* (violinos I) ou compasso 96 (Figura 34).

Figura 34 – Entrada violas compasso 92 e origem do material nos violinos I, compasso 96 violino

Fonte: Widmer (1959).

A técnica composicional de Widmer exibe um trabalho contrapontístico diferenciado, no qual antecipa um elemento que será estabelecido posteriormente. Talvez ele tenha trabalhado o cânone voz a voz, assim teríamos uma explicação plausível para o material utilizado no primeiro compasso da voz da viola; entretanto, isso é apenas uma conjectura. Com quatro apresentações do material temático, a viola utiliza-se do compasso 96 do violino I, mas sem primeiro tempo e sem a semicolcheia, no qual se pode identificar facilmente o intervalo descendente de 9ª maior. É interessante destacar que o

violino exhibe a figura pontuada ♩ , e esta já é uma variação da figura original do oboé, na qual encontramos uma apojatura ♩ para semínima. A utilização desse mecanismo composicional, que por causa do colorido obtido resulta em uma ruptura do discurso, faz-me acreditar que a intenção do compositor é uma fuga do óbvio. Instaurada essa nuance, pode-se postular a existência de uma figura retórica – a cobra devorando a própria cauda, ou seja, uma alusão a Ouroboros (Figura 35).

Figura 35 – Representação de Ouroboros



Fonte: Chevalier; Gheerbrant (2014, p.716)

A palavra *Ouroboros*, de origem grega, quer dizer “devorador de cauda”. Ela resulta da junção das palavras *oura*, que significa cauda, e *boros*, que significa comer ou devorar. A palavra tem várias acepções, tanto na mitologia quanto no esoterismo e também na alquimia. Esse símbolo pré-cristão apresenta uma grande quantidade de significados, simbolizando o ciclo da vida, o infinito, a mudança, o tempo, a evolução, a fecundação, o nascimento, a morte, a ressurreição, a criação, a destruição, a renovação, assim como o Ying e Yang. Muitas vezes, esse antigo símbolo está associado à criação do Universo. Aqui nos interessa o fato de esse símbolo encontrar-se na forma circular, assim como a forma empregada por Widmer, o cânone circular, um arquétipo representativo de movimentos ininterruptos e que pode também representar o infinito. Além disso, dentre outros significados atribuídos a Ouroboros, a serpente

mordendo a própria cauda pode manifestar uma ruptura, marcando uma mudança para um plano superior e simbolizando o eterno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2014, p.716).

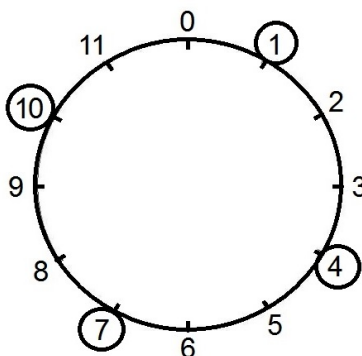
As modificações/transformações introduzidas por Widmer, a partir do final da apresentação do *dux*, acontecerão com mais frequência e serão discutidas conforme ocorrerem no texto musical.

A análise do próximo segmento (compassos 92-95) traz os mesmos conjuntos apontados anteriormente, assim como também o Mi, a última altura que não havia sido apresentada, exibida na linha do oboé. Para tornar mais clara a análise, proponho dividi-la em duas partes: primeiramente a linha do oboé e depois as cordas com as quatro respostas ao *dux*.

O oboé traz a última altura ainda não ouvida, o Mi, e explora as alturas excluídas do conjunto octatônico 8-28, o tetracorde complementar Dó#, Mi, Sol, Sib, o conjunto 4-28 (0369), perfeitamente simétrico. Esse conjunto é um acorde diminuto apresentado ascendentemente, culminando no Sib, nos compassos 92-95 (Figura 36).

Figura 36 – Compassos 92-95 – Linha do oboé com tetracorde 4-28 diminuto

Ob. ⁹² *mf* *p* *mp* espr. *mp*



4-28 diminuto

Fonte: Widmer, autor.

Diferentemente da introdução, em que diversos conjuntos octatônicos foram apontados na análise como geradores de material, observamos aqui que as alturas excluídas têm um papel relevante, justamente quando o oboé, em princípio, se desprende do contexto do cânone. Atentemos para os quatro compassos e veremos uma vírgula, no último compasso depois de alcançar o Sib, a nota mais aguda. Essa vírgula delimita e foca o tetracorde diminuto 4-28. Apesar de existir uma pequena margem de atuação do intérprete, sem incorrer em uma descaracterização do texto musical, são as nuances da interpretação que trarão a construção do tetracorde diminuto à tona. Apesar de a linha ser independente e com um material novo ainda não explorado, ela complementa o conjunto octatônico. Além disso, observamos no superconjunto 11-1 um tratamento de polarização por exclusão, conferindo um papel importante à nota Mi, a última altura trazida; no entanto Widmer confirmará essa altura somente mais tarde com a entrada dos baixos. A interpretação deve ser criteriosa e deve criar interesse na linha construída ascendentemente Dó#, Mi, Sol, Sib. Todo o acompanhamento é realizado em *pianissimo* e o oboé, estando duas dinâmicas acima, pode realizar tranquilamente os *crescendos* e *decrecendos*. Não obstante, as descrições da partitura não contribuem para a construção da frase, são meramente um indício; notadamente o *espressivo* notado a partir do Si indica ao intérprete cautela ao explorar a performance. Para que este segmento adquira um colorido diferente do trecho anterior, deve-se criar um arco até a nota mais aguda dessa frase e explorar uma sonoridade distinta. Sugiro realizar o primeiro *crescendo* não muito vigoroso e o segundo mais intenso, sem desviar a atenção para a dinâmica proposta, gerando uma frase com ápice no Sib. Pode-se utilizar o fraseado para que certa ênfase seja criada no Mi colcheia, primeira aparição da nota, assim como o uso do *vibrato* no Mi mínima, que se encontra na cabeça do compasso, podendo ser trabalhado um *vibrato* em *diminuendo*.

Por meio da análise conseguimos apreciar estruturas da arquitetura widmeriana, o que ajuda a nos decidirmos por determinados aspectos da performance. Reconhecer a importância do tetracorde 4-28 contribui para formar a expressividade dessa linha de quatro compassos, assim como a importância atribuída à altura Mi, única altura ausente até o momento. A sua confirmação se dará na entrada dos violoncelos e contrabaixos

(compasso 100) evidenciando sua relevância e trazendo equilíbrio à estrutura. Essa passagem será comentada adiante.

Nos compassos 92-95, testemunhamos nas cordas os mesmos conjuntos apontados anteriormente na análise, e apesar da pequena modificação introduzida no primeiro compasso das violas, mencionada anteriormente, as alturas são as mesmas, todavia com troca de vozes conferindo um colorido diferente (Figura 37).

Figura 37 – Compassos 92-95 – Segmentação das cordas – conjuntos 9-10 e octatônico 8-28

The image shows a musical score for measures 92-95. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violin III (Vln. III), and Viola (Vla.). The score is annotated with three colored boxes: a red box labeled '9-10' covering measures 92-93, a green box labeled '8-28 OCT' covering measures 93-94, and a blue box labeled '9-10' covering measures 94-95. Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, and *cresc.*. The Oboe part has a '3' marking. The string parts have various articulations and dynamics.

Fonte: elaborada por este autor.

Em relação às exposições do *comes* nota-se que as três primeiras entradas são apresentadas em sua completude, em oposição à quarta e à quinta entradas que apresentam diversas modificações. Dentre elas notamos a alteração do primeiro compasso e posteriormente o abandono do *dux*, a partir da segunda metade do 12º compasso, voz das violas (compasso 103). Esse abandono do material inicial é compensado com a inclusão de novos compostos motivicos, e acontece o mesmo com a quinta exibição do *comes*; dessa maneira a quarta e quinta exibições apresentam as mesmas modificações e nesse sentido obedecem às regras do cânone, mesmo que com uma derivação contrapontística do *dux* inicial. Nota-se que a quarta entrada (violias) introduz as modificações, que são acatadas posteriormente. A última entrada do *comes*

(quinta) perfaz as seis vozes do cânone, e aqui Widmer recorre novamente aos violinos I (compasso 96), quando a escolha mais natural seria o uso dos baixos. Qual a razão para não usar os baixos? Uma reflexão a esse respeito incitou-me a investigar mais o segmento.

Widmer trabalha esse movimento com as premissas do cânone, porém com seu estilo pessoal, transformando, modificando, derivando e construindo material novo a partir de fragmentos rítmicos ou melódicos derivados do *dux*. Como mencionado na introdução, observamos o *modus operandi* do compositor no tocante à transformação de conteúdos. É o caso do material exposto pelos violoncelos e contrabaixos, que realizam sua primeira entrada no compasso 100, aparentemente um material sem muita conexão com o conteúdo exibido até então. É muito revelador descobrir que esse material é um cânone retrógrado da linha do oboé, que fora iniciado no compasso 92 (metade do terceiro tempo). Com a entrada dos baixos realizando o cânone retrógrado, o que inicialmente era uma linha solista do oboé com acompanhamento do cânone passa a figurar como um cânone duplo. Essa utilização é fascinante, pois além de utilizar-se da forma do cânone, o compositor emprega mecanismos composicionais dos mais diversos no trabalho das vozes.

Os vários tipos de cânone (retrógrado, invertido, espiral etc.) são processos seculares, e Widmer, conhecedor da história musical, faz uso desses elementos combinando-os. Ressalto que Johann Sebastian Bach foi um grande modelo para Frank Martin, que diversas vezes declarou-o abertamente: “A *performance* que ouvi da *Paixão segundo São Mateus* de Bach naquela época permaneceu em minha memória pelo resto da minha vida” (MARTIN *apud* LEETH, 2015, p.6). Também teria declarado ao pianista Paul Badura-Skoda:

A maior influência na minha juventude veio de [Johann Sebastian] Bach. Eu adorava Bach. Como era impossível me tornar um sub-Bach um sub-Wagner [...], minha primeira música é estranhamente pós-romântica, o que não se esperaria de alguém que passou toda a sua juventude absorvido pela música de Bach. (BÖRKE, 2009, p.11)

Widmer reconhecia a influência de Bach na música de Martin, principalmente pelo uso do contraponto. O cânone foi amplamente utilizado por Bach com grande maestria em obras como a *Oferenda musical* (*Das Musikalische Opfer* BWV 1079).

Além disso, o “Thema Regium” do *Ricercare a 6* da mesma obra será utilizado posteriormente na *Hommage a Bartók*. Cabe especular se Widmer faz uma alusão ao *Ricercare* de Bach pois, nesse movimento, emprega um cânone a seis vozes... Arrisco dizer que os homenageados são quatro, sendo Bach reverenciado por meio do cânone em toda a obra e mais especificamente nas *Hommages* a Martin e, principalmente, a Bartók. Ainda podemos traçar um paralelo entre como Martin utiliza a técnica dodecafônica mesclando-a ao tonalismo e Widmer, que utiliza a hierarquia das doze notas com planos de simetria.

Na linha do cânone retrógrado, algumas pequenas modificações são realizadas para produzir o efeito esperado, como a supressão de notas para permitir a troca entre *pizzicato* e arco ou mesmo variações rítmicas como a sustentação de nota em vez de sua repetição. Esses procedimentos dão outro colorido à linha e podem ser observados na Figura 38.

Figura 38 – Compassos 104-107 – Linha dos violoncelos e contrabaixos

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Contrabaixo (Cb.) for measures 104-107. The Vc. part starts with a triplet of eighth notes (pizz.) and continues with a series of eighth notes, some with triplets, and dynamic markings of p, mf, and p. The Cb. part follows a similar pattern with triplets and dynamic markings of p, mf, and p. The score includes 'pizz.' and 'arco' markings for both instruments.

Fonte: Widmer (1959).

Há também uma única alteração de nota, no compasso 109, pelos violoncelos e contrabaixos (analogamente à linha do oboé, compasso 94), em que a nota Mi, originalmente apresentada pelo oboé, é substituída por Ré no cânone retrógrado (Figura 39). Considero essa alteração uma manipulação livre do conteúdo musical, uma vez que a nota Ré é grafada em duas claves diferentes – tenho plena convicção de que não se trata de um erro de cópia e sim de um ato deliberado do compositor. O cânone retrógrado é também conhecido pela sua forma latina *canon cancrizans*, outra alusão à *Oferenda musical*, na qual isso ocorre.

Na Figura 40 contemplamos a linha original do oboé e seu retrógrado produzido pelos violoncelos e contrabaixos.

Figura 39 – Compassos 94-109 – Alteração da nota Mi por Ré no cânone retrógrado

Ob. 94 *mp*

Vc. 109 *pp*

Cb. 109 *pp*

Fonte: Widmer (1959); elaborado por este autor.

Figura 40 – Compassos 92-111 – Recorte do cânone retrógrado realizado pelo oboé, violoncelos e contrabaixos

Ob. 92 *mf p mp espr.*

Ob. 96 *mf 7 f p 3 f 3 3 3 3*

Ob. 99 *f f p f e tranquilo*

Vc. *mf p*

Cb. *mf p*

Ob. 102 *mf 3 f p mf ppp*

Vc. *mf p pizz. arco*

Cb. *mf p*

Vc. 105 *mf p p pizz. arco*

Cb. *mf p p*

Vc. 108 *p pp mp pp ppp*

Cb. *p pp mp pp ppp*

Fonte: Widmer (1959); elaborado por este autor.

Na Figura 41 explicito as diferenças rítmicas de diversos trechos do retrógrado frente à apresentação original. Para melhor observar as modificações empreendidas por Widmer, transcrevi a linha de violoncelos e contrabaixos para figurar lado a lado com a linha do oboé. O cânone retrógrado é exibido pelo oboé e pelos baixos, simultaneamente ao cânone inicial realizado por violinos e violas, o que resulta em um cânone duplo.

Figura 41 – Diferenças rítmicas, com uma transcrição dos baixos para melhor visualização

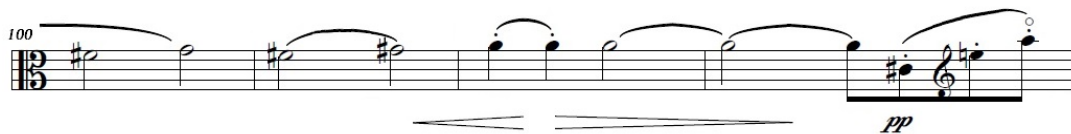
The figure displays four systems of musical notation for Oboe (Ob.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.).

- System 1 (Measures 92-95):** Oboe part starts with *mf*, *p*, and *mp espr.* dynamics. It features triplets and a fermata. Violoncello and Contrabaixo parts are marked with measure numbers 111 and 112.
- System 2 (Measures 96-103):** Oboe part includes dynamics *mf*, *f*, *p*, and *f*. It contains a 7-measure rest and triplets. Violoncello part includes *pizz.* and *arco* markings. Measure numbers 107 and 108 are indicated.
- System 3 (Measures 99-103):** Oboe part features dynamics *f*, *f*, *p*, and *f e tranquilo*. It includes a 5-measure rest and triplets. Violoncello part includes *arco*, *pizz.*, and *arco* markings. Measure number 104 is indicated.
- System 4 (Measures 102-103):** Oboe part includes dynamics *mf*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*. It features triplets. Violoncello and Contrabaixo parts are marked with measure numbers 101 and 102.

Fonte: Widmer (1959); elaborado por este autor.

A reprodução do *dux* é interrompida pelas violas, a partir da segunda metade do compasso 103, onde um novo material é adicionado. Essa transformação empreendida durante o processo composicional, com a inclusão de três colcheias no final do compasso 103 (Dó#, Mi, Lá), passará a integrar o discurso (Figura 42). O material com a incorporação das colcheias será exibido posteriormente mais quatro vezes, a saber, violino I, violino II, violino I e na última vez com os violinos I e II, porém com o Dó# enarmonizado.

Figura 42 – Compassos 100-103 – Linha das violas



Fonte: Widmer (1959).

Observa-se que Widmer opera certa quantidade de variações ou modificações para adequar seu discurso. No capítulo “Reconstruindo os procedimentos didáticos” do livro de Lima (1999, p.150-3), no tópico “Variação”, observamos a menção de uma apostila preparada para o 13º Curso de Verão de Brasília de 1988. Nessa apostila, Lima observa que Widmer desiste do termo “variação” em favor do termo “modificação”. Enquanto o primeiro termo enfatiza a manutenção do modelo, o segundo dá ênfase ao ato transformador, ou seja, à presença do compositor. Em seguida Lima apresenta o exemplo da apostila intitulada *Biotério musical – das modificações (Incisões)*, que apresenta a melodia do cancionero popular *Terezinha de Jesus* e 17 tipos de modificação, divididas em dois grupos: mecânicas, entre as quais as operações realizadas pelo dodecafonismo, e arbitrárias.

Fazendo uso de uma forma muito antiga, o cânone, ele produz uma obra que dialoga com o novo por meio da atonalidade. Essa estratégia de composição relaciona-se com Frank Martin, que, como explicado, em sua fase madura utiliza de uma maneira muito pessoal o sistema dodecafônico proposto por Arnold Schoenberg, sem no entanto deixar a tonalidade, isto é, a hierarquia entre as notas.

Tive a oportunidade de entrevistar Heinz Holliger, oboísta que estreou a obra em Zurique (11-01-1961). Na ocasião da entrevista, realizada em 2016, respondeu à minha pergunta sobre sua impressão da obra. Ele menciona que à época estava envolvido com uma linguagem mais experimental: “Como disse, era uma peça neoclássica e eu estava mais envolvido, naquele tempo, com o trabalho de Huber, *Noctes inteligibilis*, e também com Veress, *Passacaglia*” (Klaus Huber, *Noctes intelligibilis lucis* para oboé e cravo de 1961, dedicada a Heinz Holliger, e Sándor Veress, *Passacaglia concertante* para oboé e orquestra de cordas de 1961, também dedicada a ele)¹⁴.

A próxima modificação será apresentada novamente pelas violas, justamente quando o oboé sai de cena, no compasso 104. Trata-se de um pedal de síncopes sobre a nota Si que perdurará até o *andante*, compasso 107. O contraponto com a nota Si será sucessivamente exibido pelos violinos I, violinos II e por fim pelos violinos I. Novamente Widmer efetua uma alteração no *dux*, o que nos faz pensar sobre essas modificações, alterações, transformações como um procedimento. Conforme mencionado, as alterações promovidas no *dux* passam a incorporar o cânone. Na Figura 43 – observamos a transformação da linha das violas e seu parentesco com o *dux*.

Figura 43 – Compassos 104-107 – Síncopes das violas e seu parentesco com linha do oboé (compassos 88-92)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Viola (Vla.) and the bottom staff is for Oboe (Ob.). The Viola part begins at measure 104 and consists of a sequence of notes with accents and slurs, including a triplet. The Oboe part begins at measure 88 and consists of a melodic line with triplets and slurs, mirroring the rhythmic patterns of the Viola part.

Fonte: Widmer (1959).

Ao final do compasso 107 há uma vírgula de respiração nas quatro vozes do cânone original (violinos I, II, III e violas), enquanto nos violoncelos e contrabaixos não há vírgula, em razão de estarem executando o cânone retrógrado. Essa cesura denota uma ruptura na exposição do cânone e pode ser percebida pela inserção de material novo. Existem alusões e transformações do material original que serão pormenorizadas. Essa ruptura demonstra, na verdade, o início de uma *coda* estrutural. Nela os compassos 108-

¹⁴ Entrevista completa no Apêndice.

111 são repetidos quatro vezes até o fechamento do movimento. Cada repetição é paramentada com alterações, dobramento em oitavas e adição de vozes, que resultam em um adensamento da orquestração.

A primeira das diversas alterações implementadas pode ser percebida nos violinos III, na qual os quatro primeiros compassos do *dux* são repetidos; todavia, as alterações empreendidas pelo compositor tornam-se mais incisivas. O Sib é apresentado no lugar do Si natural, assim como uma alteração na estrutura rítmica do *dux* no segundo compasso, onde a entrada do Sib é retardada em uma semínima, criando uma alteração do acento métrico por meio da síncope criada (Figura 44).

Figura 44 – Compassos 108-111

The musical score for measures 108-111 shows the following details:

- Violin I:** Starts with a *pp sub.* dynamic, followed by a triplet of eighth notes in measure 110, and a *pp subito* dynamic in measure 111.
- Violin II:** *pp sub.* dynamic throughout, with *senza espr.* markings in measures 110 and 111.
- Violin III:** *pp sub.* dynamic throughout, with *senza espr.* markings in measures 110 and 111.
- Viola:** *p* dynamic, with the instruction *(un poco "en dehors")* in measure 108 and a *V* (crescendo) marking in measure 111.
- Violoncello:** *p* dynamic, with *arco* marking in measure 108, and dynamics of *pp*, *mp*, and *ppp* in subsequent measures.
- Contrabaixo:** *p* dynamic, with *pp*, *mp*, and *ppp* dynamics in subsequent measures.

Fonte: Widmer (1959).

A segunda modificação aparece nas violas e o material tem uma indicação de expressão “*en dehors*”¹⁵ (aspas do compositor). O material proveniente do *dux* é levemente modificado e enarmonizado, e assim tem relação com os compassos 80-83 da linha original do oboé (Figura 45).

¹⁵ Expressão definida pelo *Grove Dictionary* (2020) como com ênfase, enfatizada, proeminente, referindo-se a uma linha melódica que é necessário destacar.

Figura 45 – Enarmonização da linha das violas (compassos 108-111) e o original (compassos 80-83)

Fonte: Widmer (1959).

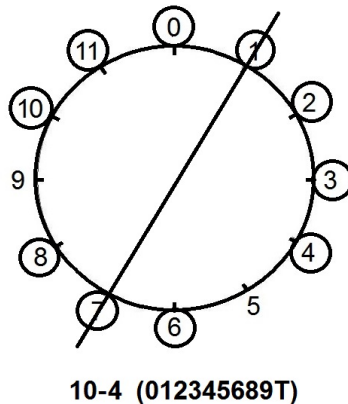
Esse material substitui a linha original e é incorporado ao discurso, sendo repetido quatro vezes. Esses quatro compassos serão exibidos pelos violinos I, violinos II e novamente os violinos I, atingindo o *andante*. Uma hipótese para a transformação do segmento original é a relação com o pedal em síncofes de Si, realizado pelos violinos I. Uma vez que o desenho original também tem síncofes, haveria um conflito com o pedal de Si. Isso me remeteu à terceira lei de Newton¹⁶, parafraseando, para toda modificação será necessária uma adequação.

A modificação mais patente, nesse trecho de quatro compassos, é a troca de vozes entre violas e violinos III.

Uma premência no discurso, em relação ao andamento, também é notada. No compasso 112 temos um *accelerando* que perdurará até o compasso 123, quando um grande *rallentando* conduz aos últimos três compassos da obra. Observa-se assim, na primeira vez que a linha de quatro compassos é exposta, a presença do final do cânone retrógrado executado pelos baixos (compassos 108 a 111). A partir da segunda vez temos a adição do oboé, imediatamente após a finalização do cânone retrógrado executado pelos baixos (compassos 112 com anacruse). A entrada do oboé acontece com a antecipação de uma mínima e analisando esse conjunto, temos um conjunto simétrico 10-4 (012345689T) com a ausência das alturas Fá e Lá# (Figura 46).

¹⁶ “*Lex III: Actioni contrariam semper et aequalem esse reactionem: sine corporum duorum actiones in se mutuo semper esse aequales et in partes contrarias dirigi*” (NEWTON, ([1687] 2016). Lei III: A toda ação há sempre uma reação oposta e de igual intensidade: as ações mútuas de dois corpos um sobre o outro são sempre iguais e dirigidas em sentidos opostos.

Figura 46 – Conjunto 10-4 e eixo de simetria



Fonte: elaborada por este autor.

Além da já mencionada alteração de nota e ritmo, exibida primeiramente pelos violinos III (compasso 108), uma nova alteração no final da linha das violas é percebida (compasso 115). Um ritmo diferente da nota sustentada original é introduzido, uma mínima pontuada com semínima em *sforzato* ao final de um *crescendo* (Figura 47).

Figura 47 – Compassos 112-115 – Alteração rítmica na linha das violas

Vla. 112 *pp* *p* *sf* *p* *sf* *molto* *sf*

pizz. arco

Fonte: Widmer (1959).

Na terceira vez (compassos 116-119, Figura 48), temos a adição de violoncelos e contrabaixos dobrando as violas, enquanto o oboé realiza a linha original do *dux* enarmonizada (relacionada aos compassos 80-83) juntamente com violinos II, exibindo a linha alterada anteriormente pelas violas. Além disso, na terceira exibição, presenciamos dobramento em oitavas em quase todas as linhas.

Figura 48 – Compassos 116 a 119 – Recorte da partitura com oboé e violino II

The image shows a musical score for Oboe (Ob.) and Violin II (Vln. II) from measures 116 to 119. The Oboe part starts at measure 166 and features a melodic line with slurs and dynamic markings: *mf*, *f*, *f marcato*, and *f > ff*. The Violin II part starts at measure 166 and features a rhythmic pattern with a 'div. 2' marking and dynamic markings: *mf*, *f*, and *ff*.

Fonte: Widmer (1959); elaborado por este autor

Na quarta exibição atingimos o *andante* (compassos 120-123), onde existem diversas alterações rítmicas. Inicialmente o pedal de Si é substituído pela altura Ré, nos dois primeiros compassos, e posteriormente pela altura Sol#. Também as colcheias Dó#, Mi, Lá, ao final da linha de síncopes, executadas pelos violinos I, violinos II e oboé, são substituídas por tercinas de colcheias com as alturas Sol#, Fáx, Sol#, Lá#, Si. Com isso se consegue um grande adensamento, que culminará nos três últimos compassos (Figura 49).

Figura 49 – Compassos 120-123 – *Andante*

Andante ♩ = 104 *accel. e cresc. subito ritard. molto*

Ob. *ff*

Vln. I *ff* unis.

Vln. II *ff* unis.

Vln. III *ff*

Vla. *mf*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Fonte: Widmer (1959).

Na linha dos violoncelos e contrabaixos, além da substituição da altura Si por Sib mencionada anteriormente, encontramos atividade no compasso 123. Nele, uma alteração ainda mais substancial é realizada, com o uso de uma rítmica diferente, semínima e mínima ligada a colcheia pontuada em *crescendo*, criando uma síncope (Figura 50).

Figura 50 – Compassos 120-123 – Recorte da linha dos violoncelos e contrabaixos com alteração rítmica

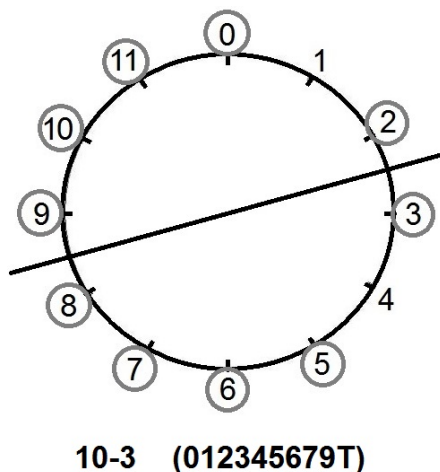
Vc. *ff*

Cb. *ff*

Fonte: Widmer (1959).

A análise demonstra que nas três primeiras repetições temos a coleção inteira das doze alturas; já no *Andante*, temos duas alturas ausentes Dó# e Mi (Figura 51).

Figura 51 – Eixo de simetria do *Andante*, exibido no Mod12



Fonte: elaborada por este autor.

Os três últimos compassos apresentam as notas Si e Dó repetidas três vezes e expostas em três oitavas descendentemente. Enquanto o contrabaixo exhibe a nota Ré, nas outras vezes verificamos as alturas Mi \flat , Lá \flat , Lá e também Mi, trazido somente no último acorde pelos violinos III e violas, no fechamento do movimento (Figura 52). Podemos realizar a segmentação dos últimos três compassos desconsiderando o Mi e teremos um conjunto hexatônico simétrico 6-z13 (013467), com um eixo de simetria entre Si e Dó. Esse eixo de simetria foi bastante observado na introdução (Figura 53).

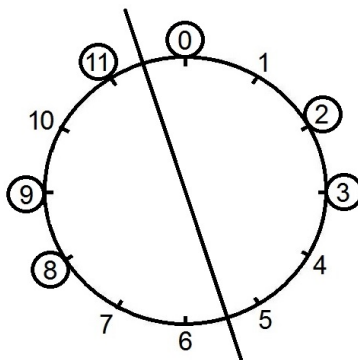
Figura 52 – Compassos finais 124-126

ritard. molto *Molto allargando* **Grave** ♩ = 54

124 (Tempo 1) *Attaca*

Fonte: Widmer (1959).

Figura 53 – Conjunto hexatônico 6-z13



6-z13 (013467)

Fonte: elaborada por este autor.

A nota Ré é reforçada pelos violinos II e III e ocasionalmente também pelas violas e violoncelos; assim temos o tricorde Si, Dó, Ré, conjunto 3-2 (013), que foi apontado na introdução (motivo 2) e tem uma relação estrutural dentro do movimento. Nossa percepção acústica tem uma tendência a perceber os extremos: as vozes agudas (oboé, violinos I e II) em que soam as notas Si e Dó em anteposição aos graves (violoncelos e contrabaixos) com a nota Ré. Temos assim dois aspectos a considerar: o motivo 2 em evidência e as duas quartas Lá \flat -Mi \flat e Mi-Lá.

Uma perspectiva diferente acerca do material exposto resultou após apurar a incidência de cada uma das alturas nesses últimos compassos. A nota Ré aparece 24 vezes em cinco das sete vozes. Mi \flat aparece doze vezes, seguido por Lá \flat dez vezes. As notas Lá, Si e Dó aparecem nove vezes. Por último temos o Mi com somente duas aparições. Segundo essa ótica, o Ré tem o dobro de incidências do Mi \flat , a segunda nota que mais aparece, e nossa percepção acústica aponta esse fato. As notas Si e Dó também são percebidas claramente, por serem executadas sustentadas (Tabela 2).

Tabela 2 – Incidência das alturas nos três últimos compassos

nota	incidência	vozes
RÉ	24	5
MI \flat	12	3
LÁ \flat	10	2
SI	9	4
DÓ	9	4
LÁ	9	3
MI	2	2

Fonte: elaborada por este autor.

A ocorrência dessas três alturas em relação à métrica é mais um aspecto a destacar. O movimento está em $\frac{2}{2}$; a nota Si aparece como mínima na cabeça do compasso e em seguida o Dó em semínima duplamente pontuada, mas grafada em *crescendo* cada uma das vezes. O Ré, em dinâmica *fff*, ocorre em todos os acordes de acompanhamento, todavia sempre no contratempo, na segunda parte do primeiro e segundo tempos, com um valor inferior, isto é, uma colcheia pontuada (Figura 54).

Figura 54 – Compassos 124-126 – Recorte da ocorrência métrica das notas Si, Dó e Ré nas vozes extremas

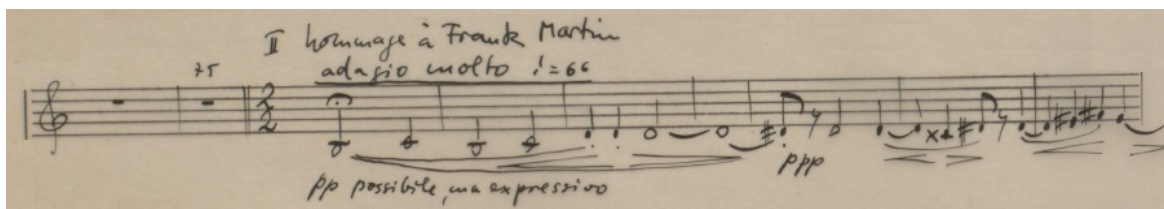
Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Como mencionado por Lima (2014, p.215), nem sempre é fácil explicar o que é estrutura em música: “O desafio implica o reconhecimento de uma distância entre o que seria a superfície da música e planos abstratos de referência e de síntese a ela relacionados”. Em determinado momento, quando falamos de estrutura, deparamos também com o modelo schenkeriano, que procura construir diversos níveis de proximidade e distanciamento da superfície para evidenciar a estrutura. Neste trabalho procuro mostrar, por meio dos resultados da análise, que um evento pode estar relacionado a outro bem distante, com o intuito de estruturar a performance.

2.6.1 Apontamentos sobre a redução para piano: *Hommages opus 18a - Hommage à Frank Martin*

Na redução Widmer curiosamente enarmoniza as notas do cânone. Na apresentação do *dux*, pelo oboé, podemos notar no último compasso as notas Ré#, Mi#, Fá#, Mi# (Figura 55). Na segunda entrada do *comes*, o compositor enarmoniza o Mi# em Fá, compasso 94 (Figura 56). A partir dessa alteração, o *comes* passará a exibir essa enarmonização. Também é interessante notar que Widmer continua com a numeração dos compassos na transição da *Introduction* para a *Hommage à Frank Martin*, assim como faz anteriormente no opus 18.

Figura 55 – Compassos 74-82 – Apresentação do *dux* pelo oboé



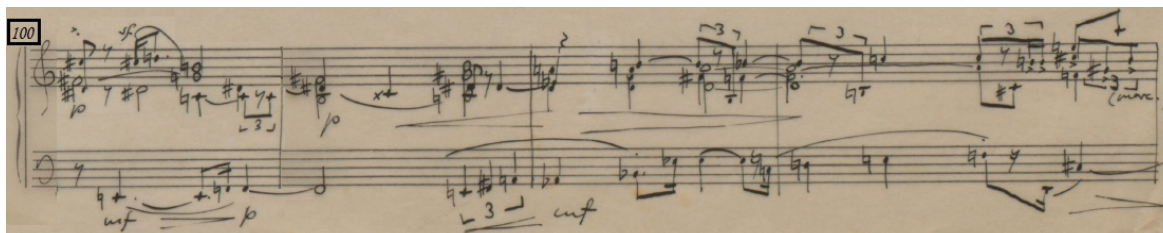
Fonte: Widmer (1959).

Figura 56 – Compassos 92-94 – Apresentação do *comes* com a enarmonização

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Observamos algumas diferenças de articulação na mão esquerda do piano frente à linha original dos baixos, no compasso 100 e seguintes (Figura 57).

Figura 57 – Compassos 100-103 – Linha dos contrabaixos e violoncelos e redução. Diferenças de articulação da redução frente original



Fonte: Widmer (1959).

O compasso 105 apresenta uma ligadura a mais do que no original, entre as notas Mi \flat e Ré, na segunda metade do segundo tempo, mão esquerda (Figura 58).

Figura 58 – Redução. Diferenças de articulação. Compasso 105

Fonte: Widmer (1959).

Outra liberdade do compositor foi a enarmonização da mão direita, da linha do violino no compasso 107. As notas originais dos violinos I são Dó#, Mi, Lá e na redução estão enarmonizadas por Réb, Mi, Lá (Figura 59). A mesma enarmonização acontece nos compassos 111 e 115. É necessário ressaltar que essa enarmonização (Dó#- Réb) ocorre somente no compasso 119 do op.18.

Figura 59 – Compassos 107 – Partitura original. Compasso 107, 111, 115 – Redução. Enarmonização

The figure displays three musical examples. At the top, a single staff for Violin I (Vln. I) shows measure 107 with the notes Dó#, Mi, and Lá. Below this are three smaller images of handwritten musical manuscripts. The first image, labeled '107', shows the original notation for measures 107, 111, and 115. The second image, labeled '111', shows the reduction of measure 111 with enharmonization. The third image, labeled '115', shows the reduction of measure 115 with enharmonization.

Fonte: Widmer (1959).

2.7 *Hommage à Béla Bartók*

Bartók é o único dos homenageados que havia falecido quando *Hommages* foi escrita, o que nos leva ao pressuposto de que ele poderia ter conhecimento da totalidade de suas obras. Quatorze anos separam a morte de Bartók da escrita desta obra. Pode-se especular que Widmer tenha tocado obras de Bartók e dos outros dois compositores, uma hipótese plausível, já que começou aos 7 anos de idade a tocar piano (1934). Observemos que Bartók emigrou para os Estados Unidos em 1940, falecendo nesse país em 1945, no fim da II Guerra Mundial, e sua música já era muito presente nas salas de concerto da Europa.

Ilza Nogueira cita que Widmer assistiu à estreia de *Music for Strings, Percussion and Celesta* de Béla Bartók em Basel, em 1943. Widmer à época tinha 16 anos e cursava o

equivalente ao atual ensino médio, e podemos assegurar que não se tratava da estreia na data mencionada. O regente Paul Sacher, que encomendou a obra para o décimo aniversário da Orquestra de Câmara de Basel (Basler Kammerorchester), estreou-a em 21 de janeiro de 1937 na Alter Konzertsaal (ALTE UND NEUE MUSIK, 1952, p.213) e também realizou posteriormente outro concerto em 27 de março de 1938, apresentado no Stadttheater. Essas foram as duas únicas apresentações dessa orquestra com essa obra em toda sua existência¹⁷. Toda a história da orquestra está muito bem documentada em três livros lançados em 1952, 1977 e 1988 pela editora Atlantis Musikbuch Verlag de Zurique. No programa de estreia da obra de Bartók constavam mais duas obras encomendadas para essa ocasião: *Rhapsodie*, de Conrad Beck (Concertino nº2) para piano e orquestra de câmara (1936), com o solista Adrian Aeschbacher e *Das ewige Brausen op. 46*, de Willy Burkhard (futuro professor de composição de Widmer), para baixo e orquestra de câmara (1936), com o solista Felix Loeffel.

Uma hipótese é que tenha havido um equívoco de data e local, uma vez que a obra foi amplamente executada por toda a Europa. Temos datas dos concertos realizados em Paris (1937), Viena (1937), Zurique (1937) e Bruxelas (1938), por exemplo. Isso nos sugere que Widmer possa ter ouvido a primeira execução da obra em Zurique, em 23 de setembro de 1937, na *Kleiner Tonhalle*, pela *Kammerorchester Zürich*, sob a regência de Alexander Schaichet, e não necessariamente em Basel. Levando essa hipótese em consideração, Widmer estaria com 10 anos de idade e sob orientação de Otto Kuhn nesse período, quando teve contato com a música de Bartók.

Podemos conjecturar que Widmer tenha realmente ouvido *Music for Strings, Percussion and Celesta* de Bela Bártok em 1943, mas não em Basel e sim em Zurique, na *Kleiner Tonhalle*, pela Orquestra Collegium Musicum Zürich (CMZ), dirigida por Paul Sacher, como mencionado – essa foi a primeira execução da obra por essa orquestra. A orquestra Collegium Musicum executou muitas vezes essa obra, gravou para a British Broadcasting Corporation de 5 a 7 de maio de 1950 e realizou um concerto em Aarau, na grande sala do Saalbaus, em 12 de maio de 1950. Outras oito apresentações da obra foram realizadas pela orquestra posteriormente à viagem de Widmer para o Brasil.

¹⁷ Toda a história da orquestra está muito bem documentada em três livros lançados em 1952, 1977 e 1988 pela editora Atlantis Musikbuch Verlag de Zurique.

Segundo Hunkenmöller (1983, p.152-4), Bartók analisou três vezes essa obra durante sua vida, e a Universal Edition publicou a segunda dessas análises em uma partitura de bolso em 1937. Essa informação é bastante pertinente porque Widmer pode ter tido acesso a essa publicação com a análise de Bartók.

Devemos pensar na situação da Europa perante a II Guerra Mundial de 1939-1945: com certeza a neutralidade da Suíça propiciou certa continuidade da vida cultural e, conseqüentemente, a realização de um número maior de concertos do que em outros países diretamente afetados pela guerra. Para termos uma ideia da relativa normalidade em que a Suíça se encontrava, obtive dados de três orquestras de câmara importantes: a Orquestra de Câmara de Zurique (Kammerorchester Zürich), a primeira orquestra de câmara da Suíça, criada por Alexandre Schaichet em 1920, que encerrou as atividades em 1943, a Orquestra de Câmara de Basel (Basler Kammerorchester – BKO)¹⁸, criada por Paul Sacher em 1926, que permaneceu ativa até 1987, e também a Orquestra Collegium Musicum Zürich, ativa de 1941 a 1992, também criada por Sacher. As orquestras foram responsáveis por fomentar a cultura local, por meio de encomendas a compositores suíços e também do cenário internacional. Considero importante mencionar quão efervescente era o ambiente dessas orquestras e a vida musical nessas cidades, pois influenciaram Ernst Widmer.

A Orquestra de Câmara de Zurique (não confundir com Zürcher Kammerorchester, criada em 1945) realizava, desde o início de suas atividades, três concertos anuais na sala da Tonhalle de Zurique, além de apresentações em diversas cidades, inclusive em Aarau (encontramos registros de concertos em Aarau desde 1923). A orquestra foi responsável por 51 estreias mundiais e 215 primeiras audições na Suíça em seus 23 anos de existência. A partir da metade dos anos 1930 a orquestra teve dificuldades financeiras com a morte de seu maior mantenedor, Hermann Reiff, ex-presidente da Orquestra da Tonhalle de Zurique. Outro revés para a orquestra ocorreu quando foi preterida na participação da programação musical da Exposição Nacional Suíça de 1939. Esse fato e a criação da nova orquestra por Paul Sacher acelerou a dissolução da orquestra em 1943. Entre obras de outros compositores, executou peças de

¹⁸ Atualmente existe a Kammerorchester Basel, fundada em 1999, proveniente da Serenata Basel, esta última criada em 1984, mas se trata de outra orquestra.

Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Max Reger, Darius Milhaud, Alexander Glazunov, Maurice Ravel e de compositores suíços como Willy Burkhard, Robert Blum, Paul Müller-Zürich e Albert Moeschinger. As obras que nos dizem respeito são as de Bartók, e entre elas figuram *Drei Dorfszenen für vier Frauenstimmen und Kammerorchester* em 1927 (primeira performance na Suíça), *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* em 1937 (Figura 60, programa), *Divertimento für Streichorchester* em 1939 e um programa especial todo dedicado a Bartók em 1941.

Figura 60 – Programa de 23 de setembro de 1937, primeira execução da obra de Bartók em Zurique

Kammerorchester Zürich

LEITUNG: ALEXANDER SCHAICHET

TONHALLE KLEINER SAAL
Donnerstag, 23. September 1937, 20.15 Uhr

**I. reguläres
Konzert**

**UNGAREN
DER GEGENWART**

Bratsche: **GEORG KERTÉSZ**
Orchesterverstärkung: **Mitglieder des
Zürcher Kammer-Ensembles
und weitere Zuzüger**
Einführung: **Prof. Dr. A. E. Cherbuliez**

BÉLA BARTÓK
* **Musik für Saiteninstrumente, Schlag-
zeug und Celesta** (Komponiert 1936)
Andante tranquillo / Allegro / Adagio / Allegro molto

PAUL KADOSA
** **Concertino** für Bratsche und Kammer-
orchester, op. 27
Allegro vivo / Lento melancolico / Giocoso

MIKLÓS RÓZSA
* **Serenade** für kleines Orchester, op. 10
Marcia / Serenata / Danza / Notturmo / Marcia
* Erstaufführung ** Uraufführung

KONZERTDIREKTION M. KANTOROWITZ / ZÜRICH

D. KOCHERHANS, ZÜRICH

Fonte: Schaichet.

Paul Sacher foi um grande incentivador da música do seu século e atuou em diversas frentes: como regente, como mecenas encomendando novas composições e como membro de comitês e instituições. A Orquestra de Câmara de Basel (BKO) fundada por Sacher realizava uma mescla de repertório antigo e contemporâneo, algo inovador para a época. Uma das principais preocupações de Sacher era prover a orquestra com um novo repertório, o que ele efetivamente realizou, encomendando obras a diversos compositores, com os quais eventualmente acabou criando uma amizade duradoura. Entre as obras que encomendou para a orquestra e que foram efetivamente estreadas por ela figuram, *Petite Symphonie Concertante* de Frank Martin, *Die Harmonie der Welt* de Paul Hindemith, Concerto em Ré para orquestra de cordas de Igor Stravinsky, *Der Cornet* sobre poemas de Rainer Maria Rilke de Frank Martin, Concerto para violino, orquestra de cordas, piano e percussão de Bohuslav Martinu, Quarta sinfonia (*Deliciae Basilienses*) de Arthur Honegger, Sinfonia Concertante para oboé e orquestra de cordas de Jacques Ibert, *Divertimento for String Orchestra* e *Music for Strings, Percussion and Celesta* de Béla Bartók (primeira encomenda de Paul Sacher), entre outras.

Sacher foi um músico inquieto e posteriormente criaria o Collegium Musicum Zürich (CMZ), orquestra que permaneceu ativa de 1941 a 1992. A criação dessa orquestra ampliou o leque de atuação de Sacher, executando com ela o repertório da Orquestra de Basel em Zurique e cidades adjacentes. Grande parte desse repertório foi encomendada por Sacher para a BKO, porém novas obras também foram especificamente encomendadas e estreadas pelo Collegium Musicum Zürich. Entre elas há obras de Luciano Berio, Harrison Birtwistle, Willy Burkhard, Henri Dutilleux, Jean Françaix, Hans Werner Henze, Arthur Honegger, Ernst Krenek, Wytold Lutoslawski, Frank Martin, Wolfgang Rihm, Richard Strauss e Toru Takemitsu, para citar alguns.

O *Concerto para orquestra* de Bartók, composto em 1943, estreou em 1º de dezembro de 1944, no Symphony Hall em Boston, com Sergei Koussevitzky regendo a Boston Symphony Orchestra. Seguiram-se performances em Nova Iorque em 1945, a primeira performance cruzando o Atlântico ocorreu na Grã-Bretanha, sob a batuta de Malcolm Sargent, com a Liverpool Philharmonic Orchestra em 1945. Foi apresentada posteriormente em território continental europeu, pela Société Philharmonique de Bruxelas em 1946 e novamente na Grã-Bretanha, em Londres, por Sir Adrian Boult e a BBC

Symphony Orchestra em 1946. Ernst Widmer, afirma Nogueira (1997, p.23), ouviu a peça em Zurique no ano de 1946. Obtive, junto ao arquivo da Tonhalle *Gesellschaft* de Zurique (mantenedora do complexo, que inclui a Orquestra da Tonhalle), uma cópia do histórico de apresentações da obra, um documento que menciona o *Concerto para orquestra* de Bela Bartók e confirma que, de fato, a obra foi executada pela primeira vez em Zurique, em 22 de outubro de 1946, sob regência de Robert Friedrich Denzler (Figura 61). Posteriormente aconteceram dois concertos (27 e 28 de março de 1947) com a Basel Kammerorchester sob a regência de Sacher, na Musiksaal em Basel. Essa foi a primeira audição da obra na cidade e única ocasião em que a orquestra executou o *Concerto para orquestra* de Bela Bartók até Widmer deixar a Europa. (Anexo 04).

Figura 61 – Informativo das execuções pela Tonhalle Orchester do *Concerto para orquestra* de Bela Bartók

Béla Bartók: Konzert für Orchester (1944)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
22. 10. 46	2. Abt. Kl.	Rob. F. Denzler	Einf.
25. 5. 54	5. Frühjahrskonz.	Hans Rosbaud	
18. 6. 54	2. Juni-Festkz.	E. Crumley	
3. 11. 59	3. Abonn. Konz.	Rob. F. Denzler	
26./28. 11. 63	4. Abonn. Konz.	Jean Sibelius	
27./28. 3. 47	19. Auf. Konz.	Charles Dutoit	

Fonte: Arquivo Tonhalle *Gesellschaft*.

Outra orquestra que merece ser mencionada é a Sinfonieorchester Basel, à época conhecida por Basler Sinfonie-Orchester. Ela executou diversas primeiras audições na cidade de Basel entre elas estão, de Béla Bartók, o 2º Concerto para violino (executado em 1947) e o 3º Concerto para piano (executado em 1947). O Concerto para Orquestra de Bartók foi realizado em 1953 com essa orquestra sob a regência de Hans Münch¹⁹. O

¹⁹ A Sinfonieorchester Basel é resultado da fusão entre a Basler Sinfonie-Orchester e a Radio-Sinfonieorchester Basel in 1997. Hans Münch substituiu Felix Weingartner e manteve o posto de regente titular de 1935 a 1966. A orquestra foi responsável por diversas primeiras audições em Basel (entre

livro-caixa da Boosey & Hawkes, que controla a disponibilidade do material de orquestra, ilustra o imenso sucesso dessa obra: foram realizados 72 registros de aluguel da obra até 1950 (COOPER, 1996, p.24-7).

Após uma breve descrição de performances de algumas obras de Bartók retornamos às *Hommages*. Nesse movimento de caráter rítmico e com a indicação *vivace*, Widmer utiliza novamente o cânone, mas com uma estrutura mais elaborada. Inicia o movimento com um cânone a três vozes, dá continuidade com outro cânone a três vozes em que inclui o solista, altera o andamento para mais lento, adota um cânone a quatro vozes, introduz uma cadência do solista e finalmente retoma o material do *dux* inicial num cânone a três vozes. Após a recapitulação, abandona o rigor do cânone para trabalhar livremente, ora com imitação, ora contrapontisticamente, utilizando-se de uma gama de materiais expostos anteriormente.

A *Hommage à Bartók* leva a denominação *vivace*, com $\text{♩} = 144$ e, entre parênteses, Widmer indica *Canon à 3 voix*. É o movimento mais longo e mais elaborado da obra, com 290 compassos (é interessante que na redução para oboé e piano esse movimento é omitido). O movimento inicia com dois compassos de introdução em que o tímpano ataca a nota Si em rulo, conduzindo com um glissando a um Mi; esse glissando é reforçado com a entrada, no segundo compasso, de violoncelos e contrabaixos em uníssono. Curiosamente, o tímpano é o instrumento que o compositor determinou como não essencial, ou seja, *ad libitum*. No entanto, apesar de o instrumento aparecer na maioria das vezes como reforço de um determinado acontecimento musical, como apontado anteriormente, aqui se percebe uma emancipação do acontecimento musical. Esse é um desses cenários de autonomia, pois introduz a nota que acabou de soar no final do segundo movimento. Widmer cria, no meu entender, uma ressonância do acontecimento musical anterior, ou seja, a altura Si dos três últimos compassos e também o Mi, última altura adicionada. O tímpano, que esteve notadamente ausente na *Hommage à Martin*, exerce nesse movimento um papel de destaque. Na obra que precede o *opus 18*,

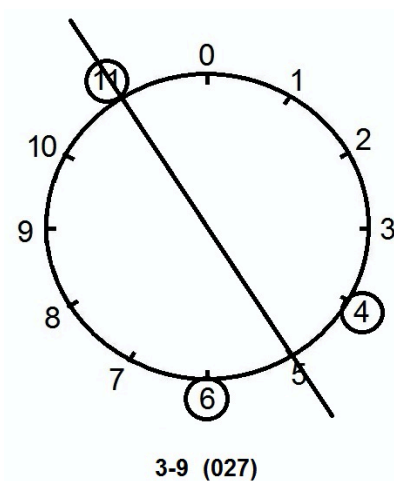
parênteses ano da execução) - entre elas a *Petrushka* de Stravinsky (1939), a *Sinfonia em Mi bemol maior* de Hindemith (1944) e o *Concerto para piano* (1964), a 1ª *Sinfonia* de Martinú (1945) e o *Concerto para oboé* (1966), a *Sinfonia da Requiem* de Britten (1946), 5ª *Sinfonia* de Shostakovich (1947), 1º e 2º *Concertos para violino* de Prokofiev (1939, 1947), *Sinfonia Litúrgica* de Honegger (1951) e *Quatro canções* de Berg (1953).

Bahia concerto op. 17 para piano, cinco instrumentos de sopro, cordas e tímpano *ad libitum* escrita em 1958, Widmer também designa o tímpano como instrumento opcional.

As duas alturas Si e Mi formarão a sonoridade dos seis primeiros compassos. O *dux* começa no terceiro compasso com os violinos I na nota Mi. A nota Fá# é adicionada no sétimo compasso, quando temos a entrada do *comes*, e assim obtemos a sonoridade de duas 5^{as} justas sobrepostas. Apesar de o primeiro intervalo do tímpano e dos baixos ser de 4^a justa, os acordes de violas e posteriormente de violoncelos estabelecem os intervalos de 5^a justa. A altura Fá# é uma altura muito importante e recorrente nesse movimento: está presente do início ao fim e provê unidade. Podemos observar nos primeiros dez compassos um tricorde 3-9 (027) e um eixo de simetria em Si (Figura 62).

Figura 62 – Compassos 1-10 – Representação do conjunto 3-9 e eixo de simetria em Si

Vivace ♩ = 144

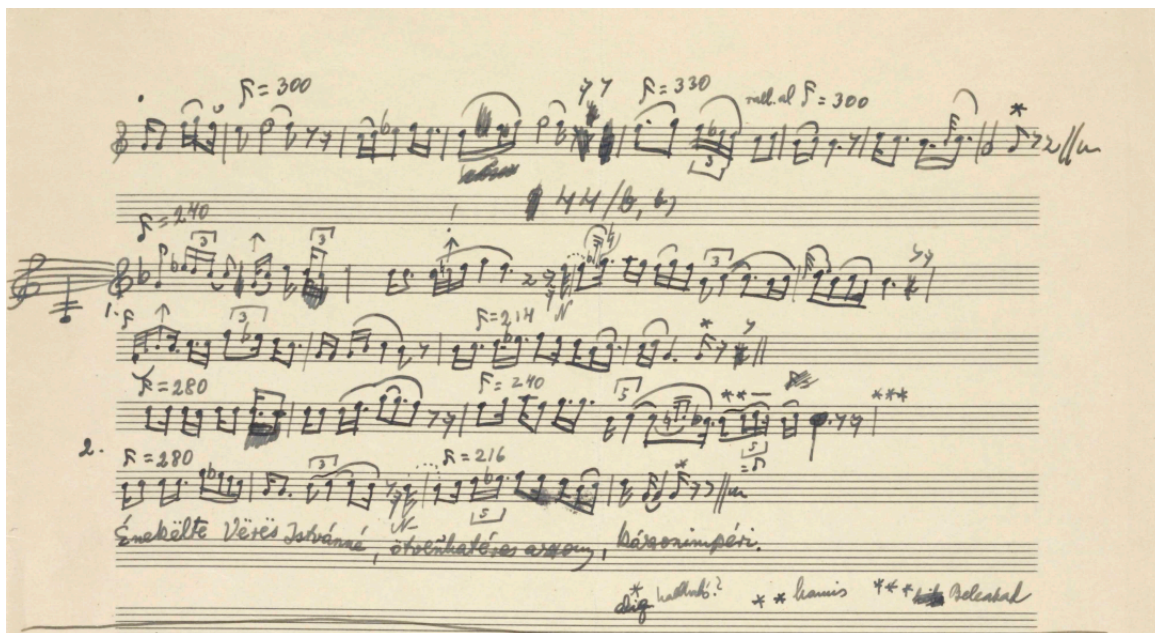


Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

O conjunto 3-9 será reiterado ao longo do movimento. Com o progresso do *dux* outras alturas serão adicionadas, completando as doze alturas somente no compasso 29.

As entradas do *comes* obedecem um intervalo de quatro compassos. Os violinos II respondem ao *dux* seguidos das violas. Concomitantemente à entrada do segundo *comes*, os violinos I saem da figuração rítmica e instituem a primeira melodia de caráter húngaro com diversos acentos em *marcato*. A melodia usa uma escala pentatônica Fá#, Sol, Lá, Lá#, Si (semitom, tom, semitom, semitom). O conjunto pentatônico da melodia é um 5-3 (01245), chamado de pentacorde 2ª menor-maior por Solomon. O pentatonismo é muito presente nas canções húngaras e uma de suas principais características. Bartók, considerado o pai da etnomusicologia, publicou diversos livros sobre a música húngara e aspectos do folclore húngaro, e um desses aspectos apontados é a grande quantidade de melodias populares que utilizam a escala pentatônica. A seguir, temos o fragmento de um manuscrito de Bartók transcrevendo melodias húngaras que apresentam escalas pentatônicas (Figura 64).

Figura 63 – Manuscrito de Bela Bartók apresentando transcrições de melodias húngaras



Fonte: Bartók, Hungarian Folk-song Transcriptions.

A melodia exibe semelhança com a música camponesa rústica, devido ao seu ritmo sincopado, em que os acordes arpejados em contratempo (*pizzicato*) dão um caráter de czarda, e também ao fato de estar em compasso binário, uma das características desse tipo de música. É possível que o contato de Widmer com a música húngara tenha ocorrido por meio de audições de obras características, estilizadas, como *Coppélia* (1870), de Léo Delibes, e até mesmo com danças de salão adaptadas das czardas, muito populares na Europa.

A seção A tem 52 compassos e é interrompida por uma respiração, com uma fermata, ao atingir o *meno mosso*. Efetivamente, o primeiro *dux* tem cinquenta compassos com um caráter muito rítmico, visto que temos dois compassos de introdução. Inicialmente uma única nota é exposta, nos quatro primeiros compassos, alterando-a em seguida por um intervalo de 2ª maior acima. Acentos, síncopes, acordes arpejados no contratempo e a indicação *ma energico* auxiliam na caracterização rítmica, juntamente com a participação do tímpano. Diferentemente da *Hommage à Martin*, aqui o *dux* exibe, nos primeiros compassos, um cânone acompanhado, cujo acompanhamento é formado por acordes arpejados em contratempo executados em *pizzicato* pelas violas e posteriormente pelos violoncelos, que adicionam também um pedal de colcheias na nota Mi. Sincronicamente a esses acordes, o tímpano produz outro contraponto rítmico com acentos no contratempo, contribuindo para o deslocamento do metro. Esse acompanhamento cessa com a entrada do *comes* nas violas, e a partir desse ponto até a cesura do compasso 52 temos apenas as três vozes em cânone (violinos I, violinos II e violas). Apesar da entrada dos violoncelos na anacruse do compasso 39, eles não apresentam uma linha independente e apenas dobram as violas.

A seguir podemos observar na Figura 64 o eixo de simetria dos compassos 11 a 18, exibindo um conjunto octatônico 8-20 (01245789). Esse conjunto possui diversos subconjuntos e nos interessa o fato de ele apresentar quatro subconjuntos 3-9 relacionados no começo do movimento e também dois subconjuntos 4-2 (tom, semitom, semitom) espelhados pelo eixo de simetria.

Figura 64 – Compassos 11-18 – Recorte da partitura com conjunto octatônico e eixo de simetria

The image shows a musical score for Violino I, Violino II, and Viola, measures 11-18. The score is in 2/4 time and features an octatonic scale. The Violino I part starts with a *mf* dynamic and a *marcato* marking. The Viola part starts with a *sf* dynamic. The score is annotated with 'IV corda.....' above the Violino I staff. Below the score is a circular diagram representing the octatonic scale, with notes numbered 0 through 11. A vertical line passes through the circle, indicating an axis of symmetry. The diagram is labeled '8-20 (01245789)'.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Observando o *dux* vemos a utilização de materiais diferentes com a seguinte construção: 4+4+4+4+5+4+4+4+4+4+4+5. O movimento apresenta uma forma livre ABCA'; analisarei cada uma das seções em profundidade no decorrer do texto.

O cânone se desenvolve e, à maneira da *czardas*, vai ficando cada vez mais denso e virtuoso. Widmer trabalha de uma maneira estilizada e com uma abordagem própria, mas utilizando parâmetros reconhecíveis, por exemplo, o lento-rápido ao longo do movimento.

Uma das características que podem ser elencadas na escrita de Widmer é o uso do cromatismo nesse movimento. Esse cromatismo está presente também em obras de Bartók e é organizado de diferentes maneiras. Segundo Antokoletz (1984, p.69),

Na música de Bartók, os ciclos de intervalos e segmentos simétricos deles derivados têm importante função na estrutura em larga escala. De modo a demonstrar suas funções e inter-relações dentro da música, as propriedades das coleções simétricas de alturas devem ser definidas de antemão. Qualquer coleção de

duas notas é simétrica, pois duas notas são equidistantes de um eixo imaginário qualquer. Se juntarmos uma segunda díade à primeira, com as notas da segunda díade equidistantes do mesmo eixo de simetria, resulta uma simetria de quatro notas.

A música de Bartók foi muito analisada, e assim alguns conjuntos simétricos recorrentes mencionados por Antokoletz foram sendo identificados. George Perle, no artigo “Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók” (1955), reeditado em *The Right Notes* (PERLE, 1995, p.202-3), identifica o tetracorde de semitons ou “célula X”, o conjunto 4-1. As células Y, conjunto 4-21, também foram igualmente identificadas por Perle, e a célula Z, conjunto 4-9, foi cunhada por Leo Treitler (1959, p.294) no artigo “Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók”. Antokoletz, grande estudioso de Bartók, aplicou os conceitos de células X, Y, Z e descobriu-as em outras obras.

A partir do compasso 24 há um grande uso de cromatismo. Identificamos o uso da célula X, conjunto 4-1, no segmento que compreende os compassos 24-40. O primeiro tetracorde cromático com as alturas Lá, Si, Sib, Dó, [9,10,11,0] é apresentado no violino I, compassos 24 e 25 (Figura 65). Essa linha será retrogradada no próximo compasso (compasso 26) obtendo um palíndromo. Coincidência ou não, essa célula X apresenta as mesmas notas do motivo BACH (Sib, Lá, Dó, Si) da *Arte da fuga* BWV 1080 de J. S. Bach, utilizado por um grande número de compositores. Segundo o catálogo da exibição *Bach trezentos anos* foram listadas 409 obras de 330 compositores que se utilizaram do motivo BACH (PRINZ; DORFMÜLLER; KÜSTER, 1985, p.389-419). Aqui o tema BACH não aparece em sua ordem correta e talvez a escolha das alturas tenha ocorrido como uma alusão. Adiante, observamos uma transposição da célula X, no compasso 27, em que temos Lá^b, Sib, Lá, Sol (transposto T₁₀) (Figura 65).

Figura 65 – Compassos 24-27 – Linha do violino



Fonte: Widmer (1959).

Descreverei brevemente as ocorrências dessa célula X e suas transposições em relação à primeira apresentação. Nos compassos 28 e 29 temos as mesmas alturas do conjunto inicial Lá, Sib, Dó, Si; no compasso 30, Dó#, Ré, Dó, Mib (transposto T₃); no compasso 31, Mi, Fá#, Fá, Sol (transposto T₇); nos compassos 32 e 33 encontramos Lá, Sol, Fá#, Láb (transposto T₉); nos compassos 33 e 34, Sol, Fá, Fá#, Sol# (transposto T₉); no compasso 34, Fáx, Sol#, Lá, Lá# (transposto T₁₀) ou Sol#, Lá, Si, Lá# (transposto T₁₁) (Figura 66).

Figura 66 – Compassos 28-34 – Linha do violino

The musical score for Violin I (Vln. I) covers measures 28 to 34. Measure 28 begins with a fermata and the dynamic marking *p subito*. Measures 29 and 30 continue the melodic line. Measure 31 features a dynamic marking of *mf*. Measures 32 and 33 show a *crescendo* dynamic marking. Measure 34 concludes the passage with a final note.

Fonte: Widmer (1959).

Continuando no compasso 35, temos Si, Dó#, Ré, Dó (transposto T₂). Os próximos compassos, 36 a 37, apresentam as mesmas alturas do compasso 35. O compasso 38 exibe Dó#, Ré, Mib, Mi (transposto T₄); compasso 39, Fá, Solb, Sol, Láb (transposto T₈); por fim o compasso 40 permite duas interpretações: Fáx, Sol#, Lá, Lá# (transposto T₁₀) ou Sol#, Lá, Lá #, Si (transposto T₁₁) (Figura 67).

Figura 67 – Compassos 35-40 – Linha do violino

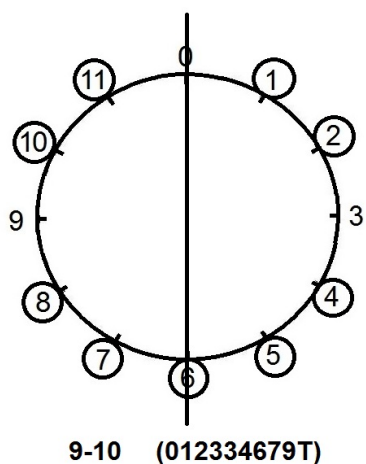
The musical score for Violin I (Vln. I) covers measures 35 to 40. Measure 35 begins with a fermata and the dynamic marking *sf e leggiero (pta d'arco)*. Measures 36 and 37 continue the melodic line. Measure 38 features a dynamic marking of *sf*. Measures 39 and 40 show a *crescendo* dynamic marking.

Fonte: Widmer (1959).

Em todo o trecho (compassos 24 a 40) encontramos oito transposições do conjunto original Lá, Si, Sib, Dó, [9,10,11,0]. É possível, por meio do procedimento da imbricação, obtermos outras transposições, pela investigação de cunho composicional; entretanto, esse não é o foco deste trabalho.

No compasso 41 inicia uma longa linha de caráter brilhante, que atinge a altura Sol com uma escala ascendente. A escala ascendente produz um conjunto 9-10 com eixo de simetria em Fá# (Figura 68). A nota de chegada Sol é retratada em sínopes pelas três vozes, e elas comporão o acompanhamento do *meno mosso*.

Figura 68 – Compassos 41-44. Conjunto 9-10 e eixo de simetria em Fá#



Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Apesar de encontrarmos simetria nesse conjunto, pode-se interpretá-lo de maneira diferente, como um conjunto octatônico com a adição de Fá#. Isso proporciona direcionalidade, pois o conjunto octatônico exibe diversos eixos. Com isso podemos reinterpretar esse segmento em relação ao próximo, *meno mosso*, em que o oboé

propriamente inicia sua participação na *Hommage* com a nota Fá#, paramentada com uma *appoggiatura* de Sol, que, como examinado, é a nota de início da escala.

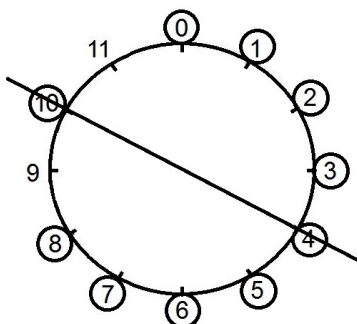
No *meno mosso* (compasso 53 a 56) fica evidente a ruptura com o material anterior; além disso, é nesse momento que o oboé realiza sua primeira entrada. Essa seção, nomeada B, vai do compasso 53 ao compasso 88. Assim como no início, o compositor propõe um cânone com acompanhamento em isorritmo realizado em síncopes pelas cordas. A seção começa com o *meno mosso* e imediatamente retorna ao andamento inicial alcançado no compasso 57, mediante um *accelerando*. Primeiramente tratarei o *meno mosso* (Figura 69). Temos um conjunto 10-2 (012345678T) com eixo de simetria sobre Sib, que é a nota mais grave da linha do oboé (Figura 70). Como há um acompanhamento em Sol, é interessante conduzir o fraseado em direção a essa nota, pois dessa maneira obteremos um fraseado (Sol *appoggiatura*) Fá#, Sib, Sol, que caminha para a metade da frase e retorna ao Sol. Como o compositor trabalha com a dualidade maior/menor desde a introdução, na qual observamos os tricordes 3-3 (3ª maior/menor), seria interessante realçar essa relação nesse segmento; além disso o final da seção B acaba em um acorde de Ré maior/menor, que apresenta um vínculo tonal com o segmento.

Figura 69 – Compassos 53-56 – *Meno mosso*

Musical score for measures 53-56, *Meno mosso* section. The score is for Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Oboe part starts with a solo in measure 53, marked *mp* and *1° Solo*. The strings provide accompaniment, with Violin I, II, and Viola marked *pp* and *1° Solo*, and Violoncello marked *1° Solo*. The Contrabasso part is marked *Pizz.* and *p*. The tempo is *Meno Mosso* with a quarter note equal to 112 (♩=112). The section ends with a *Tornando a* marking and a quarter note equal to 144 (♩=144).

Fonte: Widmer (1959)

Figura 70 – Conjunto 10-2 e eixo de simetria



Fonte: elaborada por este autor.

O cânone a três vozes prossegue com o oboé apresentando o *dux*, com duração de 28 compassos. As respostas obedecem ao padrão de quatro compassos, com a sucessão dos violinos I e violinos II. Na entrada do segundo *comes*, Widmer cessa as síncopes das cordas e, curiosamente, quatro compassos depois (compasso 64, segundo tempo) inicia uma sucessão de acordes em *pizzicato* nos violoncelos, realizando um contraponto tonal para o cânone, apesar de este último exibir todas as doze alturas. Atentamos para o fato de a totalidade dos acordes ser 3-11 (037) (Figura 71).

Figura 71 – Compassos 64 a 73 – Recorte da partitura com violoncelos e contrabaixos, conjuntos 3-11

Fonte: Widmer (1959).

A partir do compasso 72 nota-se uma insistência na altura Fá, manifestada por acentos na linha do oboé de caráter bastante virtuoso (Figura 72).

Figura 72 – Compassos 72-88 – Recorte da partitura com a linha do oboé e violino I e adição do violino II

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 72-77) includes Oboe (Ob.) and Violin I (Vln. I) parts. The Oboe part features a series of eighth-note patterns with accents, while the Violin I part has a more melodic line with slurs and dynamic markings like *mf* and *p*. The second system (measures 78-82) shows the Oboe and Violin I parts in a 'solo' section, with the Oboe playing a sustained note and the Violin I playing a rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *pp*. The third system (measures 83-88) continues the Oboe and Violin I parts with long slurs, and Violin II (Vln. II) is introduced at the end of the system.

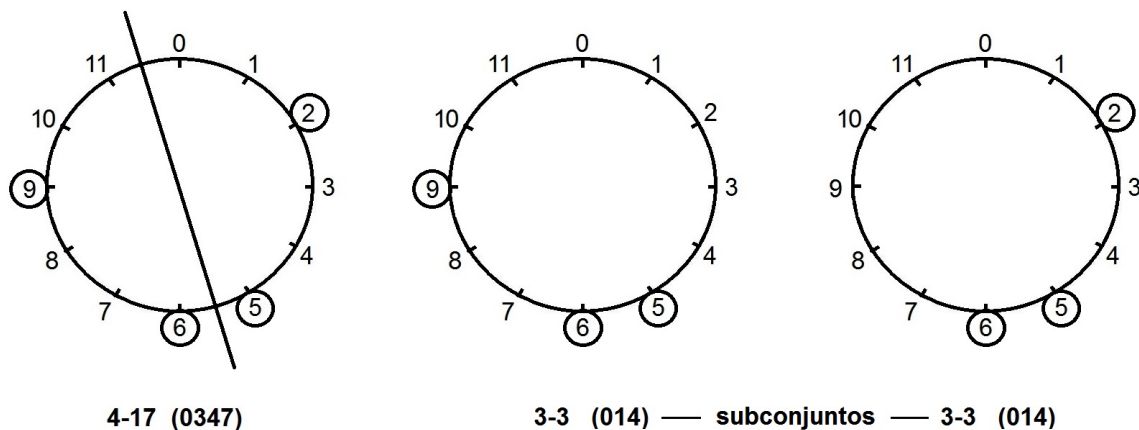
Fonte: Widmer (1959); elaborado pelo autor.

Gradualmente o Fá \sharp é apresentado, algumas vezes enarmonizado em Solb; também o Ré e por último o Lá, culminando em um acorde sustentado de Ré maior/menor, conjunto 4-17 (0347). A justaposição das tríades maior e menor é um procedimento caro a Bartók (NOGUEIRA, 1997, p.93).

No que diz respeito à articulação, deve-se procurar realizá-la com precisão: há acentos no primeiro e segundo tempos, porém eles possuem articulação diferente, sendo a primeira colcheia curta e acentuada, enquanto a segunda colcheia tem um tenuto. Isso cria o efeito de um acento maior em contratempo. O intérprete deve prestar atenção a essas diferenças e procurar reproduzi-las. Não obstante, deve-se analisar o tetracorde que

encerra o segmento. Ele possui dois subconjuntos 3-3 (014) 3ª maior/menor, que foram mencionados anteriormente e fazem parte dos conjuntos referenciais de Widmer (Figura 73).

Figura 73 – Tetracorde 4-17 e subconjuntos 3-3



Fonte: elaborada por este autor.


Na seção *C*, *calmo ed espressivo*, o compositor elabora ainda mais, compondo um *canon à 4 voix*. Nessa seção, de 46 compassos de duração (compasso 89-135), observa-se uma mudança de caráter. Apesar de conservar a métrica binária, observa-se uma troca de um binário simples para um composto. Entretanto, uma vez que o metrônomo é mantido ($\text{♩} = 144$), o pulso é três vezes mais lento. Essa seção é, no meu entender, aquela em que o compositor faz referência mais direta a Bartók. Se considerarmos o apreço de Widmer pelo compositor húngaro e por sua obra *Music for Strings, Percussion and Celesta*, conseguimos traçar um paralelo interessante. A obra de Bartók inicia com violas, faz uso da fuga e inicia em *andante tranquillo*, enquanto na *Hommages à Bartok* Widmer inicia com violas, faz uso do cânone e o andamento é *calmo col espressivo*. É interessante mencionar que tanto a fuga de Bartók quanto o cânone de Widmer são peças escritas a quatro vozes.

As violas iniciam esse cânone e as entradas do *comes* são realizadas com sete compassos de intervalo, o que é bastante incomum. A primeira entrada do *comes* é realizada pelo oboé, e assim como em outros momentos, Widmer se utiliza de articulações diferentes para o oboé e para as cordas. Na entrada da viola temos a anacruse de semicolcheia Ré separada do Fá subsequente, e na linha do oboé ela se encontra ligada ao compasso seguinte. Outras diferenças de articulação são percebidas na viola em relação ao oboé, ou seja, enquanto na viola temos as colcheias Dó#-Ré ligadas e Mi separado (compasso 91), no oboé todas são ligadas, o mesmo ocorrendo analogamente no compasso seguinte (Figura 74). Notamos que o compositor procura delinear a arcada para os instrumentos de cordas por meio da notação da articulação. No oboé quase sempre o tratamento é mais *legato*, o que reforça o caráter expressivo e calmo.


Figura 74 – Articulações diferentes entre oboe e viola

Calmo col espressivo ♩ = 144 (Canon à 4 Voix)

89

Vla. 

96

Ob. 

Fonte: Widmer (1959).

Na anacruse do compasso 104, Widmer realiza a próxima entrada do *comes*, com os violoncelos em *divisi*, violoncelo solo e demais *tutti* inicialmente permanecendo em silêncio. A terceira entrada do *comes* é realizada pelos violinos I, na anacruse do compasso 111. Para aqueles que se valem do manuscrito, é interessante alertar que nele encontramos uma numeração equivocada, feita pelo próprio compositor, que pulou um sistema e com isso quatro compassos não foram computados. Isso pode ser observado no exemplo a seguir (Figura 75).

Figura 75 – Manuscrito da obra *Hommages*, p.21, segundo sistema, erro de numeração

Fonte: Widmer (1959).

O *dux* dessa seção tem a duração de 29 compassos (compassos 89-117). É intrigante e ao mesmo tempo fascinante perceber algumas intervenções do compositor. Em primeiro lugar, o *dux* é distribuído por diversas vozes, e esse procedimento não fora adotado até o momento, proporcionando um colorido tímbrico ímpar a essa seção (Figura

76). As violas iniciam e prosseguem até o compasso 107, quando os violoncelos *tutti* assumem a linha. No compasso 110 as violas reassumem novamente até o compasso 112, passando para os violinos II, que então se incumbem da linha das violas, levando-a até o final. Em segundo lugar, somente o oboé realiza o *comes* na íntegra, respondendo integralmente o *dux* (foi pela observação dessa linha que remontamos o *dux*). Em terceiro lugar, o cânone é rerepresentado mais duas vezes, na anacruse do compasso 118, pelos violinos II, e pelo oboé na anacruse do compasso 125.

Figura 76 – Compassos 89-117 – *Dux* distribuído nas violas, violoncelo e violinos II

Calmamente col espressivo $\text{♩} = 144$ (Canon à 4 Voix)

89
Vla. *mf* *p* *f*

95
Vla. *p* subito

100 *grazioso*
Vla. *p*

104
Vla. arco
Vc. *mf*

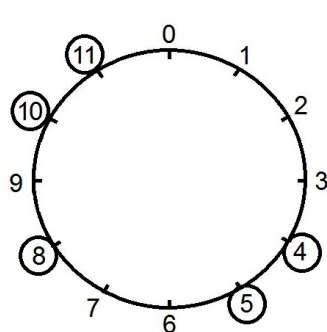
109
Vln. II 1° Solo

113
Vln. II *f*

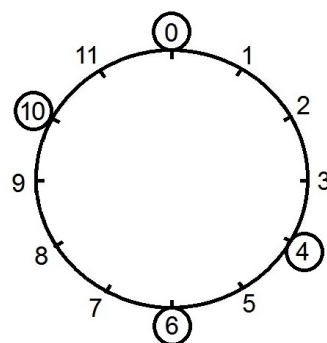
Fonte: Widmer (1959); elaborado por este autor.

No compasso 128, o cânone é suspenso por um acorde sustentado pelas cordas que será resolvido no compasso 132 (Figura 77). A cadência do oboé serve como elemento de transição para o retorno do *tempo I* no compasso 136, e Widmer inicia utilizando um conjunto cromático Mi, Fá, Fá#, Sol (célula X), posteriormente adicionando as outras alturas, com a exceção do Ré, formando um conjunto 11-1. Pela utilização realizada no movimento, podemos argumentar que Widmer poderia ter identificado a célula X na obra de Bartók, não exatamente com essa nomenclatura, mas como um tetracorde cromático.

Figura 77 – Compassos 128-132 – Recorte da partitura e representação no Mod12 do acorde das cordas e sua resolução



5-19 (01367)



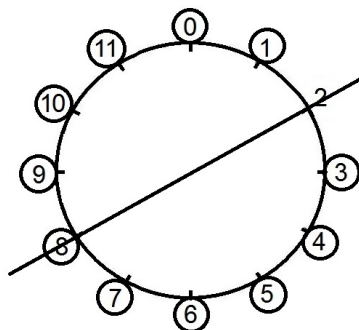
4-25 (0268)

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Ao final da cadência, apenas violas e violoncelos sustentam Lá \flat , enquanto o oboé sustenta o Lá natural resolvendo no Sol. Segundo a análise, o Lá \flat sustentado pelas cordas está no mesmo eixo do Ré, única altura ausente no trecho (Figura 78). Julgo significativo mencionar que Widmer coloca a indicação de *cadenza* somente no compasso 131; contudo, considero o início dela desde a sustentação do acorde pelas cordas (compasso 128), em que notamos a estagnação do acompanhamento.

Figura 78 – Compassos 127-133 – Cadência com conjunto 11 -1 (0123456789T)

The musical score consists of three systems. The first system (measures 127-130) is for the Oboe (Ob.), marked *Piú lento, accel*. It features a melodic line with dynamics *f*, *pp*, and *pp*, and a *cresc.* marking. The second system (measures 131-132) is also for the Oboe, marked *Cadanza* and *in Tempo I* (quarter note = 144). It includes a *rep. ad libitum* section, a *ff* dynamic, and a trill. The third system (measures 131-133) shows the Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts. The Viola part is marked *Poco ritardando* and includes a *4* measure rest, *sfp* dynamic, and *ppp* dynamic. The Violoncello part is marked *f* and *ppp*.



Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Em relação à interpretação, tenho dois pontos a salientar. Em primeiro lugar, o compositor atribui valores maiores (\downarrow e \downarrow) a Fá \sharp e Fá respectivamente, em *forte*.

Posteriormente as três primeiras notas são reapresentadas em valores iguais (♩) com acentos no Mi e Sol, em *pianissimo*. Essas são exatamente as notas que não foram realçadas anteriormente. Por essa razão, eu consideraria começar em tempo como indicado e, na entrada do *pianissimo*, continuar com um tempo mais *rubato*, realizando uma transição para o *più lento*. Em segundo, o *più lento* inicia em semicolcheias, porém com *accelerando*, nas quais a atuação do intérprete deve ser cautelosa, criando expectativa. É necessário iniciar as semicolcheias vagarosamente, quase no mesmo andamento das semínimas anteriores (♩ = ♪) – assim nos permitimos tempo para realizar o *accelerando* proposto e alcançar o *tempo I*. As alturas são, na sequência que aparecem no texto, Mi, Fá#, Sol, Fá, inicialmente introduzidas em dinâmica *forte* e imediatamente em eco em *pianissimo*. Deve-se atentar para o desenho da linha, em que a distribuição gráfica em relação ao pulso não é necessariamente um indicador preciso que colabora para a interpretação dela. A execução do trecho de semicolcheias deve contemplar o início no Mi, evitando a todo custo a acentuação da escrita, que enfatizaria normalmente o Fá, uma vez que esta nota está na cabeça do desenho de quatro semicolcheias. Widmer indica a repetição da figura de semicolcheias, dando liberdade ao intérprete para repetir quantas vezes achar necessário, mediante a indicação *ad libitum*, para assim produzir o *crescendo e accelerando* necessários antes de prosseguir para o ápice da cadência.

O *tempo I* retorna no compasso 136, com a recapitulação da seção A modificada, por essa razão nomeei-o como A'. O material utilizado, levemente modificado e ornamentado, é novamente um cânone, entretanto a três vezes, como no princípio do movimento (não há indicação na partitura para o cânone a três vezes). Na reapresentação, o oboé apresenta o *dux* (originalmente eram os violinos I) acompanhado do tímpano em contratempos. Uma execução sem o tímpano é difícil de conceber porque, mais uma vez, o tímpano tem um papel de destaque. No retorno do *tempo I* o tímpano tem um papel fundamental e não meramente de reforço. A ele é designada a parte motora desse retorno, embora a dinâmica atribuída a ele seja *ppp*, e sem o material dos contratempos o oboé não conseguiria produzir toda a efervescência e o caráter enérgico requerido pelo compositor (Figura 79).

Figura 79 – Compassos 136-145

Fonte: Widmer (1959).

Uma das questões que mais me inquietaram foi o uso do tímpano em *Hommages*. O uso de tímpanos na obra tem atuação solista e sua ausência realmente faria falta. De certo modo, entendo que o compositor procurou facilitar a execução da obra, haja vista que a obra é para solista e orquestra de cordas. Muitas orquestras de cordas, principalmente em pequenas localidades, não têm acesso ao instrumento de percussão, o que poderia inviabilizar a execução caso o instrumento constasse como indispensável dentro da instrumentação.

Por que então o compositor considera o instrumento como não obrigatório na execução? Por que imputou partes importantes e independentes? Minha resposta está vinculada ao uso do instrumento que os homenageados fazem em suas obras, particularmente Bartók. Börke (2009, p.4) nos alerta sobre Martin: “A instrumentação de muitas obras orquestrais revela preferências pela flauta e saxofone, bem como pelos tímpanos. O instrumento favorito de Martin, no entanto, como resultado de sua devoção à harmonia, era o piano”. Apesar de o tímpano não estar presente na *Hommage à Martin*, vimos anteriormente que a introdução e a *Hommage* a ele dedicada estão conectadas no mesmo movimento, criando um arco. Da mesma maneira, ao ouvir *Music for Strings, Percussion and Celesta* de Bartók, devemos nos recordar da atuação do tímpano na peça e quanto Widmer dizia admirar o compositor. Colocadas essas considerações, acredito que a sonoridade do tímpano estava muito presente na mente de Widmer quando da criação de *Hommages*.

A *Hommage à Bela Bartók* apresenta uma forma livre por seção ABCA'. Segundo Copland (2002, p.112), em seu livro *What to Listen for in Music*, esse tipo de forma se enquadra na forma livre por seções, pois apresenta partes identificáveis. Temos a seção A do compasso 1 a 52, B do compasso 53 a 88, C do compasso 89 a 135 e finalmente o retorno de A' do compasso 136 até o final (Tabela 3).

Tabela 3 – Seções do movimento *Hommage à Béla Bartók*

Seção	Compassos
A	1 a 52
B	53 a 88
C	89 a 135
A'	136 a 290

Fonte: elaborada por este autor.

É interessante o fato de o compositor utilizar na recapitulação o *Thema Regium* de *Friedrich der Grosse* (Frederico II da Prússia), transposto uma 2ª menor abaixo, devidamente identificado na partitura por meio de uma nota de rodapé, no compasso 179, exibido pelo contrabaixo solo em *pizzicato* e oboé (Figura 80).

Figura 80 – Compassos 179-195 – Recorte da partitura com as linhas do oboé e contrabaixo do *Thema Regium*

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (Ob.) and Cello/Double Bass (Cb.). The Oboe part is in the upper staff, marked 'marcato' and 'sf'. The Cello/Double Bass part is in the lower staff, marked '1º solo pizz.' and 'sf'. The score covers measures 179 to 195. The Oboe part features a series of notes with dynamic markings 'sf' and 'mf'. The Cello/Double Bass part features a series of notes with dynamic markings 'sf' and 'sf p'. The score is a recut of the original score, showing the 'Thema Regium' of Frederick the Great.

*) *Thème de Frédéric le Grand. Il ne faut absolument pas que ce thème ressorte, n'étant ici qu'un renfort de l'Obois.*

Fonte: Widmer (1959).

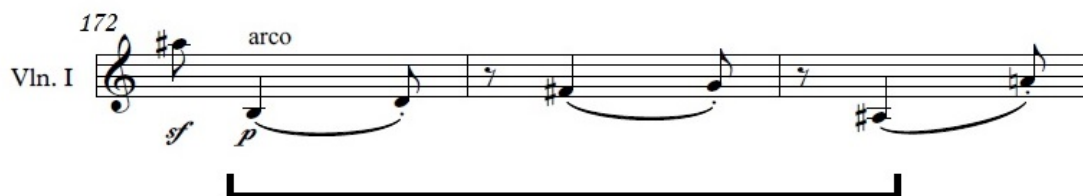
O tema ficou eternizado na obra de Johann Sebastian Bach, que de posse dele escreveu a *Oferenda musical* BWV1079, dedicando-a a Frederico II da Prússia (também chamado Frederico, o Grande). A obra é uma coleção de cânones e fugas e outras peças, utilizando-se do *Thema Regium*, incluindo o *Ricercare a 6*, uma fuga a seis vozes, considerada o ponto central da obra (Figura 81).

Figura 81 – O manuscrito original do *Ricercare a 6*, *Oferenda musical* BWV 1079 de Johann Sebastian Bach



Widmer coloca no contrabaixo uma nota de rodapé com os dizeres: “*Thème de Frédéric le Grand. Il ne faut absolument pas que ce thème ressorte, n’étant ici qu’un renfort de l’Obois*”²⁰. A frase traduzida seria: “Tema de Frederico, o Grande. Este tema não deve ser destacado de forma alguma, sendo aqui apenas um reforço do oboé”. Curiosamente, o tema completo é exibido na voz do contrabaixo e apenas parcialmente no oboé. O compositor faz referência antecipadamente ao tema na linha do violino I, introduzindo as cinco primeiras notas do tema, com rítmica diferente (compasso 172) (Figura 82).

Figura 82 – Compassos 172-174 – Violino I



Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Toda a seção desde o *tempo I* é trabalhada livremente com imitações, que inicialmente poderiam caracterizar o cânone a três vozes do início do movimento; contudo, por diversas vezes ele é abandonado depois da segunda ou terceira entrada do *comes*. No caso do fragmento do *Thema Regium*, o material é trabalhado inicialmente como um novo cânone a três vozes, sendo apresentado inicialmente pelos violinos I (Figura 83). Esse novo *dux* teria 32 compassos de duração (compassos 172-203), coincidindo com o término da exibição do tema pelo contrabaixo, mas após a terceira entrada ele é abandonado. É necessário salientar que as entradas do *comes* deste novo *dux* sofrem alterações e modificações já na primeira resposta à apresentação do compasso 175 do *dux*.

²⁰ Widmer utiliza uma grafia do francês antigo para o instrumento oboé (*Obois*), que modernamente seria *Hautbois*.

Figura 83 – Compassos 172-206 – Linha do violino exibindo o *dux*

172 arco
Vln. I *sf* *p* *p* *cresc.*.....

178 *f*

185

192

200 *ff*

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

No compasso 188 o oboé mantém um Si por quase oito compassos, o que estabelece essa altura dentro do campo tonal do *Thema Regium*. Durante o pedal de Si realizado pelo oboé, o violino I inicia uma progressão descendente de colcheias, que é incorporada, a cada quatro compassos, com a adição de outra voz pela imitação e que desembocará no compasso 205 em um *ff*. Examinemos essa linha atentamente (Figura 84).

Figura 84 – Compassos 187-205 – Progressão das cordas

187

Ob. *sf* *ff p*

Vln. I

Vln. II *unis.* *mf*

Vla.

Vc.

Cb. *1º solo pizz.*

194

Ob. *sf* *giocoso*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mp*

Cb. *1º solo pizz.*

200

Ob.

Vln. I

Vln. II *sf* *div. 2*

Vla. *sf* *div. 2*

Vc. *mp* *div. 2*

Cb. *arco Tutti* *sf* *ff*

Fonte: Fonte: Widmer (1959).

Primeiramente vamos tratar do contorno melódico-rítmico. Esse trecho tem oito compassos (188-195) e é exibido duas vezes; na segunda vez são adicionados dois compassos. Nele observamos um desenho melódico inicial ♪♪♪+♪♪♪+♪♪ e mais oito agrupamentos de ♪♪♪ em seguida. Na verdade, as colcheias são subdivididas em semicolcheias, porém optei por representá-las desse modo, uma vez que o movimento melódico é realizado por colcheias. Estão agrupadas tanto em relação ao contorno melódico quanto em relação à articulação. Os trechos são análogos em relação à acentuação: na primeira exibição temos ligaduras e na segunda temos todo o segmento articulado e com acentos onde incidiam as ligaduras (Figura 85).

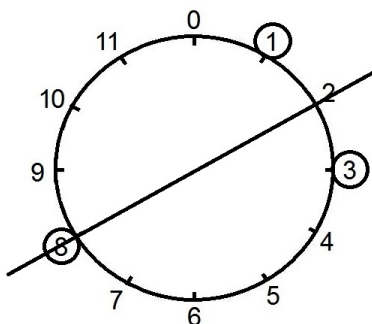
Figura 85 – Compassos 188-203 – Esquema rítmico

The figure displays two systems of musical notation. The first system, labeled '188', shows eight measures of music in 2/4 time. Each measure contains a group of eighth notes, with slurs indicating articulation. The second system, labeled '196', shows eight measures of music in 2/4 time. Each measure contains a group of eighth notes, with accents (v) indicating articulation.

Fonte: elaborada por este autor.

A partir do compasso 196, o oboé começa a se libertar do pedal de Si, estabelecendo o Dó# no compasso 201, exatamente onde violoncelos exibem, pela primeira vez, as alturas Dó#, Sol#, Ré# [1,3,8], um tricorde 3-9 (027), e essas alturas são insistentemente utilizadas até um grande uníssono das cordas, com as três alturas em colcheias descendentes em *ff*, que irrompem em uma grande pausa de dois compassos. Após introduzir esse tricorde, Widmer retrabalha novamente a seção A, iniciando com esse mesmo conjunto do início, agora transposto T9. Como mencionado anteriormente, toda a recapitulação é manipulada de diversas maneiras, seja com o cânone, seja com imitação, *fugato*, tratamento rapsódico, contrapontístico etc. (Figura 86).

Figura 86 – Eixo de simetria do tricorde 3-9 (027)



3-9 (027)

Fonte: elaborada por este autor.

Assim como no começo do movimento, tímpano, violoncelo e contrabaixo se unem para reexpor a ideia rítmica inicial e executam um pedal sobre Ré#. O tímpano realiza um pedal sobre Ré#, que será mantido até o compasso 243. As alturas Sol# e posteriormente Dó# são adicionadas melodicamente pelos violoncelos e contrabaixos (em *divisi*) em um intervalo de quatro compassos em imitação. No compasso 216, as três alturas perfazem o tricorde 3-9 (027), que é uma transposição T₉ do tricorde inicial Mi-Fá#-Si (Figura 87). Exatamente nesse compasso os contrabaixos iniciam arpejos de Ré# e Sol# em semínimas, em *pizzicato*.

Percorremos três entradas em imitação e nesse segundo momento, no compasso 220, os contrabaixos adicionam a altura Fá# no acorde arpejado em *pizzicato*. A altura Fá# é realizada também pelos violoncelos e em seguida a altura Si é acrescentada, no compasso 224. Notadamente observamos, a partir do compasso 220, a construção de acordes arpejados, em *pizzicato*, nos violoncelos e contrabaixos, que perdurarão até sua dissolução no compasso 243. Esses acordes funcionarão como um campo harmônico para cordas agudas e oboé. Os acordes começam em semínimas e rapidamente passam a intercalar tempo e contratempo. Realizei a análise desses acordes e existe uma construção de relações muito meticulosa.

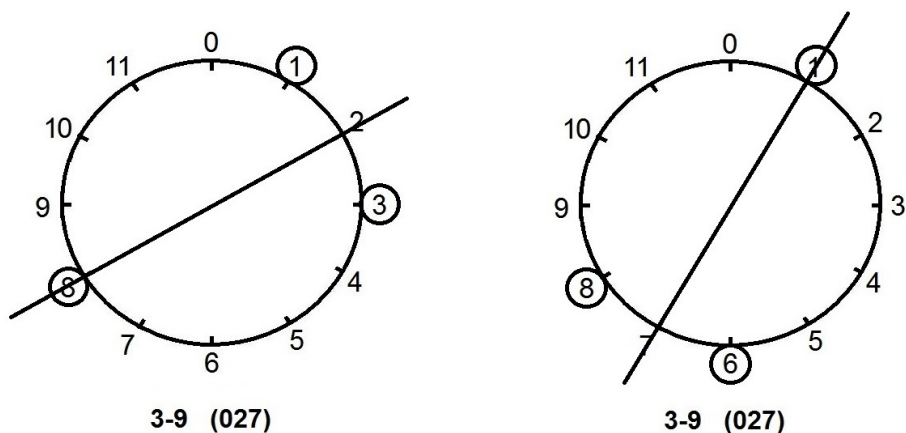
Figura 87 – Compassos 206-227 – Recapitulação com cânone a três vozes

The musical score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a measure rest. The first system (measures 206-214) includes Timp., Vc., and Cb. The second system (measures 215-221) includes Timp., Vln. I, Vc., and Cb. The third system (measures 222-227) includes Timp., Vln. I, Vln. II, Vc., and Cb. The score features various dynamic markings (ppp, pp, p, sf) and performance instructions (pizz., arco, div. 2).

Fonte: Widmer (1959).

Nos primeiros compassos (220-224) constatei alguns pontos interessantes, por exemplo, o uso do mesmo tricorde, mas transposto cinco semitons T5 em relação ao tricorde [1,3,8], mas podemos realizar a associação ao tricorde inicial Mi-Fá#-Si, assim contemplaríamos uma transposição T2 em relação a ele (Figura 88).

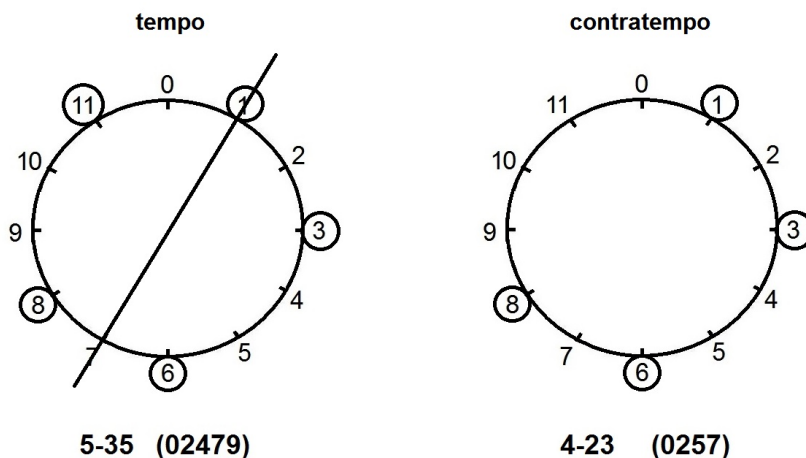
Figura 88 – Conjuntos 3-9 dos contrabaixos e violoncelo



Fonte: elaborada por este autor.

Com a evolução da obra e adição da altura Si forma-se um pentacorde 5-35, que é alternado em sua disposição rítmica de tempo e contratempo, ora completo como pentacorde apresentado no tempo, ora exposto sem a altura Si como tetracorde 4-23 no contratempo. Podemos visualizar isso mais claramente no Mod 12 (Figura 89). Não menos importante é evidenciar que o tetracorde 4-23 é a soma dos dois tricordes 3-9 anteriores, com duas invariâncias, Dó# e Sol#. O conjunto 4-23 contém dois subconjuntos 3-9 e também dois subconjuntos 3-7. No tetracorde 4-23 temos dois subconjuntos 3-7 (025) que são [1,3,6] [3,6,8] e que estão em uma relação de inversão T \circ I. É significativo registrar que o conjunto (025) faz parte dos conjuntos referenciais de Widmer, como apontado na introdução. O Si que não está presente no conjunto 4-23 pode ser obtido pela operação de inversão com as duas invariâncias [6,8]. De qualquer ponto de vista que analisemos existe uma coerência marcante na arquitetura widmeriana. É interessante notar que o mesmo tipo de construção seja adotado, utilizando acordes arpejados que no início eram realizados pelas violas e aqui são apresentados pelos violoncelos e contrabaixos. O pentacorde 5-35 também pode ter uma interpretação diferente. Como as alturas foram sucessivamente apresentadas, temos uma construção em 4^a justas sobrepostas Ré#-Sol#-Dó#-Fá#-Si.

Figura 89 – Conjuntos 5-35 e 4-23, apresentados no tempo e contratempo respectivamente



Fonte: elaborada por este autor.

Após os violoncelos cessarem os acordes no compasso 239, os violinos I iniciam um pedal em Sol, em síncope. Posteriormente, nos compassos 244 a 251, um pedal em Lá e Sol com violinos I e II passa a ser ouvido, exatamente quando os contrabaixos cessam os acordes. Todo esse processo é interrompido por uma fermata sobre a barra final do compasso 251, quando atingimos o *lento* (compasso 252), de doze compassos de duração. Aqui o compositor pede $\text{♩} = 72$, ou seja, *doppio lento* do que anteriormente. O material do oboé tem origem nos compassos 11 a 14, transposto uma terça maior acima, e é exposto duas vezes. O acompanhamento mescla sínopes com elementos apresentados anteriormente. Um *stringendo* utiliza fragmentos do material exposto e conduz novamente ao *tempo I*. Nele são trabalhados o desenvolvimento de células rítmicas e fragmentos do material anteriormente utilizado. Um grande pedal de Fá no oboé com cinco compassos de duração culmina em um *ff*, na segunda metade do compasso 283, na qual um grande uníssono soa em todos os instrumentos. Durante os últimos compassos ouvimos praticamente um uníssono em todas as vozes e caminhamos para a conclusão do movimento, na qual um Fá# é ouvido, também em uníssono. Após a análise do trecho, a partir do compasso 280, em que a altura Fá é estabelecida pelo oboé, encontramos uma simetria nesse final que confirma a altura Fá# (Figura 90).

Figura 90 – Compassos 276-286 da partitura e conjunto 9-10 com eixo de simetria em F \sharp

280

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

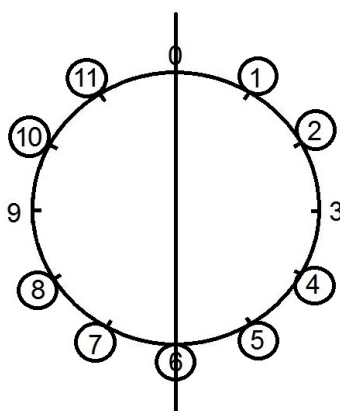
Vc.

Cb.

Allargando molto ----- Subito a Tempo

arco pizz. div. 2

Allargando molto ----- a Tempo



9-10 (01234679T)

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Widmer, profundo conhecedor das possibilidades técnicas do oboé, instrui o instrumentista na execução das *appoggiaturas* dos compassos 284-286. Por meio de uma nota de rodapé, indica a realização do *staccato* – *kiti, kiti*, que nada mais é que a utilização do *staccato* duplo começando pela consoante *k*. O *staccato* duplo no oboé é produzido utilizando um artifício de golpe de língua, no qual inicialmente o ataque é produzido pela consoante *k* no fundo da língua sem atingir a palheta, e em seguida com um ataque de língua *t* tocando a palheta: dessa maneira consegue-se dobrar a velocidade do *staccato* simples, em que todos os ataques tocam a palheta.


Nota-se em todo movimento um caráter rítmico da música húngara, rico em diversidade de acentos e ritmos, além de glissandos nas cordas e o uso, em determinados momentos, de escalas pentatônicas, como na introdução do movimento. O compositor não especifica a interpretação dos glissandos; contudo, eu procuraria executá-los como descrito na obra *Music for Strings Percussion and Celesta* de Bartók. Na página da instrumentação da partitura da obra, Bartók faz observações gerais em relação a alguns aspectos da execução, e entre eles faz referência à realização dos glissandos (item 1 de *General Remarks* da Figura 91). Na observação 1 da partitura, lemos: “Todos os glissandos glissandos marcados com  etc. nas cordas, assim como nos tímpanos, devem ser realizados de maneira a deixar imediatamente a nota inicial, produzindo um glissando uniforme durante o valor da primeira nota”.

Figura 91 – Notas da obra *Music for Strings Percussion and Celesta* de Béla Bartók

INSTRUMENTATION

Strings to be placed in two different groups

1st Group: Violins I and II, Viola I
Violoncello I, Double Bass I

2nd Group: Violins III and IV, Viola II
Violoncello II, Double Bass II

Side Drum without snares
Side Drum with snares
*Cymbals
Tam-Tam
Bass Drum
**Timpani (chromatic)
Xylophone
Celesta (takes over at certain places the second part
of the piano)
Harp
Pianoforte

} one player

APPROXIMATE POSITION OF THE ORCHESTRA


	Double Bass I	Double Bass II	
Violoncello I	Timpani	Bass Drum	Violoncello II
Viola I	Side Drums	Cymbals	Viola II
Violin II	Celesta	Xylophone	Violin IV
Violin I	Pianoforte	Harp	Violin III

DURATION : 26 Minutes

1st Mov. : 6 Min. 30 sec. 3rd Mov. : 6 Min. 35 sec.
2nd Mov. : 6 Min. 55 sec. 4th Mov. : 5 Min. 40 sec.

This work, completed in September 1936, was first performed at Bale on 21st January 1937, conducted by Paul Sacher.

GENERAL REMARKS

(1) All glissandi marked  etc. in the string, as well as in the timpani parts, are to be played in such a manner that the starting note is left immediately, so that an even gliding sound during the full value of the first note is produced.

(2) The 4th movement can, in special circumstances, be played a little slower for acoustic reasons.

* 2 pairs, one of which should be of smaller size (sounding higher).

** If no chromatic Timpani available, the Timpani glissandi should be played on the piano in corresponding chromatic passages. For this purpose an extra player, not instrument, is required.

B. & H. 16135

Fonte: Bartók.

Widmer se inspira nas peculiaridades da música húngara, faz referência às raízes etnológicas e, apropriando-se delas, realiza essa homenagem a Bartók.

2.8 *Hommage à Igor Stravinsky*

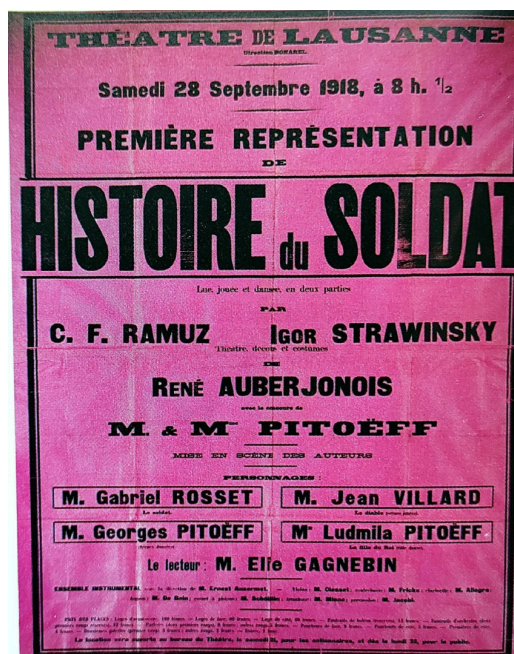
A obra de Igor Stravinsky está dividida em três fases estilísticas ou períodos criativos conhecidos como russo, neoclássico e serial. Ele obteve fama instantânea com os balés *L'Oiseau de Feu* (*O pássaro de fogo*, 1910), *Petruschka* (1911) e *Le Sacre du printemps* (*A sacração da primavera*, 1913), estreados em Paris pela companhia Ballet Russes, de Sergei Diaghilev. Essas obras do período russo do compositor foram um marco em sua carreira, principalmente a *Sagração da primavera*, que causou grande escândalo na sociedade da época. Logo após essa fase russa inicial, marcada pela influência do mestre Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), do uso de temática do folclore russo e da utilização de uma grande massa orquestral, voltou-se ao neoclassicismo na década de 1920. As obras desse período tendem a usar formas musicais tradicionais (*concerto grosso*, fuga, sinfonia), muitas vezes reverenciando os grandes mestres do passado. Somente a partir da década de 1950 introduziu o serialismo na sua linguagem. Robert Craft (SIMEONE, GLASS, CRAFT, 1999, p.1) menciona ter encorajado Stravinsky a explorar o método de composição de doze tons criado por Arnold Schoenberg.

Depois do sucesso da estreia de *L'Oiseau de Feu* em Paris (1910), Stravinsky decidiu morar na Suíça, onde viveu por dez anos, e essa circunstância pode ter contribuído para que Widmer usufrísse de um contato maior com suas obras. É importante mencionar que a família Stravinsky dividia a residência entre sua casa em Ustilug na Rússia (atual Ucrânia), onde passava os verões, e no Lago de Genebra, na Suíça, onde passava os invernos. Muitas obras de Stravinsky foram escritas na Suíça, mas nem todas foram estreadas no país, uma vez que Paris era o centro cultural europeu na virada do século. Stravinsky morou sempre próximo ao Lago de Genebra, inicialmente em Clarens, distante 2 km de Montreux, de setembro de 1910 a junho de 1915, quando se mudou para Morges, distante apenas 9 km de Lausanne, lá permanecendo até 1920. Foi

então para a França, vivendo inicialmente em Carantec e depois, a convite de Coco Chanel, mudou-se com a família para sua Villa Bel Respiro in Garches, nos subúrbios de Paris, enquanto procurava uma residência permanente. Antes da eclosão da I Guerra Mundial, ele conseguiu realizar uma última viagem a Ustilug, onde coletou pertences pessoais e material para composições. A guerra e a subsequente Revolução Russa em 1917 tornaram impossível que Stravinsky retornasse à sua terra natal.

Nos dez anos que viveu na Suíça, escreveu os balés *Petrushka*, *Le Sacre du printemps*, *Les Noces*; as óperas *Le Rossignol*, *Renard* e também *L'Histoire du soldat*, drama encenado e dançado, entre outras obras. Muitas obras de câmara ou de formação reduzida foram produzidas, principalmente devido às condições precárias de *ensembles* e orquestras, decorrentes da guerra. Enquanto compunha *L'Histoire du soldat*, Stravinsky aproximou-se do filantropo suíço Werner Reinhart para obter ajuda financeira. Ele concordou em patrociná-lo e, em grande parte, financiou a estreia da obra, que aconteceu no Théâtre de Lausanne em 28 de setembro de 1918, sob a regência de Ernest Ansermet (Figura 92). Em agradecimento, Stravinsky dedicou a obra a Reinhart e presenteou-o com o manuscrito original.

Figura 92 – Cartaz da estreia de *L'Histoire du soldat* em 28 de setembro de 1918



Fonte: Stravinsky e Craft (1979, p.144).

Werner Reinhart apoiou Stravinsky financiando posteriormente uma série de concertos de sua música de câmara em 1919, que incluíam um conjunto de cinco números de *L'Histoire du soldat*, arranjados para clarinete, violino e piano, o que foi um aceno para o próprio Reinhart, que era um excelente clarinetista amador (Figura 93). A *Petite suite* foi estreada em 8 de novembro de 1919, em Lausanne, muito antes de a suíte completa (para sete instrumentos) se tornar amplamente conhecida. Em gratidão a Reinhart, Stravinsky dedicou-lhe também as *Três peças para clarinete*, estreadas no mesmo concerto.

Figura 93 – Programa de concerto de câmara com estreia da *Petite suite de L'Histoire du soldat*, entre outras obras

Concert
IGOR STRAVINSKY
au Conservatoire, le 8 novembre

SUITE DES PIÈCES :

I. *PETITE SUITE DE L'HISTOIRE DU SOLDAT pour piano, clarinette et violon (1919)
exécutées par MM. PORTA, ITURBI et ALLEGRA.

II. RAG TIME, écrit pour 11 instruments, transcrit pour le piano par l'auteur (1918).
*PIANO-RAG-MUSIC (1919)
exécuté par M. JOSÉ ITURBI.

III. *TROIS PIÈCES POUR CLARINETTE SOLO (1919)
exécutées par M. ALLEGRA.

IV. *PRIBAUTKI (chansons plaisantes) (1914)
*BERCEUSES DU CHAT (1915-1916)
exécutées par Mlle TATIANOFF. — Au piano: M. JOSÉ ITURBI.

V. HUIT PIÈCES POUR PIANO A 4 MAINS tirées des deux cahiers de pièces faciles, (1914-1917)
A. Main gauche facile: Marche, Valse, Polka.
B. Main droite facile: Andante, Espagnola, Balalaïka, Napolitana, Galop.
exécutées par MM. IGOR STRAVINSKY et JOSÉ ITURBI.

* Première audition.

Piano de concert BERDUX.

Berceuses du Chat
mises en français par C.-F. RAMUZ.

<p>SUR LE POËLE.</p> <p>Dors sur le poêle, bien au chaud, chat. La pendule tait, elle tait, mais pas pour toi.</p> <p>DODO.</p> <p>Dodo, l'enfant do, l'enfant dormira bientôt... Aujourd'hui le chat a mis son bel habit gris, pour faire la chasse aux souris... Dodo, l'enfant do, l'enfant dormira bientôt... Ouvre ses bels habits, si l'enfant n'est pas gentil... Dodo, l'enfant do, l'enfant dormira bientôt.</p>	<p>CE QU'IL A, LE CHAT</p> <p>Ce qu'il a le chat, c'est un beau bureau qu'il a; mon enfant à moi en a un bien plus beau que ça.</p> <p>Ce qu'il a le chat, c'est un écuelle blanc qu'il a; mon enfant à moi en a un bien plus blanc que ça.</p> <p>Ce qu'il a le chat, c'est un tout fin drap qu'il a; mon enfant à moi en a un bien plus fin que ça.</p> <p>Ce qu'il a le chat, c'est un chaud bonnet qu'il a; mon enfant à moi en a un bien plus chaud que ça.</p>
---	---

Pribautki (Chansons plaisantes)
mises en français par C.-F. RAMUZ.

<p>L'ONCLE ARMAND</p> <p>Comme-tu, vêt toi tante Armand; tu le fais bien trop de mauvais sang, l'hasse aller tout droit la jument à l'auberge du Grand Bismar; là est un joli vin clair, qui fait sué dans le verre; le joli vin rend le cœur content; nécé tes chagrins, d'écars.</p> <p>LE FOUR</p> <p>Louise vient vite, viens vite ma fille — le pain est levé... cours à la cuisine chercher la farine. Les oncles commencent à souffler dans leurs moustaches creuses. Voult le coq qui leur répond, et les poules tournent en rond.</p>	<p>LE COLONEL</p> <p>Le colonel part pour la chasse, tire sur sans besoins, manque sa bécasse; tire sur son perdrix, le perdrix a sauté; tombe et casse son fusil; il appelle son chien, son chien répond rien; sa femme l'a regardé, sa femme l'a regardé, sa femme l'a regardé, chassera jamais plus.</p> <p>LE VIEUX ET LE LIÈVRE</p> <p>Dans une ville de Paris, un vieux assis par terre, il parle vaillat qu'il vitasse, fait cuire sa soupe sans feu. Le lièvre, sur la route, lui demande sa soupe. Et l'ancien a dit comme ça, ou haussé d'un teint droit, ou maugré d'écarter les bras et au moult de parler plus bas.</p>
--	--

L'HISTOIRE DU SOLDAT — PIANO-RAG-MUSIC —
TROIS PIÈCES POUR CLARINETTE SOLO sous presse
CHEZ J. & W. CHESTER
11, Great Marlborough Street — London-W1
General Agency for the works of IGOR STRAVINSKY.

O mecenato praticado por Werner Reinhart foi muito extenso e ocupou uma posição de destaque na promoção da cena musical europeia²¹. Reinhart não tinha a mesma visibilidade pública de Paul Sacher, mas seu mecenato era visto como reservado, cuja extrema reticência, discrição e modéstia são frequentemente mencionadas nas fontes da época²².

Não há um consenso, entre estudiosos do assunto, sobre em que momento Stravinsky adotou a estética neoclássica, mas o próprio compositor afirma: “*Pulcinella* foi minha descoberta do passado, a revelação através da qual foram possíveis todas as minhas últimas obras” (STRAVINSKY; CRAFT, 1959, p.138). A estreia de *Pulcinella* pelos Ballets Russes em Paris, em 15 de maio de 1920, marca o início da fase neoclássica do compositor, muito embora alguns autores consideram que o neoclassicismo foi uma continuidade da fase russa (CONE, 1962; ADORNO, 1974; TOORN, 1983). A partir de 1921 ele fixa residência em Paris e somente deixará a Europa rumo aos Estados Unidos em 30 de setembro de 1939, para dar a prestigiada série de palestras Charles Elliot Norton da Universidade de Harvard, em função também do início da II Guerra Mundial.

As obras mais relevantes do período neoclássico de Stravinsky, em ordem cronológica, são as seguintes: *Pulcinella* (1920), *Sinfonia para instrumentos de sopro* (1920), *Mavra* (1922), *Octeto para sopros* (1923), *Concerto para piano e sopros* (1923), *Serenata em Lá* (1925), *Apollon musagète* (1928), *Capriccio para piano e orquestra* (1929), *Sinfonia dos salmos* (1930), *Concerto para violino em Ré* (1931), *Perséphone* (1933), *Sinfonia em Dó* (1940), *Sinfonia em 3 movimentos* (1945), *Ebony Concerto* (1945), *Orpheus* (1947) e *The Rake's Progress* (1951), considerada sua última obra neoclássica.

Na década de 1950, Stravinsky começou a usar técnicas de composição serial e foi Craft quem persuadiu Stravinsky a ter uma visão mais condescendente acerca da

²¹ Werner Reinhart financiou Rainer Maria Rilke, seu protégé, e vários compositores que lhe dedicaram uma série de peças, como Othmar Schoeck (*Suite for bass-clarinete op.38* de 1923), Paul Hindemith (*Clarinete quinteto* de 1923), Ernst Krenek (*Kleine Suite op.28* de 1924), Arthur Honegger (*Sonatina para clarinete e piano H.42* de 1922), Anton Webern (*Variações para orquestra op.30*, de 1940), Richard Strauss (*Sonatina n° 2 “Fröhliche Werkstatt”*) e Frank Martin (*Canon à 8 voix* a Reinhart), para citar apenas alguns.

²² Uma parceria firmada entre a Universidade de Zurique e o *Musikkollegium* Winterthur está atualmente catalogando um acervo de cerca de 30 mil correspondências trocadas entre Werner Reinhart e uma grande quantidade de artistas, pintores, músicos, regentes e compositores com quem ele se relacionava.

técnica dodecafônica de Schoenberg, o que o levou ao último grande desenvolvimento estilístico (GLASS, 1998, p.1). Ele experimentou pela primeira vez técnicas seriais, não dodecafônicas, em obras vocais e de câmara em pequena escala, como a *Cantata* (1952), o *Septet* (1953) e *Três canções de Shakespeare* (1953). A primeira de suas composições totalmente baseada em tais técnicas é intitulada *In memoriam Dylan Thomas* (1954). *Agon* (1954-57) foi o primeiro de seus trabalhos a incluir uma série de doze tons e *Canticum sacrum* (1955) a primeira peça a conter um movimento inteiramente serial. Encerro aqui o levantamento de obras de Stravinsky que precedem a composição de *Hommages* com as quais Widmer pode ter tido contato. Trata-se tão somente de um levantamento baseado na parcela da produção mais representativa do compositor, sendo impossível obter uma informação precisa a respeito de quais obras podem, na verdade, ter chegado ao conhecimento de Widmer. Durante o período da II Guerra Mundial, seu contato com a obra de Stravinsky foi restrito, atendo-se muito provavelmente a obras executadas dentro da Suíça. O panorama aqui apresentado visa emoldurar as influências recebidas de Stravinsky e não traçar um perfil estilístico do compositor russo.

Uma das tarefas mais difíceis foi apontar quais obras de Stravinsky podem ter influenciado Widmer em geral, e quais especificamente podem apresentar uma relação com *Hommages*. Após pesquisar as orquestras de Basel e Zurique e seus repertórios ficou clara a presença de obras de Stravinsky em suas programações. Não foi possível encontrar um documento que comprove as transmissões radiofônicas da época, mas obtive, junto aos arquivos da Tonhalle Gesellschaft de Zurique, uma série de documentos com as apresentações realizadas naquela sala de concertos: por meio de pesquisa nos arquivos da instituição, consegui precisar quais obras foram realizadas naquela cidade entre os anos 1940 e 1956. A seguir encontra-se uma lista cronológica das obras e suas respectivas apresentações. Essa lista contempla obras executadas na sala da Tonhalle, sejam pela Tonhalle Orchester ou por orquestras ou *ensembles* convidados e obras executadas na série de música de câmara (Tabela 4)²³.

²³ A íntegra dos documentos recebidos do arquivo da Tonhalle Gesellschaft encontram-se no Anexo H.

Tabela 4 –Igor Stravinsky - Obras executadas na Tonhalle de Zurique entre 1940 - 1956

IGOR STRAVINSKY - Obras executadas na Tonhalle de Zurique			
Obra	Regente	Data	Observações
Fireworks op.4 (1908)	Erich Schmid	10/01/1950	
Petrouchka (1911)	Ernest Ansermet	18/05/1948	solista Robert Casadesus
	Hans Rosbaud	19/06/1952	solista Rudolf am Bach
Le Sacre du Printemps (1913)	Hans Rosbaud	28/06/1955	Südwestfunk Orchester
Chant du rossignol - Poème symphonique (1917)	Hans Rosbaud	13/02/1951	
The Firebird Suite (L'Oiseau du Feu) (1919)	Erich Schmid	09/10/1951	
		16/09/1952	
		12/01/1953	
	29/06/1954		
	Hans Rosbaud	13/12/1955	
Concertino for String Quartet (1920)	Nuovo Quarteto Italiano	12/12/1946	
Pulcinella - Suite (1920)	Hans Rosbaud	25/05/1954	
Symphony for Wind Instruments (1920)	Erich Schmid	06/01/1955	
Capriccio para Piano e Orquestra (1929)	Ernest Ansermet	18/05/1948	solista Soulima Stravinsky
	Hans Rosband	19/01/1954	solista Monique Haas
Violin Concerto in D Dur (1931)	Edmond de Stoutz	01/06/1948	solista Rudolf Baumgartner
Divertimento from Le Baiser de la fée (1934)	Hans Rosbaud	22/01/1952	
Jeu de Cartes (1936)	Hans Rosbaud	08/02/1955	
Symphony in C (1940)	Hans Rosbaud	12/05/1953	
Cirkus Polka (1942)	Ernest Ansermet	18/05/1948	
Vier norwegische Weisen (1942)	Ernest Ansermet	18/05/1948	
Symphony in 3 Movements (1945)	Ernest Ansermet	18/05/1948	
	Hans Rosbaud	05/01/1956	2. Concerto - Musica Viva
Ebony Concerto (1945)	Kurt Edelhagen	28/06/1955	Jazz Kapelle Kurt Edelhagen
Mass (1948)		13/03/1952	Membros da Tonhalle Orchester

Fonte: Elaborada por este autor, a partir de dados do Arquivo da Tonhalle Gesellschaft.

A *Hommage à Igor Strawinsky* é o mais curto dos movimentos, com apenas 45 compassos. Apresenta uma fórmula de compasso nada usual $\frac{18}{8}$ ($\frac{3}{2}$), um compasso

ternário composto, e devo confessar certa estranheza com a inclusão da fórmula de compasso $\frac{3}{2}$ em parênteses, porque Widmer em nenhum momento utiliza uma subdivisão binária do tempo, com exceção de uma quiáltera no final do movimento que, como tal, é grafada dentro do compasso composto (Figura 94).

Figura 94 – Linha do oboé compassos 44 e 45 com exibição da quiáltera de quatro



Fonte: Widmer (1959).

O movimento leva a denominação *largo* com $\text{♩} = 88$ e a indicação *canon à 3 et 5 voix* entre parênteses. Oboé, violinos, violas, violoncelos e contrabaixo somam as cinco vozes, e nesse movimento Widmer omite o tímpano. O cânone será explorado somente pelos violinos, violas e violoncelos; o oboé inicia sua participação somente na *Coda*. Os contrabaixos emolduram o movimento, apresentando um *ostinato* no início no e fim dele.

Previamente, na *Hommage à Frank Martin*, o compositor havia utilizado *divisi a tre* nos violinos apenas, mas neste movimento vai além, empregando a divisão em três nos violinos, violas e violoncelos. A exibição do cânone a três vozes acontece sempre no naipe, à exceção dos compassos 24-30 que antecedem a *Coda*, em que é distribuído nos três grupos de instrumentos (violinos, violas e violoncelos). A *Coda* desse movimento não se refere ao componente estrutural do movimento, mas sim à totalidade da obra. O início da *Coda* é indicado no compasso 31, retoma o *basso ostinato* inicial, levando-o até o fim do movimento, e é conectado à seção anterior com um trêmulo em Ré# pelas violas. Na *Coda* somente os violinos apresentam o cânone.

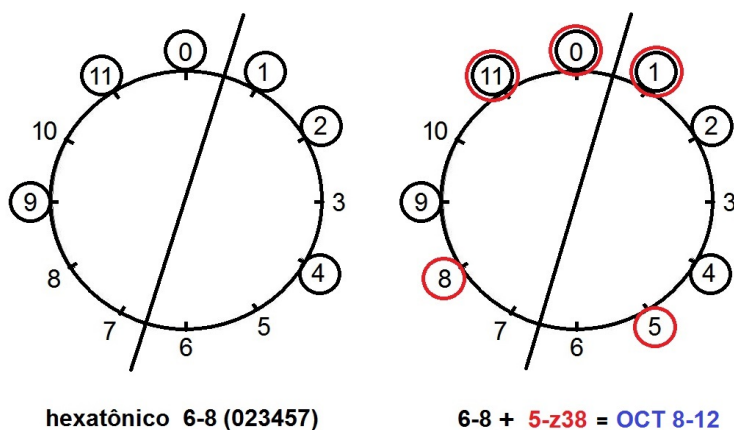
Os contrabaixos iniciam o movimento com um *ostinato* expondo as notas Si, Dó, Fá, Lá \flat , Ré \flat , um pentacorde 5-z38 (01258). As violas expõem um cânone a três vozes no terceiro compasso, com cinco compassos de duração, e agregam mais três alturas Ré, Mi e Lá, que então completam um conjunto octatônico 8-12 (01345679) (Figura 95).

Figura 95 – Compassos 1-8 – Recorte da partitura, *ostinato* dos contrabaixos, entrada das violas com cânone. Segmentação inicial

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

As violas exibem três invariâncias em relação ao *ostinato* dos contrabaixos, e junto com as outras alturas temos um hexacorde simétrico 6-8 (023457). Somando os dois conjuntos, 5-z38 e 6-8, contrabaixos e violas respectivamente, produz-se um conjunto octatônico 8-12 com o mesmo eixo de simetria do hexacorde 6-8 (Figura 96). Visualizamos dessa maneira uma consistência estrutural desse primeiro segmento.

Figura 96 – Hexacorde simétrico 6-8 e pentacorde 5-z38, resultando em um OCT 8-12



Fonte: elaborada por este autor.

Com o *ostinato* presente no cânone obtém-se um cânone acompanhado, apresentado descendentemente na partitura (da primeira para a terceira voz). Em

princípio, essa escolha do compositor não altera em nada o resultado acústico, pelo fato de os mesmos instrumentos executarem a mesma linha, na mesma tessitura. Todavia, esse aspecto será posteriormente explorado de maneira diversa, e oportunamente comentarei sobre esse procedimento.

Uma das características mais observadas na música de Stravinsky é o trabalho rítmico, principalmente por meio da troca contínua de fórmulas de compasso, criando acentuações métricas diversas. Além da utilização de fórmulas de compasso diferentes, há, em um grande número de exemplos, um deslocamento da condução melódica dentro do compasso, que produz outros tipos de acentuação métrica. Segundo o compositor Philip Glass, “[...] o emprego da métrica irregular, como na partitura de *O pássaro de fogo*, faz uso de um compasso de sete tempos para criar um efeito espontâneo e fluido” (SIMEONE, GLASS, CRAFT, 1999, p.1). Segundo Glass, o impulso rítmico fora da métrica [referindo-se a *Le Sacre du printemps*] que ele acrescentou era inteiramente seu (GLASS, 1999, p.1).

O uso extensivo do *ostinato*, presente em diversas obras de Stravinsky, é outra característica em sua produção, por exemplo, na obra *L'Histoire du soldat* (linha do piano: *ostinato* síncrono com a métrica) (Figura 97) e também na *Symphony of psalms* (tímpanos, harpa e piano: *ostinato* assíncrono com a métrica) (Figura 98).

Widmer utiliza o *ostinato* pela primeira vez em *Hommages à Stravinsky*: como é empregado no baixo, constitui um *basso ostinato*. É uma referência ao uso da técnica por Stravinsky, mas também um paralelo com a música de Bach. É de conhecimento geral que Stravinsky (1959, p.150) tinha grande admiração por Bach. Ele mencionou em suas memórias: “A concisão e a clareza das *Invenções* [a duas vozes] eram meus ideais naquela época [acerca da época de escrita da *Sonata para piano* de 1924], e eu procurava manter aquelas principais qualidades nas minhas próprias composições”. Esse *basso ostinato* de cinco notas é exibido quatro vezes, e depois o compositor insere três alturas, Sol \flat , Lá \flat e Si \flat , sendo que Lá \flat já ocorrera antes. A nota mais grave dessa linha é o Sol \flat , que, observada pela teoria dos conjuntos, está no eixo de Dó. Esse *ostinato* será reintroduzido na *Coda*; ao fim do movimento, o Si \flat é resolvido em Si natural.

Figura 97 – *L'Histoire du soldat*, Primeira cena, uso do *ostinato* na linha do piano

HISTOIRE DU SOLDAT
Igor Strawinsky

MUSIQUE DE LA 1^{ère} SCÈNE

The score for the first scene of *L'Histoire du soldat* features a prominent piano ostinato. The Violino part begins with a *p* dynamic and *staccato* articulation. The Contrabasso part is marked *pizz.* and *mf*. The VI. part includes a *piccato* marking and a *poco* dynamic change. The C.B. part provides a steady accompaniment.

Fonte: Stravinsky (1924).

Figura 98 – Recorte da partitura *Symphony of psalms*, 3º movimento, número 22 de ensaio, com uso do *ostinato*, realizado por tímpanos, harpa e piano

Symphony of Psalms
Igor Strawinsky

22 *Molto meno mosso, J. 72 rigorosamente*

This score excerpt from the 22nd rehearsal of the 3rd movement of *Symphony of Psalms* features a complex orchestration. The percussion section includes Tr-ba (picc. Re), Tr-be (Do), and Timp. The vocal parts (S., A., T., B.) sing the lyrics: "Lau-da-te E - um in cymbalis, be - ne - so-nan-ti - bus,". The harp (Arpa) and piano (P.-f.) parts are marked *mf* and *p* respectively. The string parts (V.-C. div. a 3) are marked *mf*. The tempo is *Molto meno mosso, J. 72 rigorosamente*.

Fonte: Stravinsky (1930).

Outro aspecto a considerar é o que Phillip Glass (1998, p.1) chamou de *offbeat rhythmic drive*, que podemos traduzir como um pulso rítmico desconexo [da métrica], ou seja, uma determinada fórmula de compasso, seja ela qual for, exhibe certa acentuação métrica, e qualquer desvio de escrita altera o *metrum*. É o caso do *ostinato* dos contrabaixos que produz um *metrum* que difere da fórmula de compasso utilizada, em que cada repetição do *basso ostinato* inicia em um determinado ponto do compasso, gerando um compasso quinário. Assim como na *Symphony of Psalms*, é um *ostinato* assíncrono.

No começo do movimento Widmer não inclui acentos na nota Si do *ostinato*, o que ocorrerá mais tarde na *Coda*; mesmo assim, o fato de a nota inicial ser a mais grave corrobora a constituição do agrupamento de cinco notas, propiciando naturalmente um acento métrico ou *thesis*. A partir desse ponto de vista, a fórmula de compasso que ouvimos é $\frac{30}{8}$! Todavia, essa é uma percepção auditiva inicial e ao longo do movimento mudará. O entendimento de acento métrico pode ser discutível no início da linha das violas (compasso 3) devido às três entradas consecutivas em intervalo de \downarrow do cânone, fazerem uso de notas sustentadas. A percepção acústica é de uma polirritmia do cânone em relação ao *ostinato*. Quanto à interpretação dessa introdução, não seria apropriada uma acentuação no início de cada compasso na linha dos baixos, e dessa maneira a ausência de um acento tético produziria automaticamente o desenho quinário, visto que a nota mais grave é o Si. Outra preocupação na interpretação do *ostinato* deve ser o fraseado das cinco notas, evitando uma estrutura neutra. Eu sugeriria um fraseado em arco em razão de termos um grande intervalo de nona e depois um decaimento do contorno melódico. Iniciaria com um pequeno *crescendo* (de fraseado) até a nota Dó e conseqüente *diminuendo* para a nota Ré \flat (Figura 99). Obviamente isso não está notado na partitura, e essa atribuição é legada ao intérprete. Como discutimos na primeira parte deste trabalho, apesar de constatarmos uma evolução da notação musical ao longo da história, ainda não é possível demonstrar, pelo uso da grafia, todas as nuances necessárias a uma interpretação acurada.

Figura 99 – Compassos 1-4 – Fraseado proposto para o *ostinato* (em vermelho)

Contrabaixo

divisi 2 arco

pizz. p *simile*

Fonte: Widmer, elaborada por este autor.

As entradas do cânone das violas acontecem com um intervalo de \downarrow , ou seja, com uma unidade de tempo de defasagem entre as entradas, e aqui é necessário deliberar qual interpretação seria a mais indicada. Como o cânone inicia com uma nota longa e as entradas são em uníssono, temos duas possibilidades a considerar. A primeira é realizar um pequeno acento em cada entrada proporcionando ao ouvinte distingui-las. A segunda opção de interpretação seria não executar nenhum acento, assim ouviríamos um *crescendo* por adição e somente com a mudança de notas no segundo compasso identificaríamos as três vozes (Figura 100). Particularmente sou adepto da primeira alternativa, que produz uma maior tensão na entrada do cânone e um pequeno *crescendo* que contribui para o fraseado do segmento. Além disso, quando temos uma sala de concerto “viva”, isto é, com acústica reverberante, é necessário articular com mais inteligibilidade.

Figura 100 – Compassos 3-7 – Interpretação proposta para a linha das violas

Viola I

Viola II

Viola III

p

Fonte: Widmer, elaborada por este autor.

Percebe-se que Widmer, em relação aos outros movimentos, notou uma quantidade visivelmente menor de dinâmicas, e é possível constatar isso nos longos segmentos sem nenhuma indicação de variação dinâmica. O mesmo ocorre com a

articulação, que é trabalhada comedidamente nesse movimento. Queria Widmer uma música plana sem contornos dinâmicos? Uma música em planos ou camadas? As respostas podem ter relação com a postura de Stravinsky em relação à interpretação de sua obra. Como mencionado na primeira parte deste trabalho, ele instruía seus intérpretes a “executar” a obra e não “interpretar” a sua música, almejando um distanciamento da interpretação “romantizada”. A interpretação aqui proposta da obra de Widmer procura levar em consideração diversos aspectos – formais, estruturais, harmônicos, de articulação e fraseado –, elencados por meio da análise da partitura, que produzam coerência musical.

A maneira como Widmer trabalha a questão rítmica nesse movimento foge da obviedade em relação ao tratamento dado por Stravinsky. Widmer não faz nenhuma troca de fórmula de compasso, comum em todas as fases composicionais de Stravinsky. No entanto, observamos alterações métricas e, às vezes, ausência de um *metrum* constante, obtidas por meio do cânone e também do contorno melódico utilizado.

No neoclassicismo praticado por Stravinsky presenciamos composições baseadas em centros tonais. O emprego de sobreposição de acordes tonais cria uma sonoridade não tonal em sua música, assim como o uso da ambiguidade tonal maior/menor. Esse paralelo é encontrado nessa obra e particularmente nesse movimento, em que as linhas do cânone, isoladas, são muito agradáveis. Diria que boa parcela delas pode ser explicada tonalmente. A maneira pela qual Widmer utiliza o cânone faz com que a sobreposição, criada pelas entradas do *comes*, crie uma sonoridade não tonal à maneira de Stravinsky. Outra característica que pode ser associada à escrita de Stravinsky é o conceito de estratificação, ou seja, a construção da música em camadas ou áreas justapostas no tempo (CONE, 1962, p.19). Se pensarmos o cânone empregado por Widmer, nesse movimento, como defasagens temporais do discurso musical, observamos reminiscências com a construção em camadas do compositor russo.

As entradas dos cânones se sobrepõem, criando blocos harmônicos complexos que se entrelaçam produzindo sonoridades mais densas. A segunda entrada acontece nos violinos que exibem um conjunto 4-20 (Figura 101), um tetracorde simétrico Dó, Mi, Sol, Si – um Dó maior com 7ª maior. Esse conjunto aparece na introdução exatamente com as mesmas alturas, porém com contorno melódico diferente (Figura 102). Ele será utilizado

como conjunto referencial no movimento. Por esta constatação podemos vislumbrar a unidade na arquitetura na obra: a prospecção dos diversos trechos traz à tona elementos que alicerçam segmentos, seções, movimentos e concede unidade à obra.

Figura 101 – Compassos 8-11 – Violinos I, II, III, conjunto 4-20

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.



Figura 102 – Compassos 1-11 – Introdução, primeiro movimento e conjunto 4-20 com eixo de simetria

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Depois de analisar esses elementos da introdução, creio ser interessante ponderar sobre o *ostinato* inicial, principalmente depois de encontrar o conjunto 4-20 com Dó, Mi, Sol, Si – um Dó maior com 7ª maior que é um conjunto simétrico. Procurei a conexão com o *ostinato* realizado pelos contrabaixos, expondo as notas Si, Dó, Fá, Lá \flat , Ré \flat , um pentacorde 5-z38 (01258). Se levarmos em conta o centro tonal Dó e analisarmos o *ostinato*, podemos considerar essas alturas sob uma ótica tonal. Uma possibilidade de interpretação do *ostinato* seria uma abordagem a partir do trítone Si- Fá que resolve pela

condução de vozes em Dó-Mi, notas presentes nos violinos no conjunto 4-20. O que encontramos é um acorde de dominante, com alteração descendente da 5ª e da 9ª, que seria Sol, Si, Ré♭, Fá, Lá♭. Suprimindo-se a fundamental desse acorde e colocando-o em sua segunda inversão, obtemos o acorde denominado sub V, ou seja, substituto do V, com as notas Ré♭, Fá, Lá♭, Si, as mesmas notas do *ostinato*, considerando a exclusão do Dó, para o qual esse acorde resolve (Figura 103a). Obviamente não temos a constituição de acordes no *ostinato* e sim uma linha melódica, mas existe um motivo para a escolha das alturas, e a análise tem o propósito de detectar as estruturas, conectá-las e assim prover subsídios para a interpretação. Ainda podemos explicar de maneira diferente algumas notas do *ostinato*, sendo que todas têm relação com o centro tonal Dó. Chegamos à conclusão de que todas as notas podem ser explicadas tanto no modo maior quanto no menor. Em Dó menor, o acorde de Ré♭, Fá, Lá♭ pode ser entendido como subdominante antirrelativa (Sa) e também como um acorde de sexta napolitana S6>. O acorde de subdominante menor em Dó maior gera Ré♭, Fá, Lá♭, que é um acorde de subdominante antirrelativa maior (°Sa) e que também pode ser lido como um acorde de sexta napolitana °S6>. Além dessa interpretação, podemos olhar para o intervalo de 6ª aumentada (6+), as notas Ré♭ e Si, e desenvolver outra relação tonal. Segundo Kostka, Payne e (Almén, 2013, p.371), “uma maneira de enfatizar uma nota é alcançá-la por semitom, seja ascendente ou descendente”. Partindo de um intervalo harmônico de 6ª aumentada Ré♭ e Si temos uma dupla sensível, conduzindo por meio tom para a resolução (Figura 103b), considerando o Dó como centro tonal do movimento.

Figura 103 – Acorde Sub V (Exemplo a) e 6ª aumentada com condução de vozes (Exemplo b)

<p>Exemplo a</p>  <p>Sub V</p>	<p>Exemplo b</p>  <p>6+</p>
---	---

A procura por uma explicação tonal desse segmento é decorrente das características da apresentação do material dessa introdução em relação aos centros tonais. O intento não é realizar uma análise harmônica da música de Widmer, com a finalidade de explicar tonalmente o movimento, mesmo porque isso não seria plausível (não temos formações de acordes que sustentem esse tipo de análise). Widmer não escreveu pensando em tonalidade, mas sim em centros tonais. A tonalidade é utilizada como referência ao neoclassicismo e conseqüentemente à obra de Stravinsky.

Depois do levantamento realizado sobre a obra de Igor Stravinsky, datas de composição das obras, respectivas estreias e locais onde se realizaram, deparei com uma obra em particular que demonstrou ter uma relação mais estreita com a *Hommage* a ele dedicada: é a *Sinfonia em Dó* (1940) executada em 12 e 13 de maio de 1953, pela Tonhalle Orchester, sob a regência de Hans Rosbaud²⁴. Widmer, então com 26 anos, havia terminado seu estudo musical superior e já atuava profissionalmente. Como sabemos, a obra de Stravinsky suscitou grande fascínio em muitos jovens músicos na Europa, mas a *Sinfonia em Dó* guarda algumas particularidades em relação à *Hommage*.

A *Sinfonia em Dó* foi escrita entre 1938 e 1940, logo após o compositor ter completado o *Dumbarton Oaks Concerto* em Mi \flat , no início de 1938. Foi estreada por Stravinsky conduzindo a Chicago Symphony Orchestra em 7 de novembro 1940, como parte das festividades da comemoração de 50º aniversário da fundação da Orquestra Sinfônica de Chicago. A *Sinfonia em Dó* foi executada pela Tonhalle Orchester em maio de 1953, e podemos especular que Widmer pode tê-la escutado nessa ocasião. A sinfonia guarda certos elementos que apresentam semelhanças com o material usado por Widmer. A entrada dos violinos na obra de Widmer utiliza as alturas Dó, Mi, Sol, Si, como mencionado, e podemos encontrar relação com o material do primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky, particularmente a célula inicial Si, Dó, Sol. (Figura 104).

²⁴ Hans Rosbaud (1895-1962): nativo de Graz, Áustria. Foi regente titular de importantes orquestras, entre elas, Hessischer Rundfunk Orchester-Frankfurt, Orquestra Philharmonique de Strassbourg, München Rundfunk Orchester, Münchener Philharmoniker, Südwestfunk Orchester Baden-Baden e Tonhalle Orchester. Foi responsável por inúmeras estreias de obras de compositores do século XX.

Figura 104 – Compassos 1-4 – Recorte da partitura da *Sinfonia em Dó* de Igor Stravinsky (1940)

Moderato alla breve ($\text{♩} = 66$)

Oboi 1 2

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Fonte: Stravinsky (1976).

As alturas utilizadas por Stravinsky são Si, Dó e Sol no antecedente e Ré, Mi, Si no conseqüente, e comporão a linha do oboé mais adiante (Figura 105).

Figura 105 – Recorte da partitura da *Sinfonia em Dó* de Igor Stravinsky (1940), número 5 de ensaio, entrada da melodia do oboé

Stravinsky Symphony in C

Igor Stravinsky

Ob 1

Viol 1

Viol 2

Viola

Vcl

Cb

Fonte: Stravinsky (1976).

A linha do oboé, na *Sinfonia em Dó* de Stravinsky, exibe as mesmas alturas do conjunto 4-20, Si, Dó, Sol, Mi. Não podemos ignorar a semelhança, comparando as duas linhas, dos violinos em Widmer e do oboé em Stravinsky (Figura 106). Acima de tudo, Stravinsky não estabelece com uma cadência a tonalidade de Dó maior ou menor, mas utiliza-se de um centro tonal Dó. O mesmo procedimento é realizado por Widmer, que se utiliza do conjunto 4-20 como simetria, para onde a música converge. Nesse sentido, temos uma estruturação que procura organizar o material por meio de uma hierarquia que se assemelha ao plano tonal.

Figura 106 – Recorte do solo de oboé da *Sinfonia em Dó* de Igor Stravinsky (1940) e entrada dos violinos da *Hommages* de Ernst Widmer (1959). Comparação das linhas, com as semelhanças destacadas nos quadros

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is for Oboe 1 (Ob. 1) in Igor Stravinsky's *Symphony in C*, marked '1. Solo' and 'p'. It shows a melodic line with several notes circled in red and grey boxes. The bottom staff is for Violin I (Vln. I) in Ernst Widmer's *Hommage à Igor Stravinsky*, marked 'pp'. It shows a similar melodic line with corresponding notes circled in red and grey boxes. The boxes highlight the structural similarities between the two pieces, specifically the use of the 4-20 interval set.

Fonte: Stravinsky(1976); Widmer(1959); elaborada por este autor.

Se na escrita da música tonal a direcionalidade se concretiza pela conexão dos segmentos sonoros por meio da funcionalidade tonal, o mesmo não ocorre com a música não tonal. Segundo Vazzoler (2008, p.41), em um discurso musical delineado por discontinuidades e contrastes, como a música de Stravinsky, a estruturação a partir de centros tonais traz unidade ao discurso musical. Essa ótica é confirmada por Stravinsky, quando diz que “um sistema de centros tonais ou polares só nos é dado com o objetivo de alcançar uma certa ordem – o que significa, para ser mais preciso, forma, a forma que é o

cume do esforço criativo”. Em sua *Poética musical em seis lições*, Stravinsky (1996, p.42) discorre sobre o ato de compor.

Compor, para mim, é pôr em determinada ordem certo número desses sons de acordo com as relações de intervalo. Essa atividade leva à procura de um centro para o qual a série de sons implicada em meu esforço possa convergir. Assim, dado um determinado centro, terei que encontrar uma combinação que convirja para ele. Se, por outro lado, uma combinação ainda não orientada surgiu, terei de determinar o centro para o qual ela deveria conduzir. A descoberta deste centro é que me sugere a solução do problema.

A obra de Widmer apresenta grande estruturação, percebida nos eixos de simetria, que convergem para um centro tonal e auxiliam a criação de uma hierarquia na escrita, gerando unidade na obra e, nesse sentido, alinhando-se ao pensamento de Stravinsky. Partindo do reconhecimento da importância do conjunto 4-20 como conjunto que traz unidade ao movimento, encontramos o mesmo tipo de relação com a *Sinfonia em Dó*, ou seja, a utilização de um centro tonal e elementos que legitimam essa hierarquia. Como exemplo, citamos o início do movimento com as alturas Si e Dó, a entrada das violas com a altura Si, o Solb dos contrabaixos, que se encontra no eixo de simetria de Dó, e também o acorde de Dó com sétima maior dos violinos. A semelhança com a linha do oboé da *Sinfonia em Dó* salienta o que foi explorado preliminarmente na análise (Figura 107).

Figura 107 – Compassos 1-8 – Incidências de um centro tonal em Dó

IV - Hommage à Igor Strawinsky
(canon à 3 et 5 voix)

Ernst Widmer
(Porto Alegre 1960)

Largo ♩ = 88

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

A segunda parte da linha dos violinos, após a apresentação do Dó 7+, denota uma harmonia de Dó menor, e esse tipo de procedimento é equiparável à *Sinfonia em Dó* de Stravinsky: o uso da dualidade maior/menor. Uma pausa interrompe o fluxo e violinos realizam uma semicadência em *mf* (a maior dinâmica até o momento), distribuída descendentemente em oitavas, do violino I ao III. Essa interpretação é melódica e não se apoia no modelo de montagem de acordes verticais. Claramente podemos ouvir Lá, Dó, Sol, e as outras notas são utilizadas como ornamentos à linha. Também não é claro se cadencia em Dó maior ou menor. Nota-se pela primeira vez a utilização de tessituras diferentes dentro de um mesmo naipe e claramente abre-se espaço para a percepção de um enriquecimento textural (Figura 108).

Figura 108 – Compassos 11-17 – Linha dos violinos e semicadência

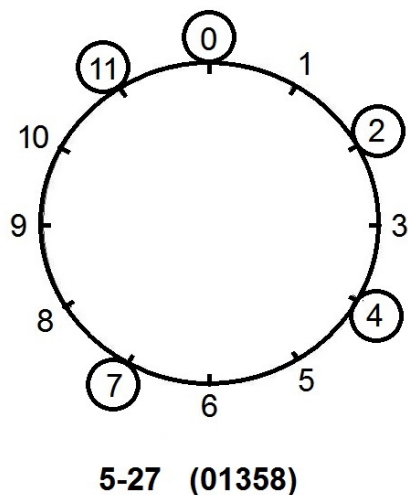
The image displays a musical score for three violin parts (Vln. I, Vln. II, and Vln. III) across measures 11 to 17. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *IIIa*. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one flat.

Fonte: Widmer(1959).

Na próxima entrada o compositor recorre novamente às violas (compasso 16), utilizando o mesmo conjunto 4-20 dos violinos, com as mesmas alturas Dó, Mi, Sol, Si, um Dó com 7^a maior, e emoldura o Dó menor anteriormente apresentado. A obra de Widmer não é tonal, mas faz referências à tonalidade, apresentando características do neoclassicismo. Talvez se trate da maior referência a Stravinsky, uma vez que esse foi o período do qual Widmer mais teve a oportunidade de vivenciar sua obra. O cânone atua criando sonoridades não tonais, apesar de conseguirmos traçar relações dentro da tonalidade. Esse procedimento se aproxima da técnica de estratificação de Stravinsky.

Os violoncelos se conectam com a linha das violas e recapitulam a entrada dos violinos, ainda que com certo número de modificações. Iniciam no compasso 18, na segunda metade do segundo tempo, com a altura Ré, e depois agregam Si, Mi, Sol e Dó. Como podemos constatar, repetem o conjunto 4-20 das violas adicionando a altura Ré, um pentacorde 5-27 (01358) (Figura 109) – curiosamente, a mesma coleção que inicia e encerra a *Sinfonia em Dó* de Stravinsky.

Figura 109 – Conjunto inicial dos violoncelos 5-27 e último acorde da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky

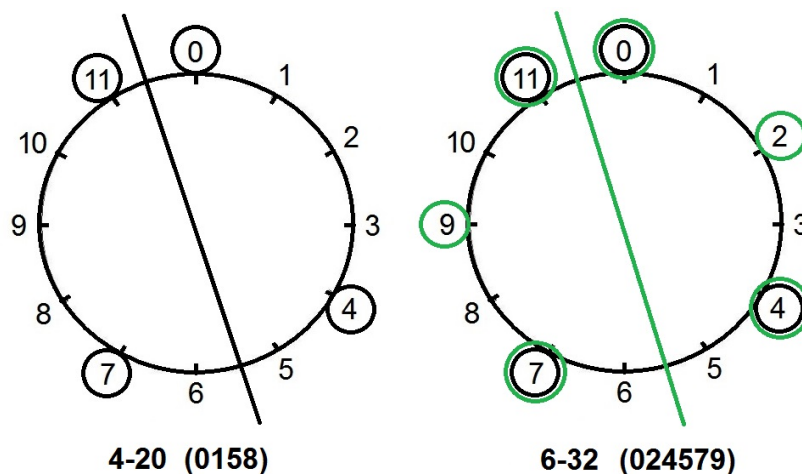


Igor Stravinsky - Symphony in C
quarto movimento - último acorde

Fonte: Stravinsky (1976); elaborada por este autor.

Além da altura Ré, também a altura Lá é adicionada e podemos reparar que o eixo de simetria do conjunto 4-20 não se altera com a adição das duas alturas, resultando em um conjunto hexatônico 6-32 (Figura 110).

Figura 110 – Conjuntos 4-20 e 6-32 com mesmo eixo de simetria



Fonte: elaborada por este autor.

Adiante, os violoncelos agregam mais alturas Fá# e Sib, e assim consecutivamente Fá, Mi \flat , Ré \flat , Lá \flat , completando as doze alturas no compasso 22, segundo tempo (Figura 111). O uso de todas as doze alturas traz a completude, mas também a estagnação, e esse tipo de procedimento atua como uma diluição da polarização, anulando um determinado centro tonal.

Figura 111 – Compassos 18-23 – Linha dos violoncelos

Fonte: Widmer (1959).

Os violoncelos recapitulam a linha dos violinos de forma concisa, apresentando modificações, mas mesmo assim é possível identificar grande semelhança com o material anterior (Figura 112).

Figura 112 – Comparação entre as linhas dos violinos e recapitulação pelos violoncelos

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

No compasso 24 percebe-se, na partitura, um momento de maior densidade na orquestração, mesmo sem a presença de contrabaixos e oboé. Ao final da linha de violoncelos encontramos novamente a semicadência I-V, recordando os compassos 15 e 16. Dessa vez, ela é distribuída entre os violoncelos, violas e violinos. Atentemos à Figura 113: a partir desse momento o cânone aparece em outra disposição, ou seja, da voz mais grave para a mais aguda, exatamente o oposto do que observado anteriormente. A voz mais grave, nesse segmento, é reforçada com a participação de todos os três grupos de violoncelos e dobramento de violas. Além de maior exploração de timbres, observa-se também uma ampliação da tessitura, o acréscimo de diferentes nuances, como um maior peso nos graves, a adição de *crescendo* e *decrescendo* na linha Lá, Sib, Lá em todos os instrumentos e abandono do acento inicial sobre a nota Lá.

Figura 113 – Compassos 24-26 – Semicadência e quinta entrada do cânone

The image displays a musical score for measures 24, 25, and 26. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vc. I, Vc. II, and Vc. III. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 24 begins with a 'divisi' marking above the first violin staff. The first violin part starts with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The second violin part starts with a half note F#4, followed by a quarter note E4, and then a quarter note D4. The viola I part starts with a half note D3, followed by a quarter note C3, and then a quarter note B2. The first, second, and third cello parts all start with a half note B2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note G2. Dynamics of *mf* (mezzo-forte) are indicated with hairpins in the violin, viola, and cello parts. The score continues through measures 25 and 26, showing the continuation of these melodic lines and the entry of a canon.








Imediatamente após a semicadência, todo o grupo apresenta o cânone, em *mf*, distribuído de forma diferente de até então, com violinos I e II, cada um com uma voz do cânone e violas juntamente com violoncelos com a terceira voz. Examinando a partitura, os violoncelos são utilizados para complementar a maior extensão nos graves, que as violas não conseguem reproduzir. Toda a seção culmina em um tetracorde 4-20 transposto T4 de Dó, Mi, Sol, Si, em *forte*, e tem um caráter cadencial, fechando a seção antes do início da *Coda* (Figura 114).

Figura 114 – Compassos 29-30 – conjunto 4-20 cadencial

The musical score for measures 29 and 30 is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#). Measure 29 begins with a dynamic marking of *fp* (for piano) for all instruments. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs and accents. The Viola I part plays a sustained note. The Violoncello I part plays a rhythmic pattern. Measure 30 concludes with a *forte* (*f*) dynamic for the Violins and Violas, and a *sfpp* (sforzando piano) dynamic for the Viola I and Violoncello I parts. A tremolo (*trem.*) marking is present on the Viola I part in measure 30.

Fonte: Widmer (1959).

O movimento apresenta uma estrutura clara com cinco entradas do cânone até atingir a *Coda*. Ele inicia na região grave com o *ostinato* dos contrabaixos em \downarrow , as violas exibem notas sustentadas e depois apresentam também \downarrow . Os violinos atacam com movimento de \downarrow , com apenas uma ocorrência de \downarrow e terminam a linha na semicadência, na qual observamos todas as figuras rítmicas apresentadas e duas \downarrow ao final. Violas

apresentam o conjunto 4-20 com  e se conectam com os violoncelos que recapitulam os violinos com  e adicionam  com mais frequência. Na quinta entrada temos um maior adensamento com movimentos de  e  até o compasso 29, quando toda a movimentação ocorre inicialmente em  e no compasso 30 em , antes de atingir a *Coda*. Também nesse momento observa-se a maior dinâmica do movimento. Após a descrição do acontecimento rítmico da seção, podemos visualizar no Quadro 1 a seguir o adensamento provocado pela sucessão de valores rítmicos cada vez menores, por meio das entradas do cânone, culminando na estrutura cadencial 4-20, que antecede a *Coda*.

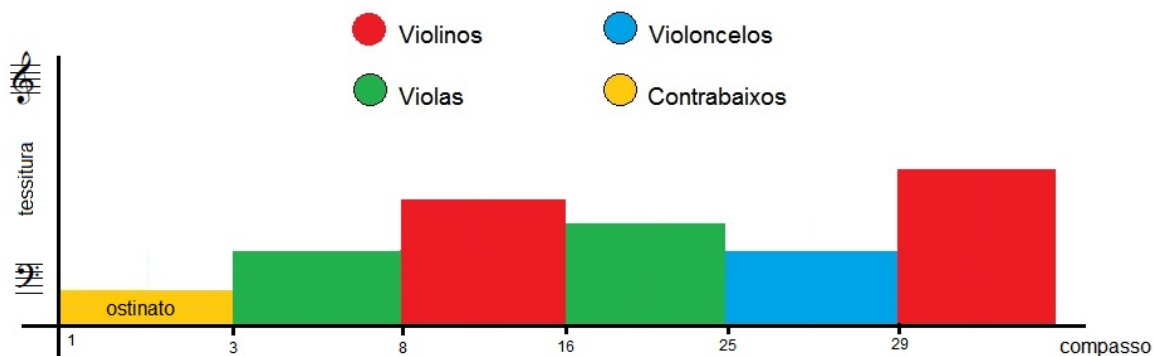
Quadro 1 – Utilização rítmica em relação as entradas do cânone

	ostinato	1 ^a . entrada do cânone	2 ^a . entrada do cânone	3 ^a . entrada do cânone	4 ^a . entrada do cânone	5 ^a . entrada do cânone	estrutura cadencial	
ocorrência rítmica principal								
ocorrência rítmica secundária								
fluxo rítmico								

Fonte: elaborada por este autor.

Nessas cinco entradas também observamos um determinado contorno melódico que vai da tessitura grave para a aguda, retorna para o grave e finaliza a primeira seção, com violoncelos, violas e violinos exibindo a maior amplitude da tessitura no movimento: violinos I com Sol# 6, nota mais aguda do movimento, e violoncelos com Mi 2, nota mais grave dos violoncelos no movimento (compasso 29). A seguir, o Gráfico 1 demonstra o contorno melódico da seção e respectivos trechos da partitura. Na Figura 115 discriminamos as ocorrências musicais: o ostinato, as entradas do cânone e a estrutura cadencial.

Gráfico 1 – Gráfico da evolução da tessitura no movimento em relação às entradas do cânone



Fonte: elaborada por este autor.

Figura 115 – Exemplo das entradas do movimento com as respectivas entradas do *ostinato* inicial e do cânone

ostinato	<p>1</p> <p>Contrabaixo</p>
1ª entrada do cânone	<p>3</p> <p>Viola</p>
2ª entrada do cânone	<p>8</p> <p>Violino</p> <p>15</p> <p>Violino</p>
3ª entrada do cânone	<p>17</p> <p>Viola</p>
4ª entrada do cânone	<p>18</p> <p>Violoncelo</p>
5ª entrada do cânone	<p>25</p> <p>Violoncelo</p>
estrutura cadencial	<p>29</p> <p>Violino</p>

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

A *Coda* inicia no compasso 31, com violas realizando uma conexão com o evento precedente, reproduzindo um trêmulo em Ré#, em *pp*. Contrabaixos realizam o *ostinato* em *pp*, em *pizzicato*, como no início, com a adição de violoncelos, porém começando no segundo tempo e com acento no Si todas as vezes. Esse *ostinato* estará presente em toda a *Coda* e findará no antepenúltimo compasso. Após refletir sobre o *ostinato* e seu emprego na obra, encontrei outra vertente a ser explorada, que são os subconjuntos. Resolvi explorar os subconjuntos e deparei justamente com o conjunto 4-20 com as alturas Dó, Fá, Lá \flat , Ré \flat . Sob essa ótica o movimento inicia e finda com o conjunto 4-20 (Figura 116).

Figura 116 – Compassos 31-33 – *Coda*, conjunto 4-20 do *ostinato*

The musical score for measures 31-33 of the *Coda* section is shown. The Oboe (Ob.) part begins in measure 31 with a long note, marked *espr. ma piano*. The Violins (Vln. I, II, III) play a rhythmic pattern starting in measure 32, marked *p*. The Viola I (Vla. I) part has a long note in measure 31, marked *pizz.* and *pp*. The Violoncello (Vc.) and Contrabaixo (Cb.) parts play a rhythmic pattern starting in measure 32, marked *pp*. A box labeled **4-20** highlights the notes Dó, Fá, Lá \flat , Ré \flat in the Cb. part across measures 31 and 32.

Fonte: Widmer, elaborada por este autor.

As violas sustentam notas de até dois compassos de duração sempre em trêmulo e intercalado por pausas. É exatamente na *Coda* que o oboé inicia sua participação no movimento com uma linha sempre ampla com pequena movimentação no penúltimo compasso. Os violinos realizam um cânone a três vezes, iniciando no segundo compasso da *Coda*. O cânone, nesse momento do movimento, funciona como um acompanhamento à linha do oboé, produzindo um ritmo praticamente constante que será repetido e ampliado mais quatro vezes até o final. A rítmica utilizada pelos violinos tem sua origem

retirada de uma apresentação anterior, localizada no compasso 26 (Figura 117a), mas tem uma similaridade rítmica com o compasso 11, do qual pode ter sido originada (Figura 117b).

Figura 117 – Células rítmicas da linha do violino compassos 26 (exemplo a) e 11 (exemplo b)

The image contains two musical staves. The left staff, labeled 'exemplo a', is for measure 26 and shows a violin line with a red box around a rhythmic cell consisting of a quarter note followed by an eighth note. The right staff, labeled 'exemplo b', is for measure 11 and shows a similar rhythmic cell highlighted with a red box.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Os violinos exibem uma linha nos compassos 32 e 33 que será reiterada mais três vezes. Dentro desse gesto melódico encontramos a célula rítmica $\text{♩} \text{♩}$ que o compositor utilizará três vezes na primeira ocorrência. Na segunda ocorrência ela vem precedida de colcheia e é repetida quatro vezes. A terceira exibição do gesto melódico exhibe seis células rítmicas e adota a anacruse da segunda ocorrência. Na quarta e última vez notam-se algumas modificações, por exemplo, quatro repetições da célula rítmica. A segunda apresenta uma subdivisão: no lugar da colcheia, duas semicolcheias, $\text{♩} \text{♩}$, e no final apresenta praticamente uma inversão rítmica, $\text{♩} \text{♩}$, sucedida por mais duas semínimas pontuadas, intercaladas por pausas.

Depois de comentar o aspecto rítmico do cânone, voltaremos a atenção ao aspecto harmônico. Como comentado, todo o movimento faz referência à fase neoclássica de Stravinsky, e Widmer não procurou utilizar coleções octatônicas, tão vastamente analisadas por Pieter van den Toorn (1983), mas sim valeu-se da premissa do neoclassicismo de “voltar o olhar para os grandes mestres do passado”. Dessa forma, Widmer faz uso de estruturas tonais e de centros tonais para realizar sua música. Straus (2013, p.105) comenta que “quando os compositores do século XX criam uma sonoridade tonal, eles geralmente o fazem usando meios não tonais”, e continua: “porque uma peça não é tonal [...] não significa que ela não possa ter notas ou classe de notas como centro”. Widmer manipula o conteúdo harmônico de maneira livre, com sobreposição de

camadas. É possível identificar a escrita tonal nas linhas melódicas, porém o cânone e a composição por camadas não permite estabelecer a tonalidade – pelo contrário, evita-a. A sobreposição de camadas cria uma sonoridade densa e não tonal. Evito o termo “atonal”, porque Widmer utiliza centros tonais. O intuito deste trabalho não é analisar cada um dos acordes, mas observar detalhes da arquitetura da estrutura com a finalidade de contribuir na edificação de uma performance. Analisarei pormenorizadamente cada entrada do gesto melódico do cânone.

Nesse movimento existe uma predileção por um determinado acorde, que é o acorde maior com 7^a alterada ascendente, mais especificamente o tetracorde 4-20 (0158) Dó, Mi, Sol, Si. É necessário explicar que o acorde se manifesta de forma melódica na grande maioria das exibições (em alguns momentos, vislumbramos sua construção vertical pela condução das vozes do cânone). Notamos sua primeira apresentação no *ostinato* (transposto T₁), na linha dos violinos, compassos 8-11; depois reiterado pelas violas nos compassos 16-18; violoncelos, compassos 18-19; de forma cadencial com todas as vozes, no compasso 30 (transposto T₄); no cânone dos violinos sendo apresentado nos compassos 32-33 (transposto T₈); novamente nos violinos, na sua apresentação original nos compassos 35-36; na linha do oboé, compassos 37-39 e também ao final do compasso 39 (transposto T₃). Por fim esse acorde está presente na introdução de *Hommages*, o que traz uma grande unidade à obra. Observemos as incidências do conjunto 4-20 (Figura 118).

Nos compassos 32 e 33, os violinos realizam uma linha de dois compassos de duração em que encontramos as alturas Lá^b, Dó, Mi^b, Sol, um conjunto 4-20, que é uma transposição T₈ de Dó, Mi, Sol, Si e que poderia também ser identificada harmonicamente como um acorde de Lá^b com 7^a, dentro de um campo tonal de Dó menor. A linha do oboé apresenta um Dó menor, Dó, Mi^b, Sol, e portanto temos três invariâncias. Também podemos notar a enarmonização das violas que sustentam um Ré[#], da transição da seção anterior, que será substituído por Mi^b na última colcheia do violino III (Figura 119).

Figura 118 – Incidências do conjunto 4-20

Figure 118 displays musical staves for several instruments, with red boxes highlighting specific passages. The instruments and their corresponding measures are:

- Contrabaixo: Measures 1-4
- Violino: Measures 8-11
- Viola: Measures 16-21
- Violoncelo: Measures 18-21
- Violoncelo: Measures 30-33
- Violino: Measures 32-35
- Violino: Measures 35-38
- Violino: Measures 38-41
- Oboé: Measures 38-41
- Ob.: Measures 39-42
- Vln. I: Measures 39-42
- Vln. II: Measures 39-42

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Figura 119 – Compassos 31-33

Figure 119 shows measures 31-33 of a musical score, labeled as the Coda. The score includes staves for Oboé (Ob.), Violino I (Vln. I), Violino II (Vln. II), Violino III (Vln. III), Viola I (Vla. I), and Violoncelo/Contrabaixo (Vc. Cb.).

- The Oboé staff (measure 31) features a green box labeled "Dó menor" and the instruction "espr. ma piano".
- The Violino I staff (measures 31-33) has a black box labeled "4-20" and the dynamic marking "p".
- The Violoncelo/Contrabaixo staff (measures 31-33) has a black box labeled "4-20" and the dynamic marking "pp".

Fonte: Widmer, elaborada por este autor.

A segunda exposição do gesto melódico, compassos 34-36, conta com uma alteração na terceira exposição do cânone, devido ao limite da tessitura do violino e também a uma alteração de nota, Lá^b em vez de Si^b (assinalado em vermelho na Figura 120). Widmer optou por silenciar a entrada do violino III, excluindo a primeira célula rítmica. Além do tetracorde 4-20 Dó, Mi, Sol, Si do compasso 35, nota-se o trítono Fá-Si que antecede esse compasso nos violinos I, violas, violoncelos, contrabaixos e oboé. Observamos a nota Si nas duas extremidades da tessitura e o Fá nas vozes intermediárias. Esse Si coexistirá com o Si^b introduzido pelos violinos. O oboé, com suas notas sustentadas, apresenta um Sol com 7^a, sem 5^a (Sol, Si, Fá). Ilustraremos na Figura 120.

Figura 120 – Compassos 34-36

The image shows a musical score for measures 34-36. The instruments listed are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violin III (Vln. III), Viola I (Vla. I), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.).

- Measure 34:** A large black box highlights the first two measures (34 and 35) across all staves, indicating a sustained tritone.
- Measure 35:** A black box labeled "4-20" highlights a tetrachord in the Violin I part.
- Measure 35:** A red box highlights a note in the Violin III part, which is the altered note Lá^b.
- Measure 35:** A box labeled "Trítono Si - Fá" is positioned between the Violin I and Violin II staves.
- Measure 36:** A box labeled "D⁷/₅" highlights the Oboe part, indicating a dominant seventh chord without the fifth.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Violas sustentam Si^b em pedal, introduzido pelos violinos, até a terceira entrada do gesto. O oboé inicia a próxima linha com um Fá (compasso 36), reproduzindo novamente o trítono com os baixos (com Si). Após esse início, o oboé apresenta o 4-20 referencial, com as alturas Dó, Mi, Sol, Si, sempre com uma linha ampla, com notas

sustentadas sob um grande arco. Violinos exibem a célula rítmica $\text{r} \text{ } \underline{\text{r}} \text{ } \underline{\text{r}}$ seis vezes nesse segmento. Pela terceira vez o conjunto referencial 4-20 é encontrado (compasso 38), com as mesmas alturas do oboé. No compasso 39 podemos perceber ao final da linha dos violinos as alturas Mi \flat , Sol, Si \flat , que se juntando ao oboé com o Ré resultam em mais um conjunto 4-20, uma trasposição T_3 do conjunto referencial. Observemos a Figura 121.

Figura 121 – Compassos 37-39 – conjuntos 4-20

The image shows a musical score for measures 37-39. The instruments are Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violin III (Vln. III), Viola I (Vla. I), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The Oboe part has a long note in measure 37, which is boxed and labeled '4-20'. The Violin parts have a rhythmic pattern in measure 38, also boxed and labeled '4-20'. The Viola part has a chord in measure 38, boxed and labeled '4-20'. The Violoncello and Contrabaixo parts have a bass line. The score is marked 'pp sempre' at the bottom left. The measure numbers 37, 38, and 39 are indicated at the top of the staves.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

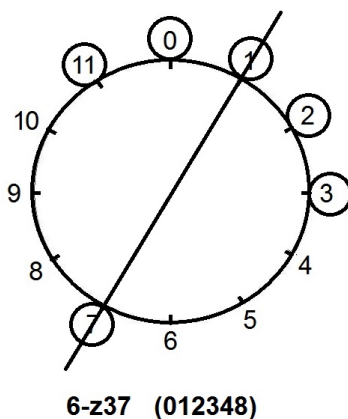
A quarta apresentação do gesto melódico apresenta uma série de alterações, principalmente de caráter rítmico, que foram previamente comentadas. O gesto dos violinos inicia com um tricíorde 3-3 (014) tríade maior/menor com as alturas Sol, Si \flat , Si, e incorporará outras alturas, entre as quais as que comporão o acorde final, Dó \sharp , Ré e Mi (Figura 122). Mais adiante, no compasso 42, encontramos um conjunto 6-z37 que apresenta as alturas Si, Dó, Dó \sharp , Ré, Ré \sharp do último acorde e adiciona o Sol, com eixo de simetria em Sol-Dó \sharp , exatamente o mesmo eixo de simetria final (Figura 123).

Figura 122 – Compassos 41-43 – conjunto 6-z37

The image shows a musical score for measures 41-43 of the 6-z37 set. The score includes parts for Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Violin III (Vln. III), Viola I (Vla. I), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). A box labeled '6-z37' highlights the final notes of the violin parts in measure 42. Dynamics markings include ppp and p.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Figura 123 – Compasso 42 – Conjunto 6-z37



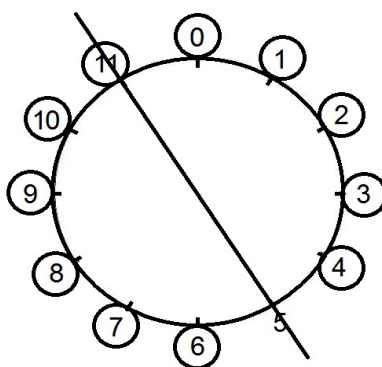
Fonte: elaborada por este autor.

Ao observarmos a linha do oboé no compasso 42 temos uma sensação de cadência tonal V-I. Dois pormenores contribuem para que essa impressão se confirme: a sustentação da nota Dó, a nota mais longa de toda a *Coda*, e um *crescendo* para o compasso 43, na linha dos baixos, que leva ao Sol \flat acentuado, que se encontra no eixo de Dó (Figura 122). A análise de todo o último gesto dos violinos resulta em um conjunto

9-2 (012345679). Não totalmente contente com essa abordagem, analisei o mesmo segmento novamente com a adição das últimas três notas do *ostinato*, Sol \flat , Lab, Si \sharp notei inicialmente a reiteração da altura Si e, como consequência da adição das outras duas alturas, um eixo de simetria, fruto do resultado da constituição de outro conjunto que substituiu o anterior. Esse conjunto 11-1 (0123456789T) apresenta todas as alturas, com exceção do Fá, que possui um eixo de simetria convergindo para Si, exatamente a altura que difere do *ostinato* inicial e que aqui é reiterada (Figura 124).

Figura 124 – Compassos 41-43 – Conjunto 11-1

The image shows a musical score for measures 41-43. The instruments listed are Ob., Vln. I, Vln. II, Vln. III, Vla. I, Vc., and Cb. A large black box highlights the violin parts (Vln. I, II, III) and the double bass part (Cb.) in measures 41-43. A smaller box labeled '11-1' is placed below the double bass part in measure 43. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*.



11-1 (0123456789T)

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

A análise do segmento propiciou um entendimento sobre a alteração do Sib do *ostinato* comentado no início e que aqui aparece resolvido em $Si\sharp$. O motivo dessa alteração, segundo meu entendimento, é que com essa mudança, o eixo de simetria reitera a altura Si . Considerando o $Dó$ como centro tonal e conforme a análise até aqui apresentada, o Si apresentado pelos baixos seria a sensível.

Widmer opera estruturando e relacionando materiais em diversos níveis. A última apresentação do cânone dos violinos, compassos 41-43, é uma variação, ou melhor, utilizando a nomenclatura de Widmer, uma modificação da linha inicial das violas. A Figura 125 demonstra a correspondência das linhas. Com esse procedimento mais um material atua na unidade do movimento.

Figura 125 – Correspondência das linhas dos violinos e das violas com a apresentação inicial do cânone

Fonte: Widmer, elaborada por este autor.

O oboé conduz o movimento ao final, com a anacruse do compasso 44, um Sib . Apresenta a altura $Dó$, ornamentada com as notas Sib e Mib e reapresenta o motivo 2 (conjunto 3-2) da introdução de *Hommages*. Além disso, ao observar o acorde final $Dó\sharp$, Ré, Mi, constatei ser uma transposição T_2 do motivo 2, apresentado harmonicamente (Figura 126).

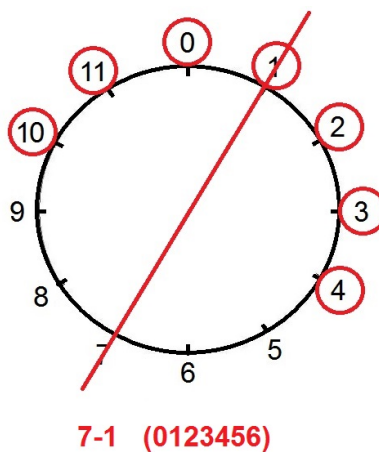
Figura 126 – Compassos 43-45 – motivo 2, conjunto 3-2 (013), apresentado melódica e harmonicamente

The image shows a musical score for measures 43-45. The Oboe (Ob.) part features a melodic motif labeled '3-2 (013)' in a box. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vln. III, Vla. I, Vc. I, Cb.) feature a harmonic motif also labeled '3-2 (013)' in a box. Dynamics include *p*, *fpp*, and *sfpp*. Performance instructions include 'arco, non div.' and 'non div.'. The piece ends with 'Fine'.

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

O conjunto encontrado no segmento final é composto pelas alturas Si \flat , Si, Dó, Ré, Mi \flat , apresentadas pelo oboé, e Dó \sharp , Mi, executadas pelas cordas, que somadas produzem um conjunto cromático 7-1 (0123456) com eixo de simetria sobre Dó \sharp (Figura 127).

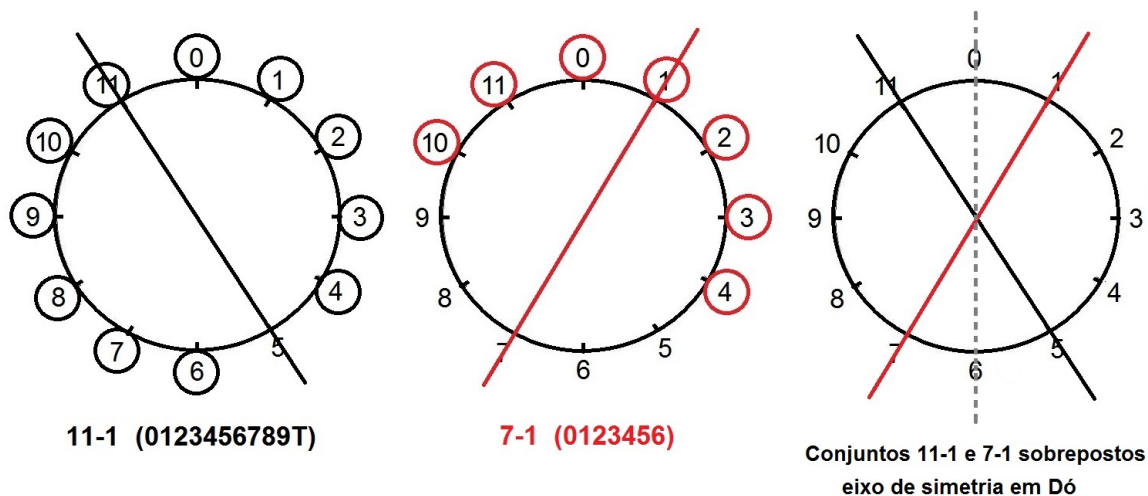
Figura 127 – Compassos 43-45 – Conjunto 7-1 e eixo de simetria



Fonte: Widmer 91959); elaborada por este autor.

Ao realizarmos uma sobreposição dos últimos dois eixos de simetria, encontraremos um eixo imaginário sobre Dó. Tal procedimento já foi executado na introdução com o mesmo resultado, inclusive originando um eixo sobre a altura Dó (Figura 07, p.55). O exemplo a seguir elucida esse procedimento (Figura 128).

Figura 128 – Sobreposição dos últimos dois eixos de simetria resultando em um eixo imaginário



Fonte: elaborada por este autor.

A interpretação da *Coda* tem diversas nuances que devem ser observadas. A dinâmica geral é *piano* (*pianissimo* para violas, violoncelos e contrabaixos). Não há mudanças de dinâmica até o fim da peça, com exceção do ataque do acorde final, em que há um *sfpp*. O oboé lidera com a instrução *espressivo ma piano* e isso proporciona ao oboísta uma margem de *cantabile* ao interpretar as linhas. Widmer escreve essa linha final em uma tessitura média-aguda (Lá 4 até Dó 6) com grandes intervalos para o oboé (que devem ser executados com um grande *legato* e hegemonia sonora). A linha tem uma característica marcante: é toda escrita em sínopes. Widmer anota *tenutos* sobre as notas com um grande *legato* até o compasso 38 e depois somente *legato*. Deve-se executá-la articulando muito suavemente as notas, procurando realizar o fraseado proposto, o que é complicado obter, principalmente nos intervalos de 7^a, 8^a e 9^a. O uso do *vibrato* deve proporcionar a expressão realçando intervalos dissonantes, mas sem abusar da dinâmica. O *vibrato* também pode ser utilizado para intensificar a mudança de tessitura, mas deve-se atentar para a dinâmica *piano*. O contorno das linhas sugere os *crescendi* e *diminuendos* agógicos (Figura 129).

Figura 129 – Compassos 33-45 – Sugestão de interpretação da linha do oboé, entre parênteses, em vermelho

The image displays two identical musical staves for the oboe (Ob.), covering measures 32 to 45. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with the instruction "espr. ma piano" and a red opening parenthesis "(" at measure 32. The second staff contains red closing parentheses ")" at measures 34, 37, 40, and 43. The third staff features a red opening parenthesis "(" at measure 32 and a red closing parenthesis ")" at measure 43. The fourth staff includes dynamic markings in red: "pp", "p", "p", "p", "f", and "pp". The fifth staff shows a red opening parenthesis "(" at measure 32 and a red closing parenthesis ")" at measure 43. The sixth staff contains dynamic markings in red: "pp", "p", "p", "p", "f", and "pp". The seventh staff features a red opening parenthesis "(" at measure 32 and a red closing parenthesis ")" at measure 43. The eighth staff includes dynamic markings in red: "pp", "p", "p", "p", "f", and "pp".

Fonte: Widmer (1959); elaborada por este autor.

Na última linha é interessante realçar o Sib e também o primeiro Mi \flat . Essas duas notas são anacrúsicas e devem levar ao repouso, o que pode ser realizado com acentos sutis em *decrescendo* para o Dó. O último Mi \flat 6, que antecede o *sforzato*, é uma nota relativamente aguda, contudo de fácil controle dinâmico, indicada na partitura com uma ligadura em parênteses. Ela pode ser realizada com um pequeno *sostenuto* e dinâmica tênue, antecedendo o acorde das cordas que leva ao final, assim criando uma expectativa maior em relação ao *sforzato*. O motivo 2 já é naturalmente realçado pela quiáltera, mas deve ser executado declamado e com pouco decaimento depois do *sf*.

2.8.1 Apontamentos sobre a redução para piano: *Hommages opus 18a - Hommage à Igor Strawinsky*

Na redução do movimento dedicado a Stravinsky perdemos completamente a percepção do cânone e escutamos muito mais os encadeamentos. Todas as notas são produzidas, mas sem a riqueza e diversidade dos timbres. Há somente uma observação pontual acerca da nota Lá \flat , anacruse do violino III compasso 35, no original: na redução, Widmer também utiliza o Lá \flat , o que me leva a crer que se valeu do original para realizar a redução (Figura 130).

Figura 130 – Compassos 34-36 – Redução

Fonte: Widmer (1959).

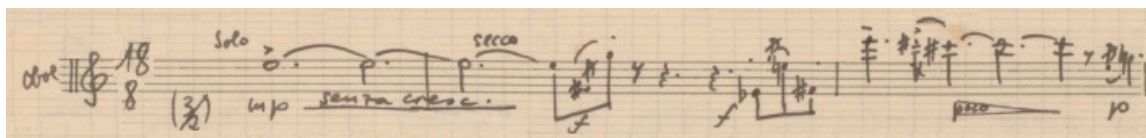
2.8.2 Sobre a segunda versão - *Hommage à Igor Strawinsky op. 18b (2.Fassung)*

A *Hommage à Igor Strawinsky op. 18b, 2. Fassung* (2ª versão), para oboé e pequena orquestra, de 1962, é uma ampliação do último movimento de *Hommages*. Trata-se de uma orquestração do movimento homônimo com a inclusão de nove compassos, apresentando material inédito. Temos a adição de sete compassos ao início do movimento e de mais dois compassos ao final da obra, totalizando 54 compassos. A instrumentação utilizada é composta por uma flauta, um corne-inglês, um clarinete, um fagote, uma trompa, um trompete, harpa e cordas (violinos I e II, violas e contrabaixo).

A versão original escrita dois anos antes (*opus 18*) tem um caráter mais plácido, em decorrência do movimento que a antecede, a *Hommage à Bela Bartok*, enquanto a segunda versão é mais brilhante: a linha do oboé é retrabalhada, conferindo-lhe um *status* mais solista, e dessa maneira o instrumento não fica confinado a uma única linha lírica ao final da obra.

A peça inicia com oboé sustentando um Mi 5 e a orquestra ataca um acorde *secco*, no segundo compasso, com as notas Dó# e Mi, as mesmas que encerram o *opus 18*. Depois desse acorde, o oboé realiza uma cadência de três compassos de duração. No terceiro compasso o oboé ataca um Mi 6, em *forte*, a caminho de um Dó#, que é precedido de uma *appoggiatura* de Ré#. Exatamente esse desenho melódico encerrará a obra. Mais uma vez observamos a busca por unidade na composição de Widmer, utilizando uma célula que conectará início e fim (Figura 131).

Figura 131 – Compassos 1-3 – Linha do oboé

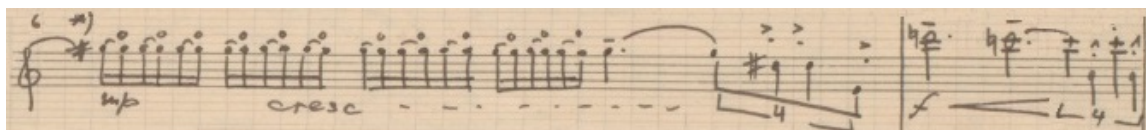


Fonte: Widmer (1962).

No compasso 5, entradas consecutivas de clarinete, trompete, trompa, harpa e cordas, juntamente com o oboé, produzem um hexacorde 6-31 (014579). No compasso

seguinte as cordas ainda sustentam o acorde do compasso anterior, o conjunto 4-z15, e sobre esse acorde Widmer utiliza a harpa para dialogar com o oboé. O oboé produz um *bisbigliando* – que nada mais é que a alternância entre nota real e nota em harmônico – executado sobre a nota Sol# em semicolcheias. É interessante notar que Widmer utiliza a técnica expandida nesta versão, procedimento que não emprega no *opus 18*. A harpa executa efeito semelhante com a alternância de cordas, grafado como Lá^b e Sol#, e realiza um glissando para o sétimo compasso, atingindo o Ré 6. A mesma nota é atingida pelo oboé com uma quiáltera de quatro antecedendo o Ré 6. As alturas utilizadas nessa quiáltera são Sol# ligado do *bisbigliando* anterior, Ré e Mi. No sétimo compasso o oboé executa as alturas Ré, Dó e Si, com Ré mínima pontuada, Dó mínima pontuada ligada a uma quiáltera de quatro com as alturas Dó, Si, Dó, Si. Esse compasso é exatamente o retrógrado do motivo 2 do final, executado em outra oitava e com um intervalo de 9ª entre Si e Dó (Figura 132).

Figura132 – Compassos 6-7 – Linha do oboé com motivo 2 retrógrado



Fonte: Widmer (1962).

As cordas atacam um acorde no terceiro tempo, em *pizzicato*, com as mesmas alturas anteriores, ou seja, Dó, Dó#, Mi, Fá#, o conjunto 4-z15. Nesse acorde é preciso que a harpa sustente as alturas Dó, Ré^b, Si presentes no glissando, além da nota Ré. A partir desse momento, Widmer realiza uma orquestração do original, realizando algumas pequenas intervenções, sobre as quais discorrerei pormenorizadamente.

O primeiro exemplo de alterações frente ao original é a linha criada para a harpa nos compassos 16-18, 20-21, 25-28. Exemplo das ocorrências (Figura 133).

Figura 133 – Compassos 16-18, 19-21 e 25-28 – Linha da harpa

The image shows three staves of handwritten musical notation for harp. The first staff covers measures 16, 17, and 18, starting with a dynamic marking of *ppp, dolce*. The second staff covers measures 19, 20, and 21, with dynamics *mf* and *f*. The third staff covers measures 25 and 28, with a dynamic marking of *f*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Fonte: Widmer (1962).

Na *Coda* (assinalada entre parênteses) há uma modificação textural na qual contrabaixos realizam *divisi* (trêmulo e *pizzicato*), como previamente notado no compasso 8, acompanhados por acordes da harpa (na versão original, os violoncelos e contrabaixos executam apenas *pizzicati*) (Figura 134).

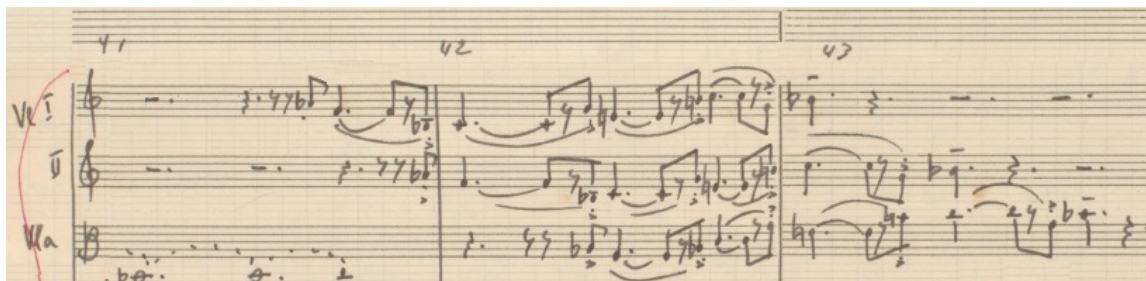
Figura 134 – Compassos 37-39 – *Coda*, *divisi* da linha dos contrabaixos com acompanhamento da harpa. Recorte da partitura

The image shows a handwritten musical score for measures 37, 38, and 39. The top staff is for harp, with the instruction "Reb Lab. Sib" written above it. The bottom staves are for double bass, with "divisi" written below the notes. A red vertical line is drawn between measures 38 and 39, with the word "Coda" written in red above it. The notation includes various dynamics like *f*, *pp*, and *ppp*, and articulation marks like accents and slurs.

Fonte: Widmer (1962).

No compasso 42 o cânone é exibido com as três entradas equidistantes, diferentemente do original, em que a terceira voz é obrigada a entrar tardiamente por motivo da tessitura. Nessa versão as duas primeiras notas da terceira entrada, linha das violas, são as mesmas sem alterações. Podemos notar que Widmer conserva a mesma alteração da terceira nota do cânone, de Sib para Lá \flat , linha das violas (Figura 135).

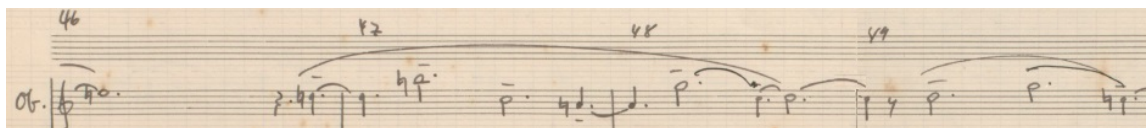
Figura 135 – Compassos 41-43 – Cânone dos violinos e viola, entradas equidistantes



Fonte: Widmer (1962).

Outra diferença em relação à partitura original é o uso de *tenuto* na linha do oboé. No *opus 18*, o compositor cessa a notação no compasso 38, e aqui os *tenuti* prosseguem mais quatro compassos (compasso 49 do *opus 18b*), o que no meu entender faz mais sentido, pois a linha preserva o mesmo caráter (Figura 136).

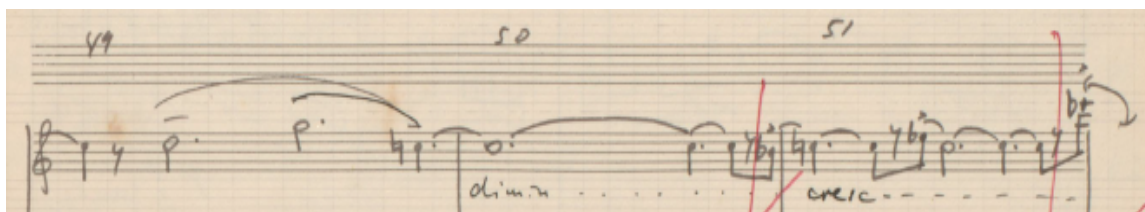
Figura 136 – Compassos 46-49 – Linha do oboé demonstrando a continuidade dos *tenuti*



Fonte: Widmer (1962).

Até o compasso 51, a segunda versão retratou fielmente o conteúdo original, com as ressalvas assinaladas. A partir desse ponto há a inclusão de um novo material. A linha do oboé é um pouco dilatada no compasso 51, com a sustentação do Dó no segundo tempo e retardando o ataque do Mi \flat 6 em uma mínima pontuada (Figura 137).

Figura 137 – Compassos 49-51 – Linha do oboé



Fonte: Widmer (1962).

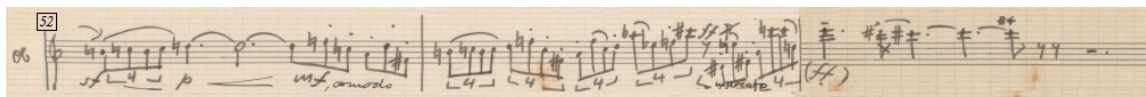
Apesar da dilatação rítmica da linha, as cordas atacam em sincronia com a quiáltera do oboé (compasso 52), mas com outro acorde. O acorde produzido contém as alturas Ré, Ré#, Mi, Sol#, com um Si da harpa, um conjunto 5-z38 (01258); posteriormente, como na versão original, violoncelos e contrabaixos atacam Dó e Mi (Figura 138).

Figura 138 – Compasso 52 – Acorde das cordas

Fonte: Widmer (1962).

O oboé, em vez de sustentar o Ré junto com o acorde, reitera o motivo 2 no compasso 53 e acrescenta mais uma cadência final (Figura 139).

Figura 139 – Compassos 52-54 – Linha do oboé com a reiteração do motivo 2



Fonte: Widmer (1962).

A orquestra ataca um acorde *secco*, no terceiro tempo do compasso 53, com as alturas Ré, Ré#, Mi, Fá#, Sol#, um conjunto 5-9 (01246). Após breve diálogo com a orquestra, ouvimos novamente um acorde da orquestra na nota mais aguda do oboé, um Mi 6 em *fortissimo*, Dó, Dó#, Ré#, Mi, Fá#, Si, um conjunto 6-z11 (012457). O oboé sai do Mi em *ff* e finaliza com um Dó#, antecedido por uma *appoggiatura* de Ré#, a mesma condução melódica do início. Um ataque curto finaliza a obra, com a díade Dó# e Mi, executada por todos os instrumentos da orquestra. Essas mesmas alturas são executadas pelas cordas no *opus 18*; o Ré entoado pelo oboé na versão original não aparece, substituído por um Dó# 6.

CONCLUSÃO

A obra *Hommages* pertence à fase europeia de composição de Ernst Widmer, apesar de ter sido composta quando já habitava solo brasileiro. Acredito que sua concepção, ou pelo menos um primeiro esboço, ainda em fase de elaboração, seja fruto de seu caminho profissional anterior à vinda ao Brasil. O próprio compositor menciona que a ideia para essa obra estava presente em 1957.

Hommages possui uma escrita não tonal, mas utiliza a centralidade para organizar o material musical. Dentro da tonalidade percebemos os parâmetros que regem a música tonal, e essa informação então assimilada flui para a performance de forma cognitiva. O treinamento do músico se dá, via de regra, dentro da tonalidade – como consequência, a interpretação do repertório tonal está mais próxima da linguagem absorvida por anos de estudo e prática. As obras criadas em linguagem não tonal necessitam outra organização de entendimento e escuta. Uma abordagem dessa literatura deve ser precedida de uma investigação consciente e profunda. A elaboração da performance deveria, do meu ponto de vista, partir sempre de um processo analítico que permita a identificação de elementos estruturais e o entendimento da obra. É um processo metódico que tem por finalidade elencar os parâmetros musicais que nortearam sua criação.

A música de Ernst Widmer é coesa, tanto que os elementos apontados inicialmente na análise, realizados na introdução, permearam todos os movimentos, proporcionando uma grande unidade estrutural e demonstrando clareza em sua edificação. Uma declaração de Klaus Huber, colega de Widmer e também aluno de Willy Burkhard, corrobora a organização encontrada na obra. Huber (*apud* MOHR, 1957, p.148) relembra os ensinamentos de seu mestre de composição: “[...] Um dos aspectos mais importantes de seu ensino de composição era a busca por equilíbrio, uma confluência entre os elementos lineares e os elementos harmônicos”.

Formalizar em um texto a metodologia de construção de uma performance é sempre um procedimento complexo, resultado da soma de muitos fatores, de informações coletadas ao longo de um determinado período de tempo e também por meio de um processo empírico com o qual o intérprete constantemente se defronta. Procurei retratar aspectos que possam contribuir para a compreensão do texto musical: suas características,

fraseologia, estrutura e influências, entre outros, principalmente por tratar-se de uma obra que provavelmente não tenha sido executada nos últimos sessenta anos e encontra-se esquecida, além de não haver uma gravação comercial, somente a gravação do arquivo da Rádio Zürich e que ainda se encontra sob direito autoral.

O maior desafio encontrado foi averiguar as influências que o compositor afirma ter recebido dos homenageados, pois a dedicatória não trazia informações suficientes que pudessem esclarecer quais seriam. Consegui, de certa forma, delimitar as influências, e em alguns casos obtive êxito em relacioná-las com o texto musical. A busca de características na música de cada um dos homenageados e a identificação de seus respectivos estilos evidenciaram detalhes que ajudaram a compor uma performance.

O trabalho não pretende ser uma análise dos procedimentos composicionais de Ernst Widmer, mas devemos lembrar que em um contexto não tonal, a exploração musical deve ser minuciosa, para não incorrer nos erros de uma interpretação superficial. Utilizei a metodologia da teoria pós-tonal por ser mais adequada para descrever os contextos e relações harmônicas dessa obra. Apesar de utilizar a terminologia pós-tonal, é muito improvável que Widmer pensasse nesses termos, mesmo porque essa abordagem analítica foi elaborada e disseminou-se a partir da publicação de um artigo de Allen Forte em 1964.

Realizei um trabalho de identificação dos diversos elementos da estrutura, de forma tal que fosse possível organizá-los, compreendê-los, relacioná-los e assim determinar a expressividade do discurso musical. Pelo uso da Teoria dos Conjuntos obtive resultados que propiciaram uma assimilação do conteúdo musical. Os eixos de simetria resultantes dos diversos segmentos apontaram para centros tonais que estavam correlacionados dentro da obra e me ajudaram a determinar o direcionamento de frases e encadeamentos.

O entendimento da obra em sua totalidade é um processo gradual, em que o intérprete deve valer-se de sua inteligência emocional, memória lógica, auditiva, sinestésica e visual de maneira a transmitir com propriedade o conteúdo musical. O aprendizado da linguagem composicional de Widmer auxiliou a elaborar a performance de *Hommages*. As inflexões exigidas pelo compositor devem ser seguidas por meio de um estudo minucioso da estrutura da obra, proporcionando fluidez às linhas. A expressão

pretendida para uma determinada linha deve ser resultado de um intenso processo de ressignificação.

Não creio existirem diferenças significativas na maneira de tocar o repertório clássico-romântico frente ao moderno. Devemos, sim, necessariamente estar atentos à construção da performance com um olhar acurado em relação à produção da época e suas características, além do uso de ferramentas adequadas à linguagem da obra, com o intuito de obter um resultado coerente. A vivência do intérprete é fundamental na escolha de elementos para conceber uma performance. E foi nesse campo da atuação específica que procurei oferecer alternativas que auxiliassem os intérpretes a solucionar problemas inerentes ao texto musical. Uma boa execução deve ser resultante da assimilação da análise dos elementos contidos na partitura, em que contrastes de dinâmica, acentuação, progressões rítmicas, nuances tímbricas e diferentes articulações devem ser exploradas. A liberdade do intérprete se dá na escolha das soluções que melhor traduzam a partitura. Uma interpretação que se pretende fidedigna deverá obrigatoriamente observar o texto e suas influências.

No processo de análise optei por separar a introdução da primeira *Hommage*: Apesar de o compositor separar em quatro partes - introdução e mais três *Hommages*, a obra está dividida em três movimentos, como evidenciado, com a introdução conectada à primeira *Hommage*. Realizei uma verificação meticulosa, com o propósito de apontar o maior número possível de detalhes da estrutura da obra, para então poder relacioná-los posteriormente com os outros movimentos. Ao entender a introdução como uma exibição de material a ser desenvolvido ao longo da obra, nos moldes das aberturas operísticas, encontrei fragmentos, motivos, células rítmicas e melódicas que foram trabalhados no decorrer dos movimentos

Em relação à organização das alturas, foram detectados determinados conjuntos que constituem a ideia básica da obra, e alguns deles formam motivos que servem à sua estruturação. Segundo Ilza Nogueira (1997, p.164), são princípios da técnica widmeriana, na qual a ideia temática principal funciona como um contexto referencial para o plano estrutural do movimento. Lima (1999, p.51) identifica na obra de Widmer, de forma constante, um trabalho exaustivo com motivos construídos a partir dos conjuntos 3-3 (014) e 3-7 (025)

A análise da introdução revelou como motivo o tricírculo 3-2 (013) Si, Dó, Ré, que permeia e traz unidade à obra. O trabalho motivico está presente ao longo de toda a introdução, com a apresentação dos motivos 1 e 2 de maneira equilibrada; no entanto, o motivo 2 serve de ligação para a primeira *Hommage*. Além dos motivos mencionados, observamos também o tetracorde 4-20 com as alturas Dó, Mi, Sol, Si, que será reintroduzido como elemento unificador no último movimento. O oboé tem uma participação ativa na introdução e o compositor dedica-lhe uma cadência relativamente longa, com a utilização do motivo 1 no início e motivo 2, incompleto, ao final. As possibilidades de interpretação foram exploradas por meio dos resultados da análise.

Na *Hommage à Frank Martin* observamos o uso do cânone que, como procedimento, será utilizado nas três *Hommages*. É interessante um relato de Widmer acerca de uma obra muito posterior, mas que dá indícios sobre sua forma de estruturação. Ele comenta na página de apresentação da partitura do *Duo op.127* para violino e piano: “Embora baseados no mesmo material temático, cada um dos três movimentos possui seu próprio clima, sua própria textura” (WIDMER *apud* NOGUEIRA, 1997, p.57) Aqui notamos uma preocupação em demonstrar técnicas do processo composicional derivativo, no qual uma ideia musical orienta toda a estruturação musical. Podemos entender que isso ocorre também nessa obra, pelas evidências que encontramos. Uma análise que pretenda explicar o processo composicional de Widmer deve se debruçar sobre o conjunto de sua obra, a fim de contextualizar todas as ocorrências desse processo, o que não é o foco deste trabalho. A análise aqui realizada tem o propósito de alicerçar a performance.

A *Hommage à Frank Martin* tem um foco no contraponto do qual Widmer se apossou e por meio do cânone retratou o homenageado. O oboé começa nesse movimento em um registro particularmente grave: executá-lo em *pp* é uma tarefa no mínimo difícil e requer um bom domínio do instrumentista e uma palheta adequada. A exploração da tessitura grave do instrumento em *pianissimo*, no meu entender, almeja uma sonoridade escura, que irá gradualmente alcançar a região aguda do instrumento, muito mais luminosa, em uma alusão a ascensão espiritual muito presente na obra de Martin. Durante o movimento, Widmer explora praticamente a tessitura inteira do oboé, alcançando o Solb

6 em passagens de grande lirismo. O movimento encerra com três intervalos Si-Dó em oitavas descendentes, intercalados por ataques de Ré, que confirmam o motivo 2.

A Hommage à Bela Bartok é o mais longo de todos movimentos e também o mais elaborado. Na redução para piano esse movimento é omitido, seguramente pela complexidade das linhas. Para a orquestra de cordas, e também para o oboé, é o movimento mais virtuosístico e requer, sem dúvida, um maior tempo de preparo de todos os envolvidos. Nesse movimento o oboé atinge o Sol 6 e também desce até o Si \flat 3, a nota mais grave do instrumento, praticamente a tessitura toda. É necessário saber que o Sol 6 era considerado o extremo do instrumento até a metade do século XX; a partir desse momento, compositores, juntamente com oboístas, ampliaram a tessitura do instrumento (hoje a região acima do Sol 6, chamada de *altissimo range*, vai até Dó 7). O movimento apresenta muitas mudanças de andamento que coincidem com eixos de simetria estruturais da obra. Em síntese, descreverei brevemente os pontos principais do movimento. O primeiro conjunto encontrado tem um eixo de simetria em Si; ao final do segmento virtuoso das cordas encontramos o eixo sobre Fá# (que está sobre o mesmo eixo de Dó); na cadência existe uma polarização por ausência em Ré; na seção A', uma transposição do conjunto inicial 3-9 tem eixo de simetria em Sol# (que está sobre o mesmo eixo de Ré); no próximo segmento temos um eixo em Dó# e no uníssono final um eixo sobre Fá#, como vimos o mesmo eixo de Dó. Revelando todos os eixos em seguida, vimos como Widmer estrutura a obra em função do motivo 2, as alturas Si, Dó, Ré. Naturalmente é possível perguntar sobre o eixo em Dó#, e a explicação para esse evento é uma condução cromática descendente Ré, Dó#, Dó.

O que isso tem de significativo na performance? Precisamos entender que mediante a ausência da hierarquia das funções tonais, os centros tonais – ou centricidade – agem como centros tonicizantes para os quais a música converge, e portanto os resultados obtidos por meio do processo de análise são extremamente relevantes. Sem relacionarmos esses resultados, não idealizaremos um discurso musical fluente.

O movimento dedicado a Stravinsky é o mais curto de todos, mas não por isso menos interessante. *A Hommage à Igor Stravinsky* apresenta um contexto harmônico um pouco diferente das anteriores. Obviamente a relação harmônica, no sentido tradicional,

não é aqui explorada. Pudemos conectar eventos pela harmonia funcional, porém não exatamente por meio da análise vertical de acordes. As linhas são entrelaçadas pelas entradas consecutivas do cânone e “sujam” os acordes, em uma espécie de defasagem temporal. Minha opção foi investigar o movimento sob duas óticas distintas: por um lado, utilizando a harmonia funcional, procurei delinear alguns eventos nos quais existia uma relação tonal; por outro, utilizei a teoria pós-tonal para explicar todas as demais ocorrências. Consegui com isso vislumbrar uma relação com o neoclassicismo de Stravinsky, período que Widmer vivenciou.

Novamente os eixos de simetria nos orientam para a construção do fraseado e da direcionalidade. O parentesco com a *Sinfonia em Dó* não pode ser ignorado, uma vez que células melódicas e acordes estão presentes ao longo do movimento. Mas, mesmo assim, o tratamento dado a elas é distinto. O movimento exhibe linhas melódicas que podem ser quase inteiramente explicadas tonalmente, mas o cânone “desfoca” essas linhas, criando uma sonoridade não tonal. O movimento apresenta um *ostinato* no início e fim emoldurando o movimento, cujas notas iniciais são Si e Dó. Violas se juntam e obtemos um conjunto simétrico, mas a relação é muito mais tonal do que por eixos de simetria. Encontramos um conjunto 4-20, idêntico ao do início da obra, com as alturas Dó, Mi, Sol, Si, um conjunto simétrico e atua como um centro tonal em Dó. A utilização do conjunto 3-3 (014), tricorde maior/menor, confere a determinados trechos uma dualidade maior/menor.

A *Coda* da obra inicia com a retomada do *ostinato* e entrada do oboé, em uma espécie de recapitulação dos acontecimentos harmônicos do movimento. O conjunto 4-20 mais uma vez está presente em toda a *Coda*, com a presença do centro tonal em Dó. Toda a interpretação desse movimento está pautada pela uniformidade. Widmer recorre a poucos *crescendi* e *diminuendos* e a dinâmica geral é um *pp*, com uma única aparição de *forte* antecedendo a *Coda*. Para obter o efeito desejado pelo compositor deve-se utilizar um fraseado sutil, que não ultrapasse a dinâmica proposta.

Um grande arco estrutural pode ser desenhado ao longo da obra com uma centricidade em Dó. Partindo da introdução, temos a apresentação do superconjunto 9-9 com eixo de simetria em Ré, um subconjunto simétrico 4-20 com as alturas Dó, Mi, Sol, Si e o motivo 2, Si, Dó, Ré. Também na introdução temos uma grande quantidade de

eixos de simetria em Dó e também em Si. A *Hommage à Frank Martin* inicia e termina com o motivo 2. A *Hommage à Béla Bartók* inicia com a nota Si, exhibe um tricorde (027) com eixo de simetria em Si e ainda na primeira seção um eixo sobre Fá# (que está no mesmo eixo de Dó). Na cadência temos uma polarização por ausência em Ré e ao final do movimento um uníssono em Fá#, com eixo de simetria também em Dó. A *Hommage à Igor Strawinsky* inicia com as notas Si, Dó e apresenta uma centricidade em Dó, pelo uso do conjunto 4-20, Dó, Mi, Sol, Si, assim como uma relação tonal cadencial em Dó. A *Coda* exhibe simultaneamente o *ostinato* e o conjunto 4-20 e encerra com a recapitulação do motivo 2, Si, Dó, Ré, e um acorde suspensivo com o tricorde (013) com eixo imaginário em Dó.

A comparação realizada ao fim de cada um dos movimentos, com as duas versões *op. 18a* e *op. 18b*, auxiliou a delinear alguns aspectos da composição e confirmar algumas dúvidas em relação ao texto original. A segunda versão de *Hommage à Strawinsky*, de 1962, pode esclarecer principalmente uma passagem no compasso 35 do *op. 18*, em que a terceira entrada dos violinos exhibe uma alteração do cânone. Cheguei a supor que se tratava de um erro, mas ambas as versões (*18a* e *18b*) retratam o Lá \flat .

Apesar de contar com valiosas informações, obtidas junto ao arquivo da Sociedade Tonhalle de Zurique, ainda há muito a ser desvendado, explorado, analisado e discutido sobre a obra de Ernst Widmer. Esta pesquisa não pretende oferecer uma única interpretação da obra, mas sim uma visão particular e um ponto de partida que estimule e instigue novas indagações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ADORNO, Theodor. **Towards a Theory of Musical Reproduction: Notes, Draft and Two schemata**. Cambridge: Polity Press, 2006.
- ALTE UND NEUE MUSIK**: Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926-1951. Zürich: Atlantis Verlag Zürich, 1952.
- ANTOKOLETZ, Elliott. **The Music of Béla Bartók**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- BACH, Carl Phillip Emanuel. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**. Faksimile – Reprint. Teil I Berlin 1753 p.117. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1994.
- BASTIANELLI, Piero. **A universidade e a Música: uma memória 1954-2004**. v. II. Salvador: Emus-UFBA, 2004.
- BÓREM, Fausto; RAY, Sonia. **Pesquisa em performance musical no brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas**. II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2012. In: *Anais...* Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/indFiguraXX-php/simpom/article/viewFile/8033/6901>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- BÖRKE, Anja. **Frank Martins Instrumentalmusik**. Norderstedt: Grin Verlag, 2009. Disponível em: <https://www.grin.com/document/163038>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- BRINER, ANDRES. Walter Frey. **Historisches Lexicon der Schweiz (HLS)**. Disponível em: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020574/2018-01-11/>. Acesso em: 18 mar. 2018.
- BROOKS, Jeanice. **The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future Between the Wars**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BRÜSCHWEILER, Willy (Ed.). *Ernst Widmer Werkverzeichnisse*. Ernst Widmer Gesellschaft. Aarau: Ernst Widmer Gesellschaft, 2008.
- BUSONI, Ferruccio. **A New Esthetic of Music** New York: G. Schirmer, 1911.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Paris: Robert Laffont, 2014.

CÍCERO, Marco Túlio. **Opera: Epistolae ad diversos**. Volume II. Londini: A.J. Valpy A.M., Figura XX – Editione J. A. Ernesti, 1830.

CONE, Edward T. The Progress of a Method. **Perspectives of New Music**, v.1, n. 1, pp.18-26, Autumn, 1962. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/832176?seq=1>. Acesso em: 4 fev. 2019.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score: Music as Performance**. New York: Oxford University Press, 2013.

COOPER, David. **Bartók: Concerto for Orchestra**. New York: Cambridge University Press, 1996.

COPLAND, Aaron. **What to Listen for in Music**. New York: Signet Classic, 2002.

CRAFT, Robert. **Conversas com Stravinsky**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CURY, Fabio. **Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri**. 2011. 177 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DUNSBY, Jonathan. **Models of Musical Analysis Early Twentieth-Century Music**. Cambridge, Massachussets: Jonathan Dunsby Blackwell Publishers, 1993.

EHRISMANN, Sibylle (Org.). **Fünfzig Jahre Collegium Musicum Zürich, Leitung Paul Sacher**. Zürich: Atlantis Musikbuch Verlag, 1994.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven/London: Yale University Press, 1973.

FRANK MARTIN (1890-1974). *Mémoire vivante des compositeurs genevois*. Disponível em: <http://www.compositeursgenevois.ch/?p=40>. Acesso em: 3 maio 2020.

GLASS, Phillip. **NPR Online Milestones of the Millenium – Stravinsky 1999**. Disponível em: <https://legacy.npr.org/programs/specials/milestones/990416.motm.stravinsky.html>. Acesso em: 19 jul. 2020.

GLASS, Phillip. The Classical Musician Igor Stravinsky. Time Magazine. 8 jun. 1998. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,988502,00.htm>. Acesso em: 19 jul. 2020.

GROVE MUSIC ONLINE. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>. Acesso em: 20 jul. 2020.

GUTMANN, Veronika (Org.). **Alte und Neue Musik II**. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926-1976. Zürich: Atlantis Verlag Zürich, 1977.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Covilhã: Universidade da Beira Interior/LusoSofia, 2011.

HASTY, Christopher. Segmentation and Process in Post-Tonal Music. **Music Theory Spectrum**, Oxford, v. 3, n. 1, p.54-73, 1981.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

HENZ, HANS Rudolf. **Ernst Widmer Gesellschaft**. Disponível em: <http://www.ernstwidmer.ch/>. Acesso em: 28 jul. 2020.

HILL, Robert. **Music and Performance during the Weimar Republic**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1994.

HUNKENMÖLLER, Jürgen. Bartók analysiert seine “Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta”. **Archiv für Musikwissenschaft**. pp. 147-163 Franz Steiner Verlag, 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/930884>. Acesso em: 17 jul. 2020.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music**. Seventh Edition. New York: McGraw-Hill, 2013.

KUEHN, Frank Michael Carlos. **A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense: uma introdução**. 2010. 191 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, p.7-20, 2012.

LEETH, Jessica Dixon. **Frank Martin's Arranged Works for Flute: Sonata da Chiesa and Deuxième Ballade**. 2015. Doctoral dissertation – University of South Carolina, Columbia, 2015. Disponível em: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/>. Acesso em: 24 maio 2020.

LESTER, Joel. **Analytical Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W.W. Norton, 1989.

LIMA, Paulo Costa. Crítica e criatividade a partir de uma imagem criada por Ernst Widmer. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto (Ed.). **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**. Salvador: TeMA/UFBA, 2015. p.137-46.

- LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. Salvador: Fazcultura/Copene, 1999.
- LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. Salvador: Faz Cultura/Copene, 1999.
- LIMA, Paulo Costa. **Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas**. 2000. 268 f. p.335. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- LIMA, Paulo Costa. **Teoria do Compor II – Diálogos de invenção e ensino**. Salvador: Edefba, 2014.
- LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: Edefba, 2014.
- MARSCHER, Peter; RÉVAI, Peter. **Mit Musik stromaufwärts**. Das Zürcher Kammerorchester. Basel: NZZ Libro, 2018.
- MOHR, Ernst (Org.). **Willy Burkhard**. Zürich: Pro-Helvetia, 1957.
- MOREIRA, Adriana Lopes. **Apostila da disciplina CMU 5983**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- NARMOUR, Eugene. On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. In: NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth. **Explorations in Music, the Arts, and Ideas**. Stuyvesand: Pendragon Press, 1988.
- NEUE ZÜRCHER ZEITUNG**: Konzertchronik. Morgensausgabe. Zúrique, 14-01-1961.
- NEWTON, Isaac. **Philosophiae Naturalis Principia Mathematica**. Translated by Andrew Motte. Originally published in Latin in 1687. Published in English in 1728. S.l.: Global Grey, 2016.
- NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Ernst Widmer – perfil estilístico**. Salvador: Edefba, 1997.
- NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. **Catálogo de obras de Ernst Widmer**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- NOGUEIRA, Ilza. **Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA - Ernst Widmer**. S.d. Disponível em: http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=3&extra=4. Acesso em: 28 jul. 2020.
- O'HARA, James J. **True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay**. Michigan: The University of Michigan Press, 2017.

PAUL SACHER. **Paul Sacher Stiftung**. Basel: s. n. Disponível em: <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/about-the-foundation/paul-sacher.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

PAULS, Herbert. **Two Centuries in One** – Musical Romanticism and the Twentieth Century. 2013. 476 f. Tese (Doutorado, PhD) – Rostock University of Music and Theater, Rostock (Alemanha), 2013.

PERLE, George. **The Right Notes: Twenty-Three Selected Essays by George Perle on Twentieth-Century Music**. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.

PRINZ, Ulrich; DORFMÜLLER, Joachim; KÜSTER, Konrad. Die Tonfolge B-A-C-H in Kompositionen des 17. bis 20. Jahrhunderts: ein Verzeichnis. In: **300 Jahre Johann Sebastian Bach**. Stuttgart: Internationale Bachakademie, 1985. Catálogo da exibição. pp. 389-419.

PRO MUSICA. **25 Jahren Pro Musica**, Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik I.G.N.M. Feldegg AG. Zollikerberg, Zúrique. 1959 Disponível em: <https://www.ignm-zuerich.ch/>. Acesso em: 28 jul. 2019.

RICOUER, Paul. **Teoria da interpretação** – o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 1976.

ROCHA, Carlos. *Etimologia de interpretar*. In: CIBERDÚVIDAS da Língua Portuguesa. 2013. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/etimologia-de-interpretar/31940>. Acesso em: 13 fev. 2019.

ROSENSTIEL, Léonie. **Nadia Boulanger** – a Life in Music. W.W. New York: Norton & Company, 1998.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa Lobos: processos composicionais**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. Teoria musical: analisando estrutura, estilo e contexto. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto (Ed.). **O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade**. Salvador: TeMA/UFBA, 2015. p.176-87.

SAMSON, Jim. **Virtuosity and the Musical Work** – the Transcendental Studies of Liszt. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SCHAICHET, Alexander. **Kammerorchester Zürich**. Disponível em: <https://schaichet.ch/en/kammerorchester-zuerich>. Acesso em: 28 jul. 2020.

SCHENKER, Heinrich. **The Art of Performance**. New York: Oxford University Press, 2000.

SIMEONE, Lisa; GLASS, Phillip; CRAFT, Robert. **NPR Online Milestones of the Millenium – Stravinsky**. 1999. Disponível em:

<https://legacy.npr.org/programs/specials/milestones/990416.motm.stravinsky.html>.
Acesso em: 19 jul. 2020.

SIMMS, Bryan R. **Music of the Twentieth-Century**: Style and Structure. 2ed. New York: Schirmer, 1996.

SIMMS, Bryan R. The Theory of Pitch Class Sets. In: DUNSBY, Jonathan. (Ed.). **Early Twentieth-Century Music** (Models of Musical Analysis). Cambridge, Massachusetts: Jonathan Dunsby Blackwell Publishers, 1993.

STRAUS, Joseph. **Introdução à teoria pós-tonal**. 3ed. Trad. Ricardo Mazzini Bordini. Salvador, São Paulo: Unesp/Edufba, 2013.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em seis lições**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. **Memories and Commentaries**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959.

STRAVINSKY, Vera; CRAFT, Robert. **Stravinsky in Pictures and Documents**. London: Hutchinson & Co., 1979.

TARUSKIN, Richard. **Text & Act** – Essays on Music and Performance. New York: Oxford University Press, 1995.

TOORN, Pieter C. van den. **The Music of Igor Stravinsky**. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

TREITLER, Leo. Harmonic procedure in the “Fourth Quartet” of Bela Bartók. **Journal of Music Theory**, v.3, n.2, pp. 292-298, nov. 1959. Durham, New Haven: Duke University Press, Yale University Department of Music. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/842855?seq=1>. Acesso em: 27 ago. 2020.

URSPRUNG, Mauro; MUTTER, Peter. Musinfo: The Swiss Music Information Centre. Hochschule Luzern. Disponível em: https://musinfo.ch/en/personen/komponisten/?pers_id=122&abc=W. Acesso em: 28 jul. 2020.

VAZZOLER, Luciano Ferrara. **Stravinsky neoclássico**: uma análise dos procedimentos composicionais. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unesp, 2008.

WEBERN, Anton. **The Path to the New Music**. Pennsylvania: Theodore Presser, 1963.

WHITE, Eric Walter. **Stravinsky**: The Composer and his Works. London: Faber and Faber, 1979.

WHITE, Eric Walter; NOBLE, Jeremy. Stravinsky. **Série The New Grove**. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

BARRAUD, Henry. **Para compreender a música de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BILLETER, Bernhard. **Frank Martin**: Ein Aussenseiter der neuen Musik. Frauenfeld in Stuttgart: Huber Verlag, 1970.

BILLETER, Bernhard. **Die Harmonik bei Frank Martin**: Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. Bern and Stuttgart: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Paul Haupt, 1971.

BORETZ, Benjamin; CONE, Edward T. **Perspectives on Notation and Performance**. New York: W.W. Norton, 1976.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BRENDEL, Alfred. **On Music** – Collected Essays. Atlanta: A Cappella Books, 2001.

BRENDEL, Alfred. **Music, Sense and Nonsense** – Collected Essays and Lectures. London: Robson Press, 2015.

CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: W.W. Norton, 1968.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York: Oxford University Press, 2009.

DORIAN, Frederick. **The History of Music in Performance**. New York: W.W. Norton, 1942.

DUNSBY, Jonathan. **Performing Music** - Shared Concerns. Oxford: Oxford University Press, 2002.

GRIFFITHS, Paul. **Modern Music**: a Concise History. London and New York: Thames and Hudson, 1996.

JUHL, P. D. **Interpretation** – an Essay in the Philosophy of Literary Criticism. Princeton: Princeton University Press, 1986.

LEIBOWITZ, René. **Le compositeur et son double**. Saint Amand: Éditions Gallimard,

1986.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ed. Brasília: Musimed, 1996.

RIEMANN, H. **Musikalische Dynamik und Agogik**: Lehrbuch der musikalischen Metrik und Rhythmik. Hamburg: D. Rather Publisher, 1884.

RIEMANN, H. **Fraseo musical**. Barcelona: Labor, 1952.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia musical**. 3ed. São Paulo: Movimento, 1982.

SESSIONS, Roger. **Musical Experience of Composer, Performer, Listener**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

STEIN, Erwin. **Form and Performance**. New York: Limelight, 1989.

ZÜRCHER KAMMERORCHESTER (ZKO). **Zürcher Kammerorchester**. Zürich. Disponível em: <https://zko.ch/> Acesso em: 28 ago. 2020.

PARTITURAS

BACH, Johann Sebastian. **Musikalisches Opfer, BWV 1079** (1 partitura). IMSLP. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Opfer%2C_BWV_1079_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Opfer%2C_BWV_1079_(Bach%2C_Johann_Sebastian)). Acesso em: 28 jul. 2020.

BARTÓK, Béla. **Music for Strings Percussion and Celesta, Sz 106** (1 partitura). IMSLP. Orquestra de câmara. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Music_for_Strings,_Percussion_and_Celesta,_Sz.106_\(Bart%F3k,_B%E9la\)](https://imslp.org/wiki/Music_for_Strings,_Percussion_and_Celesta,_Sz.106_(Bart%F3k,_B%E9la)). Acesso em: 28 jul. 2020.

BARTÓK, Béla. **Hungarian Folk-song Transcriptions** (1 partitura). The Morgan Library & Museum. Disponível em: <https://www.themorgan.org/music/manuscript/114180>; Acesso em: 28 maio 2020.

MARTIN, Frank. Violin Concerto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WsRcyOCvLNk>. Acesso em 14 abril 2020. (única partitura disponível online).

STRAUSS, Richard. Concerto for oboe and small orchestra. Hawkes & Son Ltd. 1948.

STRAVINSKY, Igor. **História do Soldado** (1 partitura) Conjunto para sete instrumentos (1918). London: J.& W. Chester, 1924.

STRAVINSKY, Igor. **Sinfonia dos Salmos** (1 partitura) Orquestra (1930). London: Lowe & Brydone, 1930.

STRAVINSKY, Igor. **Sinfonia em Dó** (1 partitura) (1940). Leipzig: Ernst Eulenburg & Co GmbH. London: Schott's Söhne and Schott, 1976.

WIDMER, Ernst. Hommage op.18. Bibliothek und Archiv Aarau - Kantonsbibliothek, Suíça, manuscrito. 1959

WIDMER, Ernst. Hommage op.18a. Hommage op.18. Bibliothek und Archiv Aarau - Kantonsbibliothek, Suíça, manuscrito.

WIDMER, Ernst. Hommage op.18b. Hommage op.18. Bibliothek und Archiv Aarau - Kantonsbibliothek, Suíça, manuscrito. 1962.

APÊNDICE

Entrevista com Heinz Holliger

The interview was given on 06/01/2016, during the rehearsal interval of Elliott Carter's Oboe Concerto with the São Paulo State Symphony Orchestra under the direction of Thomas Zehetmair.

Alexandre Ficarelli - Good afternoon Mr. Holliger. Pleased to meet you. My name is Alexandre Ficarelli, I am principal oboist at the Orchestra of the Municipal Theater of São Paulo.

Heinz Holliger - Good afternoon, nice to meet you.

A.F. - I'm researching on a work by the Swiss-Brazilian composer Ernst Widmer. The work is entitled *Hommages for Oboe, String Orchestra and Timpani ad libitum op. 18, 1959*).

H.H. - Oh yes, I remember - *Hommages*.

A.F. - In my research I found that you premiered the piece in 1961, along with the Zurich Chamber Orchestra under the direction of Edmond de Stoutz.

H.H. - Yes, it is correct. I remember another work by Widmer the Partita for solo Oboe. I played it only once. I recall it starts with a harmonic of F-sharp alternating with real note. It was manuscript.

A.F. - Did you ever play the piece again? I'm referring to *Hommages*.

H. H. - I only played it once.

A.F. - I see.

H. H. - Widmer was a friend of Koellreutter, and my friend Georg was in Bahia at that time. I mean Georg Meerwein ...

A.F. - Yes, he was teaching there, too.

H.H. - Georg brought a lot of Brazilian music to me. I remember the interesting Santoro Sonata.

A.F. - Yes. Claudio Santoro, Sonatina for oboe and piano (1943).

H.H. - The piece (Hommages) won a prize in Switzerland.

A.F. - Yes, the Hugo de Senger Award from *Jeunesses Musicales de Suisse* in 1960.

H.H. – It is a piece in neoclassical style, also Elliott Carter's early works are neoclassical, but his later works, like the Oboe Concerto we are playing here, are very different.

A.F. - Do you still have the oboe part of Hommages?

H.H. - I'm not sure where it might be. You can contact Suisa or the Zurich Chamber Orchestra. Suisa must have the part for sure.

A.F. - (I showed him a copy of the manuscript score).

H.H. - I think I played from the score, I remember the dedication well. There is a Widmer Society in Switzerland.

A.F. - Yes, the Ernst Widmer Gesellschaft (EWG), but I don't know if it is active. I wrote a few times and received no return.

H.H. - Ah, yes.

A.F. - What was your impression of the work? Did you like it?

H.H. - As I said, it was a neoclassical piece and I was more involved during that time in the work of Huber - *Noctes intelligibilis* - and also of Veress – *Passacaglia* (Klaus Huber - *Noctes intelligibilis lucis* for oboe and harpsichord – 1961, dedicated to Heinz Holliger and Sándor Veress - *Passacaglia concertante* for oboe and string orchestra – 1961, also dedicated to Heinz Holliger). Turning to your question, there is a somewhat dense orchestration, in my opinion. I think later works of Widmer influenced by Brazilian culture are more impressive and personal.

A.F. – Oh, yes! *Passacaglia* by Véress, magnificent work. At that time you had been under Veress's guidance?

H.H. - I studied with Veress from 1952 to 1958. What other Brazilian concerts exist for oboe?

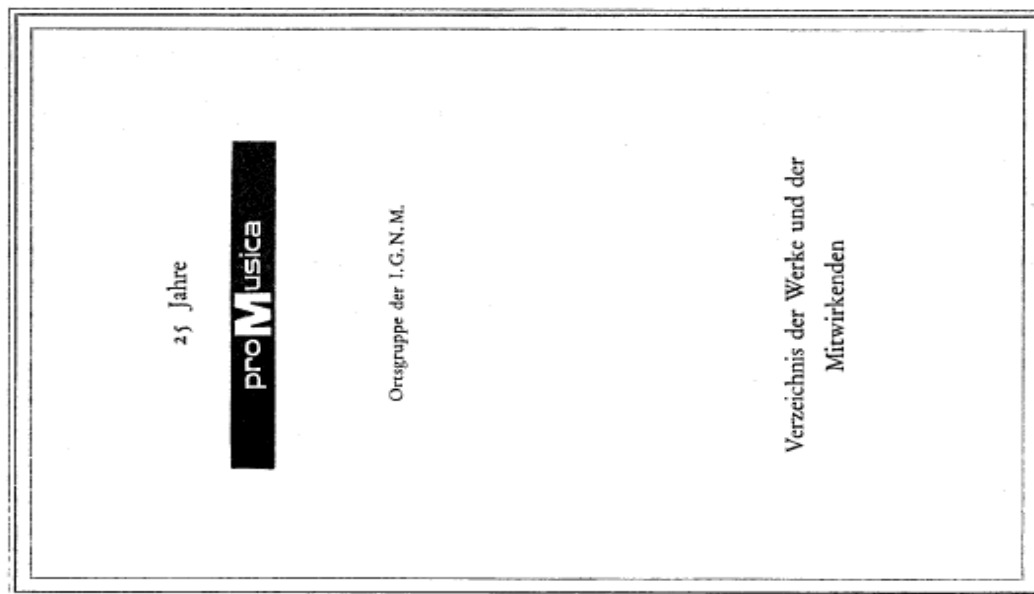
A.F. - Almeida Prado and the more nationalists Breno Blauth, José Siqueira ... Villa-Lobos didn't write any concerts for the instrument, only chamber music.

H.H. - Yes, I really like the Villa-Lobos Trio (1921), a little less the Duo! (1957). There is the *Sextuor mystique* [smile, with approval] (Sexteto Místico, 1917). I attended a concert in Paris and saw Villa-Lobos conducting his work "Erosão". A proud man who was always smoking his cigar. I was at the Villa-Lobos Museum in Rio and was amazed by his calligraphy of the Cello Concert (there are two concerts). I expected a very spontaneous and wild writing, yet it was very clean and organized.

A.F. - Thank you so much for the interview.

ANEXOS

Anexo A - Documento PRO MUSICA 25 Jahren Pro Musica, seção de Zúriqúe Internationalen Gesellschaft für Neue Musik I.G.N.M. (Menção a E.Widmer na p.10).



Dezember 1934 — Juni 1959

Um 1930 war in Zürich zwar grosse Neugier nach all der Musik vorhanden, die in der fruchtbaren Nachkriegszeit entstanden war, und mancher Interpret und manches Ensemble setzte sich für sie ein. Der Zaustrom der Interessierten zu den offiziellen Konzerten ermunigte jedoch nicht, dem neuen Repertoire grösseren Raum zu gewähren. Es fehlte ein Zentrum, wo die damals sehr bedeutsame Kammermusik systematisch hätte gepflegt werden können. Die Künstler waren vorhanden. Willem de Boer setzte sich mit dem Tonhallequartett nach Kräften ein, Walter Frey hatte sich einen internationalen Namen als Interpret zeitgenössischer Musik erworben, Alexander Schaichet und seines Kammerorchesters Bemühungen sind in gleichem Ausmass nicht mehr erreicht worden. Die Vokalensembles von Robert Blum und Hermann Dubs zeichneten sich durch wichtige Aufführungen aus. Hermann Hofmann gab am Zürcher Radio mit 20 Konzertprogrammen eine Übersicht über das moderne Schaffen. Zu einem rechten Durchbruch wollte es aber trotzdem nicht kommen. Selbst die einheimischen Komponisten, sie sogar vor allem, hatten einen schweren Stand. So tauchte da und dort die Idee einer Notgemeinschaft auf. Huldreich Georg Fröh und Hermann Leeb waren z. B. im Begriff, einen Konzert- und Diskussionskeller zu eröffnen. Glücklicherweise wusste Walter Frey die sich bemühenden Persönlichkeiten zusammenzuführen, sodass am 17. September 1934 ein einiges Gebilde entstehen konnte, das nun sein 25-jähriges Bestehen feiern darf.

An dieser ersten Zusammenkunft nahmen teil: Robert Blum, Willem de Boer, Adolf Brunner, Erhart Ermatinger, Walter Frey, Huldreich Georg Fröh, Hermann Hofmann, Hermann Leeb, Paul Müller, Alexander Schaichet, Willi Schuh und Rudolf Wittelsbach. Sie und Ernst Isler wurden acht Monate später zum eigentlichen Vorstand; während der ersten Saison war die «Pro Musica» eine freie Arbeitsgemeinschaft, keine juristische Person. Ernst Isler gab den Anstoss zur Vereinsbildung; denn bald hatte sich die

«Pro Musica» so viel Vertrauen erworben, dass ihr die Ehre zuteil wurde, als Nachfolgerin und Erbin der Ortsgruppe Zürich unsere Stadt in der Sektion Schweiz der «Internationalen Gesellschaft für Neue Musik» zu vertreten. Es sei als Zeichen stolzen Föderalismus vermerkt, dass der Name «Pro Musica» bestehen blieb.

Die Ziele der «Pro Musica» haben sich seither kaum geändert. Einzig die gelegentliche Berücksichtigung vorklassischer Musik wurde aus begrifflichen Gründen nach und nach fallen gelassen. Und zur Kammermusik kam auch Orchester und Oper. Zwar reichten und reichen die eigenen Mittel für derartige kostspielige Unternehmungen nicht aus; doch, war schon die Gründung aus Zusammenstehen für ein gemeinsames Ziel erfolgt, so war es wieder Ausdruck des Willens zur Gemeinschaft, wenn sich die «Pro Musica» an den Veranstaltungen anderer Institutionen nach Kräften beteiligte. Wieder sei vermerkt, dass sie wohl zusammenarbeitete, aber sich nie ins Schlepptau nehmen liess. Im ersten Werbezirkular (Dezember 1934) finden sich folgende Sätze: «Einige Zürcher Musiker und Musikfreunde wollen in nächster Zeit den Versuch unternehmen, in bescheidenem Rahmen, d. b. ohne die Schaffung einer eigentlichen, kostspieligen Institution, Aufführungen neuer und gelegentlich auch unbekannter alter Werke der Kammermusik zu veranstalten. Offizielle und private Konzertunternehmen können erfahrungsgemäss der Musik der Lebenden, sowie der heute in weitem Ausmass wieder erschlossenen vorklassischen Musik, nur in verhältnismässig beschränkter Auswahl Rechnung tragen. Wertvolles Musikgut und vieles, was mindestens zur Diskussion gestellt werden müsste, kann heute nicht zu lebendigen Klängen kommen, weil die äusseren Aufführungsbedingungen fehlen. Sie zu schaffen ist unser Ziel. Vorwiegend einheimische Kräfte, gelegentlich auch die Komponisten selber und auswärtige Helfer werden sich als Interpreten in den Dienst der Sache stellen.» Das Wort vom «In den Dienst der Sache stellen» wird immer noch gehalten. Abgesehen von einer einmaligen Zuwendung durch den Kanton und der finanziellen Entlastung, die ihr in den letzten Jahren durch eine teilweise Zusammenarbeit mit dem Städtischen Podium zukamen, hat sich die «Pro Musica» allein durch die Beiträge ihrer Mitglieder erhalten. Das war nur möglich, weil alle Arbeit ehrenamtlich getan wird, vom Vorstand, wie auch von den Interpreten, die, von Idealismus getragen, ihr Bestes geben um unsere Ideen zu verwirklichen.

Es charakterisiert das Arbeitsklima der «Pro Musica», dass der Vorstand im Laufe der 25 Jahre kein Mitglied wegen interner Spannungen verloren hat. Viermal hat der Tod eingegriffen: Huldreich Georg Früh, Ernst Isler, Friedrich Stube, Robert Oboussier. Berufliche Gründe führten zur Demission

von Jacques Bodmer, Andres Briner, Erhart Ermatinger, Samuel Hirschi, Hermann Hofmann, Rolf Liebermann, Paul Müller, Alexander Schächter. Man war auch der Ansicht, der jungen Generation seien Sitz und Stimme einzuräumen, damit die «Pro Musica» von aller Einseitigkeit frei bleibe und aus der Zusammenarbeit der Generationen wahre Kontinuität weiterwache.

Heute besteht der Vorstand aus den Gründungsmitgliedern: Walter Frey, Robert Blum, Willem de Boer, Adolf Brunner, Hermann Leeb, Willi Schuh, Rudolf Wittelsbach, aus den später eingetretenen: Ernst Hess und Erich Schmid und aus den Vertretern der jungen Generation: Klaus Huber, Hans-Jörg Pauli, Hans Rudolf Stalder und Heinz Wehrle.

Eine anspruchsvolle Aufgabe, welche die «Pro Musica» zu lösen hatte, war die Durchführung des Weltmusik-Festes der IGNM im Jahre 1957.

Nach 1945 ist im Vorstand immer wieder die Frage aufgetaucht, ob die «Pro Musica» noch Daseins-Berechtigung habe, weil die Verhältnisse nicht mehr die gleichen sind wie 1934. Die zeitgenössische Musik, insbesondere die der Meister der älteren Komponisten-Generation, braucht nicht mehr um ihre Anerkennung zu kämpfen. Die offiziellen Konzerte, Festivals, Institutionen wie das Radio-Studio und das «Städtische Podium» räumen ihnen einen Platz ein. Die Auseinandersetzung mit der neuen Musik ist intensiv. Dennoch will sich die «Pro Musica» auch nach 25 Jahren nicht auflösen, im Gegenteil! Sie sieht ihre Daseins-Berechtigung darin, dass sie die Generationen in sich vereint und, durch den consensus omnium unabhängig, frei von allen Bindungen, unabhängig auch von finanziellen Erfolgen ihre Programme bestimmen kann. Deshalb beginnt sie das zweite Vierteljahrhundert vertrauensvoll mit neuen Ideen und neuer Mitgliederwerbung.

Hermann Leeb

Kurze Übersicht

a) Veranstaltungen

Eigene Konzerte in Zürich 125 und Engagements in Baden, Basel, Biel, Fribourg, Genève (2 x), Berlin und Zürich = 133

Konzerte in Gemeinschaft mit:		
Fraumünster-Konzerte	1	
Hug & Cie (Kramhofkonzerte)	2	
Kammerensemble Zürich	1	
Kammerorchester Zürich	4	
Kammersprecher Zürich	1	
Klubhauskonzerte	1	
Konservatorium Zürich	1	
Madrigalchor Zürich	4	
Mozartchor Zürich	1	
Musikforschende Gesellschaft	1	
Radio-Studio Zürich	2	
Städtisches Podium	34	
Tonhallegesellschaft	3	
Ungarischer Verein	1	
	<u>57</u>	57

Freier Eintritt zu Konzerten:

Tonhallegesellschaft	15
Cameraata Zürich	1
Collegium Musicum	4
Kammersprecher	1
Weltmusikfest	6
	<u>27</u>

3 separate Vorträge

3

Gesamtzahl der unseren Mitgliedern frei zugänglichen Veranstaltungen

220

Eintritt zu halbem Preis in Aufführungen des Stadttheaters von 32 neuen Werken
Eintritt zu halb. Preis in Aufführungen d. Klubhauses, d. Pergolesi-Festivals etc. 4

b) Werke

472 Werke von 82 schweizerischen Komponisten	
383 Werke von 102 ausländischen Komponisten	
	<u>855</u>
45 Werke alter Meister	184
	<u>900</u>
35 Vorträge und Einführungen	
32 Werke im Stadttheater } mit 50% Ermässigung	
8 weitere Werke	
Total	<u>975</u> Werke

c) Mitwirkende

Orchester	12 in 42 Konzerten
Chöre	10 in 25 Konzerten
	<u>22</u>
	67

Kammermusik-Vereinigungen 36 in 80 Konzerten
sowie 409 weitere Einzel-Interpreten.

Verzeichnis der Werke

Aufgenommen sind Werke, die in eigenen Veranstaltungen oder in gemeinsam mit anderen Instrumenten durchgeführten Konzerten gespielt wurden; ferner solche, die in Konzerten aufgeführt wurden, zu denen wir unsern Mitglüdern freien Zutritt ermöglichten. Die letztgenannten sind durch einen Stern (*) gekennzeichnet.
WMF = Weltmusikfest Zürich 1957

a) Werke schweizerischer Komponisten

- Alessandro, Raffaele d'*, Sonate für Flöte und Klavier, Sonatine für Oboe solo, *Récitatif et Rondeau für Oboe und Klavier.*
Andreas, Volkmar, Streichtrio d-moll.
Bacon, Alfred, Psalm 46 für Gemischten Chor und Orgel.
Baschi, Conrad, 2. und 4. Streichquartett, 2. Streichtrio, Duo für Violine und Viola, Sonatinen: für Violine u. Klavier II, für Violoncello u. Klavier I u. II, Urauff. für Oboe und Klavier, Urauff., für Flöte und Violine, Sonate für Viola da Gamba und Orgel, Improvisation über ein lothringisches Verkündigungslied, für Violoncello und Orgel (2 x) 6 Klavierstücke, Prélude für Klavier, 3 Herbstgesänge (Rilke) für Alt und Klavier, Kammerkantate nach Sonetten der Louise Labé für Sopran und Kammerensemble*, »Der Tod des Oedipus«, Kantate für Soli, Chor, 4 Bläser, Pauke und Orgel, 4 Frauenchöre a.c. (2 x), Kleine Suite für Streichorchester, Serenade für Flöte, Clarinette und Streichorchester*, Konzertmusik für Oboe und Streichorchester, Rhapsodie für Klavier und kl. Orchester*, Vorspiel für Orchester.
Binet, Jean, 3 Pièces pour Orchestre à cordes, Sonate für Flöte und Klavier, 10 Chansons (J. Cartat) für Tenor und Klavier.
Bloch, Ernest, Sonate für Violine und Klavier.
Blum, Robert, Streichtrio, Duett für 2 Violinen (2 x), Kleines romant. Klaviertrio, Lamentatio Angelorum für 9 Instrumente, 4 Psalmen für Sopran und 5 Instr. (3 x), 3 Hymnen für Sopran und Streichquartett, 6 Hymnen für Sopran und Streichquartett (2 x), 5 Hymnen für Bass und Klavier, 6 Terzette (Marzig), 2 Frauenchöre mit Flöte und Harfe, 2 Partita für kleines Orchester, Passionskonzert für Streichorchester und Orgel, Psalm 146 für Sopran u. Orgel (Urauff.), 13 Lieder auf Texte von Carmen Hagmann, Introduction und Partita über «O Haupt voll Blut und Wunden», für Orgel.
Brenn, Franz, Kammermusik für 7 Instrumente.
Brunner, Adolf, Streichquartett, Streichtrio, Sonate für Violine u. Klavier (Urauff.),

Sonate f. Flöte u. Klavier (4 x) Sonate f. Klav. (Urauff.) (5 x), Aus dem Pfingstbuch für Orgel, 5 Motetten a.c., 3 Sätze aus der »Missa«, Silesius-Sprüche für Chor, »Versuchung Jesu«, für Chor a.c., 6-stimmige Motette »Der Mensch« (Claudius), Motette »Gott ist Geistes«, 3 Motetten a.c., Geistliche Konzerte: »Das Gleichnis von den 10 Jungfrauen«, »Jesus und die Ehebrecherin«, »Jesus und die Samaritanerin«, »Gespräch Jesu mit Nikodemus«, Taufkantate für Tenor, Violine, Violoncello, Orgel und Gemeindegesang, 4 Chorlieder nach alten Texten, 4 alt-deutsche Liebeslieder (3 x).

Brunner, Hans, Klavier-Trio 1954.

Barbieri, Willy, 1. und 2. Streichquartett, Divertimento für 3 Streicher, Lyrische Musik (in memoriam G. Trakl) für Flöte, Viola, Violoncello und Klavier (3 x), Serenade für 8 Instr. (Urauff.), Klaviertrio, 4 Intermezzi für Harfe (Urauff.), Sonaten: für Violine und Klavier (2 x), für Violoncello und Klavier (2 x), für Viola solo, Sonatinen: für Violine und Klavier (2 x), für Orgel, Violinkonzert* (Weltmusikfest), Concertino für Violoncello und Streichorchester, Serenaden: für Violine und Viola, für Flöte und Clarinette (3 x), für Flöte und Gitarre, für Flöte und Cembalo, Suiten: für 2 Violinen, für Flöte solo (Urauff.), Suite en miniature für Violine und Klavier, Fantasie für 2 Klaviere (Urauff.), 6 Préludes op. 99 für Klavier (Urauff.), 4 Lieder für Sopran und Klavier, 6 Lieder für Sopran und Klavier, 9 Lieder (Morgenstern) für Sopran und Klavier, »Herbst«-Kantate für Sopran, Violine, Violoncello und Klavier (2 x), 5 Lieder für Bariton und Klavier, Fantase und Choral über »Ein feste Burg« für Orgel, Variationen über »Aus tiefer Not«, für Orgel*, »Neue Kraft«, Chorsuite mit Orgel, Kleiner Psalter: 6 Chor-Motetten*, 93. Psalm für gemischten Unisonochor und Orgel, »Christi Leidens-Verkündigung« für Tenor, Chor und Orgel, »Ye Deums« für Streichorchester*, Kleine Serenade für Streichorchester*.

David, Karl Heinrich, Streich-Quintett, Quartette I und II für Violine, Alt-Saxophon, Violoncello und Klavier, Klaviertrio, Sonate für Violine und Klavier, Duo concertans, 4 chants (Verlaine), Sopran und Klavier.
Delapierre, André, Zweites Streichquartett.

Diemer, Theodor, Trio für Flöte, Viola und Klavier.

Diebolden, Gaspar, Klaviertrio.

Eichmann, Will, 2 Gesangs-Zyklen für Sopran und Klavier: Gitanjali-Rubaiyat, *Ermattiger, Erhard*, Sonate für Violine und Klavier, Fuga für Streichorchester*, Partita für Orgel, Passions-Kantate für Alt und Streicher (4 x), Hymnus »Der Morgen« für Sopran und 5 Instrumente (2 x), 3 geistliche Lieder für 3-stimmigen Männerchor a.c.

Fischli, Fritz, Divertimento für 2 Violinen und Violoncello.

Frey Emil, Sonate für 2 Violinen und Klavier (Urauff.), Sonate für Clarinette und Klavier (Urauff.), 4 Stücke für Violine u. Klavier, 2 Klavierstücke a. d. 6. Suite, *Früh, Huldreich-Georg*, 1. Streichquartett (4 x), Sonate champêtre, für Violine und Klavier (3 x), Klavier-sonate (3 x), Klavier-sonatine, »Trois filles« für Klavier, 4 mouvements für Violine und 4 Bläser, Chansons et Gaillarde für Horn und Klavier, Maori-Lieder, 3 geistliche Lieder für Mezzo und Klavier, »Ave Maria« zart- für Vokal-Quartett und Klavier, Concerto grosso für Streichorchester*, Sonatine für Violine und Klavier.

Furrer, Arthur, Quintett für Bläser (Urauff.).

Looser, Rolf, Duo für Violine und Violoncello, 6 Stücke für Flöte und Clarinette (Urauff.), 3 herbstliche Gesänge für Alt und Klavier.
Marck, Czeslaw, Ländliche Szene, für Bariton und Kammerorchester.
Marcocotti, André-François, Mouvement für Harfe.
Martin, Frank, Trio à cordes, 2ème Sonate für Klavier und Violine, Ballade für Flöte und Klavier (2 x), Sonata da chiesa für Viola d'amore und Orgel, 4 pièces brèves für Gitarre (2 x), 8 Préludes für Klavier, 4 Sonnets de Ronsard für Gesang und 3 Instrumente (2 x), Le vin herbé, 1. Teil (Urauff.) (2 x), Le vin herbé, für 12 Solostimmen, 7 Streicher u. Klavier (Urauff.) *, Petite Symphonie concertante (Urauff.) *, Ballade f. Klavier u. Orchester*, Etudes p. orchestre à cordes (WMF).
Mathes, Paul, Sonatine für Flöte und Klavier.
Matheis, René, 3 Studien für Gesang und Streicher, «Ballade des äusseren Lebens» für Tenor und Streichorchester.
Mieg, Peter, Septett für Flöte, Oboe, Cembalo, Violine, Viola, Violoncello und Contrabaß, Divertimento für Oboe und Streichtrio, 2. Sonatine für Cembalo, 3 Stücke für Cembalo (Urauff.).
Moeschinger, Albert, 8 Stücke für Streichquartett, Colloqui für Streichquartett, Klaviertrios I u. II, Sonaten für Violine u. Klavier, für Violoncello u. Klavier, Elegie et Pastorale f. Harfe, Flöte, Oboe u. Violoncello (Urauff.), Divertimento für Oboe, Clarinette und Fagott, II. Suite für Flöte, Clarinette und Fagott (2 x), Vision und Verinnerlichung für 2 Klaviere, Konzert für Violine und Streichorch., Pauke und kl. Trommel *, «Eucharistische Schnuschte», Mötete für gemischten Chor a c. (Urauff.) *.
Müller, Paul, Streichquintett, Klavierquartett, Sonaten für Violine und Klavier I und II, Dorisches Stück für Violoncello und Klavier, Kleine Suite für Viola, Horn und Harfe, Kleine Sonate für Clarinette und Klavier (2 x), 2 Gesänge für Sopran, Clarinette u. Klavier, «Der Sonntagsgesang des heiligen Franz von Assisi», für Frauenchor und 7 Instrumente, 2. Toccata für Orgel, Präludium, Aria und Fuge für Kammerorchester, Concerto in G für Violine und kleines Orchester.
Müller v. Kabis, Walter, 3. Streichquartett, Introduction und Passacaglia für Orgel, Musik für Streichorchester, Cembalo, Violine und Viola.
Nadelmann, Leo, Präludien für Klavier.
Nassiss, Omar, Suite für Flöte, Violoncello und Harfe, 4 Lieder für Sopran und Klavier (Rilke).
Oboussier, Robert, Sonata brevis für Violine und Klavier (2 x), 25 Abbréviations für Klavier (2 x), Fantasia f. Klavier, Gesänge der Ferne, für Sopran u. Klavier, Psalmen für Sopran, Tenor, Chor und Orchester * (WMF).
Pignat, Marrel, Trio d'anche, für Oboe, Clarinette und Fagott (Urauff.).
Regamey, Constantine, 1. Streichquartett, Sonatine für Flöte und Klavier, Etudes pour voix de femme et piano, Etudes pour voix de femme et orchestre * (WMF).
Reibel, Bernard, Concert printanier, für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, Prélude passe-calle et postlude, für 5 Bläser (Urauff.).
Roy, Alphonse, Trio für Flöte, Viola und Violoncello (2 x), 6 Stücke für Flöte und Clarinette (Urauff.).
Sack, Theodor, Sonate für Horn und Klavier.
Schenck, Hans, Musik für Streichquartett, Streichquartett 1950 (Urauff.), 3 Klavierstücke, Solo-Rondeau für Sopran und 3 Instrumente.

9

Gagnébin, Henri, Pastorale für Harfe, Flöte, Clarinette und Fagott.
Geiser, Walter, Sonate für Violine und Klavier, Sonate für Flöte solo, Sonatine für Orgel, Fantasia für Streichorchester, Pauke und Klavier *.
Gerber, René, Streichquartett II.
Haller, Hermann, Konzertante Musik für 4 Violinen und kl. Orchester, «Exoratio» für Alt und Streichquartett.
Hässig, Josef, Suite für Viola und Klavier.
Haug, Hans, Streichquartett.
Herd, Urs, Sonatine für Klavier und Schlagzeug.
Hess, Ernst, Quintette für Bassclarinette und Streicher, für Oboe u. Streicher (2 x), Duos: für 2 Violoncelli, für Viola und Klavier (2 x), Musik für Violine u. Viola, Solo-Suiten: für Violine, für Viola, Inrada, Aria u. Toccata f. Klavier (Urauff.), Introduction und Tripelfuge für Orgel *, Choräle für gemischten Chor u. Orgel *, Psalm 103, Interludium für Violine und Orgel, Kantate, 3 Lieder (Stamm), Duett, Psalm 150 für gemischten Chor und Orgel.
Hiebner, Armand, 4 Lieder für Sopran, Clarinette und Viola.
Honegger, Arthur, Streichquartette I (4 x), III (4 x), Sonate f. Viol. solo (Urauff.), Sonaten mit Klavier: Violine I (2 x), II, Viola, Violoncello, Sonatinen: Violine und Violoncello, Violoncello und Klavier, Clarinette und Klavier, 2 Violinen, Danse de la chèvre, für Flöte solo, 7 pièces brèves für Klavier (3 x), Toccata und Variationen für Klavier, Lieder: 6 (Apollinaire), 6 (Cocteau), 4 Chansons pour voix grave (2 x), Chansons extr. de «La petite Sirène», 3 Psalmen für Alt und Klavier, 3 Lieder aus «Saluste du Barra» für Bass und Klavier, Paques à New York für Alt und Streichquartett, «Roi David», für Soli, Chor und Orchester *, 3. Sinfonie *, Sinfonie für Streichorch. (Urauff.) *, Choral et Fugue für Orgel.
Huber, Klaus, Quintett für Bläser (Urauff.), Parria für Violoncello und Cembalo, Vokalisen für Alt, Violine und Violoncello.
Huber, Paul, Kleine Messe a c.
Jenny, Albert, Streichquartett, Sonate für Violine und Klavier, Konzert für Cello und Streichorchester.
Keller, Alfred, 4 Lieder für Bass und Klavier.
Kellerborn, Rudolf, 2. Streichquart., Elegie f. Alt, Viola, Oboe, Cembalo u. Schlagzeug.
Kuhn, Max, Serenade für 5 Bläser.
Lang, Walter, Sonaten: für Violine und Klavier I, II (2 x), für Flöte und Klavier (Urauff.), für Klavier, Tagebuch für Klavier, 6 Konzertetüden für Klavier, Divertimento für Violine und Violoncello, Fantasia für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester, Scherzo Fugato für Orchester, Sonata festiva für Orch., 5 Gedichte für eine mittlere Stimme und Streichtrio, Kinderkreis für Sopran und Klavier, Lieder (Platen), 7 Lieder n. Gedichten von Morgenstern, La Fontaine-Fabel für 4 Stimmen und Klavier, «Fremde Lehren», Gesangsspiel für Vokalquartett mit Klavier.
Laquet, Remhold, Kleine Sonaten: für Violine u. Klavier, f. Cello u. Klavier (2 x), Stück für Streichtrio, Werken für Flöte und Klavier.
Liebermann, Rolf, 5 Chinesische Liebeslieder für Bass und Klavier (2 x), «Das Chinesische Lied» dramatische Szene für Sopran, Tenor und Klavier, Sonate für Klavier, Petit Rondeau für Saxophon und Klavier, 1. Sinfonie *.

8

Schubler, Armin, Sonaten: für Violine und Klavier, Cello und Klavier, für 3 Bläser, Kaleidoskop für 5 Bläser, Kleine Fantasie für Oboe und Klavier, Aphorismen für Klavier, Kammerkonzert für Klavier u. Streichorchester, »Die Hochzeiten« (Gottlieb), Kanzone für Alt und Klaviertrio, 3 Gesänge (Gretler), Sinfonische Variationen für Orchester*.

Schmid, Erich, Sonatine II für Violine und Klavier, Rhapsodie für Clarinette und Klavier, 5 Bagatellen für Klavier.

Schoeb, Othmar, 1. Streichquartett (2 x), Sonate für Violine und Klavier (1905, rev. 1952) (Urauff.), Sonate für Bassclarinette und Klavier (2 x), Consolation und Toccata, für Klavier, Wandersprüche für hohe Stimme, Klavier, Clarinette, Horn und Schlagzeug (2 x), Gaselen für Bariton und 6 Instrumente, Wandbescher Liederbuch f. Sopran u. Klavier (Urauff.), Wandbescher Liederbuch für Sopran, Tenor und Klavier, Spielmannsweisen für Tenor und Klavier, Wanderung im Gebirge, für Bass und Klavier, Elegie, für Bass und Kammerorchester.

Schubert, Walter, Passacaglia für 2 Violinen und Klavier, »Ich und Du«, Liederfolge f. Tenor u. Klavier (Urauff.), 3 Lieder (Stamm) f. Sopran u. Klavier (3 x), Sonatine in E für Violine und Klavier.

Schweizer, Theodor, Sonate für Flöte und Klavier.

Spreb, Werner, Musik für 5 Bläser, Capriccio für 4 Bläser (Urauff.).

Stamplli, Edward, Duo für 2 Violinen (2 x), Toccata et Air variée, für Cembalo (Urauff.), 6 Lieder (Hesse), 4 Lieder (Riechendorff) für Alt und Klavier.

Studer, Hans, Streichquartett, Serenade für Flöte und Clarinette.

Storzinger, Richard, Streichquartett, Streichtrio, Sonate für Violoncello und Klavier (2 x), 8 Texte Michelangelos für Bass u. Streichquartett (2 x) »Omaggio« (Tasso) Suite für Sopran und 6 Instrumente, Canticò di San Francesco, für Soli, Chor und Orchester.

Suter, Robert, 1. Streichquartett, Duo für Oboe und Viola, Divertimento für Oboe, Clarinette und Fagott, 2. Suite für Klavier, Petite Suite für Klavier 4-händig.

Swermeister, Heinrich, Barock-Lieder für Tenor, Frauenstimmen u. 3 Instrumente, Capriccio für Clarinette solo, Divertimento für Streichorchester.

Tischhauser, Franz, Sonatine für Klavier, »Das Nausobens«, für Chor a c., Serenade f. Streichorchester, »Amores«, für Tenor, Trompete, Schlag- u. Saiteninstr.* (WMF).

Vogel, Wladimir, Ticinella, für Flöte, Oboe, Clarinette, Saxophon und Fagott, »Epitaffio per Alban Berg« für Klavier, Varietés für Klavier, »In memoriam«, für Alt, Viola, Harfe und Pauke, »Arpiades«, für Sopran, 5 Instrumente und Sprechchor* (2 x), »Wagadus Untergang«, für Soli, Sprechchor, gem. Chor und 5 Saxophone*, Bruchstücke aus »Antigones« und »Thyl Chers« für Sprechchor*, Goethard-Kanate (Hölderlin) für Bariton und Streicher (Urauff.)* (WMF), »Di Giovanni Pergolesi«, Solokantate für Tenor*.

Vuataz, Roger, Sonate pour violoncelle et piano, Récit sur le grand jeu, für Orgel.

Wablisch, Marek, Lieder für Sopr. u. Klav., 3 Lieder f. Bariton u. Kammerensemble.

Webel, Werner, Lieder, Sonatine für Klavier op. 35.

Wendel, Martin, Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello, Trio für Flöte, Viola und Harfe.

Widmer, Ernst, Sonate f. Violinsolo, Quintett f. Bläser, Suite f. Klavier, 6 Lieder.

Wildberger, Jacques, 4 pezzi per pianoforte, 3 Murazioni f. Kammerorch.* (WMF).

Wittelsbach, Rudolf, Sonate für Klavier, Quartett für Klavier, Clarinette, Trompete und Fagott (4 x), Lieder von der Vergänglichkeit für Alt und Klavier (2 x), Konzert für Klavier und Orchester, Concertino für Kammerorchester*.

Zbinden, Julien-François, Partita für Violine und Violoncello, Trio d'anches für Oboe, Clarinette und Fagott.

Zenzer, Johannes, »Ostern«, für Bass und Streichquartett, »Chinesische Flöte«, Chor suite mit Flöte.

Zellig, Ernst, Triosatz für Clarinette, Violine und Violoncello, Sextett für 5 Bläser und Klavier.

b) Werke ausländischer Komponisten

Apostel, Hans Erich, Sonatina ritmica, für Klavier, 3 Sätze aus Solosonaten, für Flöte, für Clarinette, für Fagott, 5 Bagatellen für Flöte, Clarinette und Fagott.

Balij, Claude, 5 Lieder nach G. Trakl, für Sopran und Klavier.

Beróls, Béla, Streichquartette I*, II (2 x) V, VI (2 x), sämtliche Streichquartette 1—VI*, »Contrasts«, für Clarinette, Violine und Klavier, »Contrasts« (WMF), Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug (3 x), Divertimento für Streichorchester,

1. Klavierkonzert*, Klavier: Sonatine, Rumänische Volkskanze (2 x), Allegro barbaro (2 x), 5 Stücke aus Mikrokosmos*, 8 Stücke aus Mikrokosmos, Auswahl aus Klavierstücken.

Becerra-Schmid, Gustavo, 1. Sinfonie (Urauff.)* (WMF).

Berg, Alban, Lyrische Suite für Streichquartett, 4 Stücke für Clarinette und Klavier (2 x), 3 Lieder aus op. 2, 4 Lieder aus op. 2 für Sopran u. Klavier, 2 »Frühe Lieder«, 3 Orchesterstücke op. 6*.

Berto, Luciano, Elektronische Musik: Murazioni*, 8: 37 Perspectives* (WMF).

Beyer, Robert, Elektronische Musik.

Bliss, Arthur, Quintett für clarinet and string quartet.

Borck, Edmund, von, Allegro d'itrambio, für Klavier.

Boulez, Pierre, Itee sonate pour piano.

Brebme, Hans, Rondo für Violoncello und Klavier.

Britten, Benjamin, »Metamorphoses« für Oboe solo.

Brom, Mordechai, Sonate für Violine und Klavier.

Bush, Alan, Dialectic for stringquartet.

Busoni, Ferruccio, Sonatina in dem nativitäts Christi, für Klavier (2 x), Improvisation über »Wie wohl ist mir« für 2 Klaviers, Fantasia contrappuntistica für 2 Klaviere, 3 Albumblätter für Klavier, Toccata für Klavier.

Chandler, Theodor, 8 Epitaphs für Tenor und Klavier.

Chesov, C., Toccata für Schlagzeug*.

Clemens, Aldo, Sonate für Trompete, Gitarre und Klavier (WMF).

Copland, Aaron, Quartet for piano and strings, Poems (Dickinson) f. Sopr. u. Klav.

Dallapiccola, Luigi, Tartiniana II, für Violine und Klavier, 2 studi für Violine und Klavier, Quaderno musicale für Klavier, Carmina Alessi, Rencerales, 4 liriche (Machado) für Sopran und Klavier.

- Debussy, Claude*, Sonate pour flûte, violon et harpe (2 x), Lieder: 3 ballades de Villon, Chansons de Bilitis, für Sopran und Klavier, 5 Lieder für Sopran und Klavier, 3 poèmes de Mallarmé f. Tenor u. Klavier, 3 ariettes oubliées (Verlaine), Klavier: 4 études, 4 préludes, hommage à Rameau, Epigraphe antique für Klavier 4-händig (2 x), «En blanc et noir», für 2 Klaviere.
- Delamoy, Marcel*, Rhapsodie für Klavier, Trompete, Saxophon und Fagott.
- Dresden, Sem*, 1. Streichquartett.
- Dixler, Hugo*, Partita für Orgel, 2 geistliche Konzerte für Sopran und Orgel, «Wer sich die Musik erkauft», für Chor, Motette für 4-stimmigen Chor a c, Motette für 5-stimmigen Chor und 2 Solostimmen.
- Driesler, Johannes*, «Die Musik allein», für Chor.
- Einem, Herbert*, Elektronische Musik.
- Einem, Gottfried*, von, Meditationen für Orchester* (WMF).
- Fellegara, Vittorio*, Concerto breve für Orchester* (WMF).
- Ferrand, Pierre-Oscar*, Quatuor à cordes.
- Fortner, Wolfgang*, Streichquartette I und III.
- Francaix, Jean*, Concertino pour piano et orchestre.
- Füssl, Karlheinz*, (Epitaph Variationen für Orchester) (Urauff.)* (WMF).
- Gerhard, Roberto*, 6 Volkslieder aus Catalunien, für Sopran und Klavier (2 x).
- Harris, Roy*, Sonata für Viola und Klavier, Soliloqui and dance, f. Viola u. Klavier.
- Hartmann, Karl Amadeus*, Streichquartett I u. II, Sinfonien III*, IV*, VI* (WMF).
- Haubensack-Rasmati, Roman*, Recitativo u. Aria f. Cembalo u. Orchester* (WMF).
- Hauer, Josef-Matthias*, 5 Lieder (Händlerin) für Bass und Klavier.
- Henze, Hans-Werner*, 5 neapolitanische Lieder für Bass u. Kammerorch.* (WMF).
- Hindemith, Paul*, Streichquartett III (2 x) IV, VI, Quartett für Clarinette, Violine, Violoncello, Klavier (5 x), Kleine Kammermusik für 5 Bläser (2 x), Septett für Bläser (2 x), Scherzo für Cello und Klavier; *Sonaten mit Klavier*: Flöte (3 x), Oboe (5 x), Engl. Horn, Fagott (2 x), Horn, Violine in E (2 x), Viola (6 x), Viola d'amore (2 x), Cello, op. 11, Kontrabass, Klavier 4-händig (6 x), 2 Klaviere, Harfe (2 x), Cello solo (2 x), Trio für Viola, Tenor-Saxophon und Klavier (2 x), Streichtrio, Kammermusik No. 1 für kleines Orchester, Kammermusik No. 1 (WMF), Kammermusik No. 2 (Klavierkonzert), Kammermusik No. 3 (Collokonzert), Trauermusik für Viola und Streichorchester, «Der Schwanendreher», für Viola und Orchester*, «Die 4 Temperamenten» für Kammerorchester und Klavier*, «Die Serenaden», für Sopran, Oboe, Viola und Violoncello (3 x), «Marienleben» (1. Fassung) für Sopran und Klavier (3 x), Teile aus «Serenaden» und «Marienleben», 3 Motetten für Sopran und Klavier.
- Holland, Theodor*, Suite für Viola und Klavier.
- Höllner, Karl*, Toccata, Improvisationen und Fuge für 2 Klaviere, Kammerkonzert für Cembalo und 6 Soloinstrumente*.
- Jankócs, Leó*, 1. Streichquartett, Tagebuch eines Verschollenen für Alt, Tenor, 3 Frauenstimmen u. Klavier, Kindereine f. Kammerchor, Viola u. Klav. (2 x).
- Jaracz, Philipp*, Streichquartett, Musik zum Gedächtnis der Einsamen für Streichquartett, Sonatine für Flöte und Klavier (4 x), 2 Humoresken für Klavier.
- Jarve, Maurice*, Passacaille für Kammerorchester* (WMF).
- Jbert, Jacques*, Streichquartett, Capriccio für 10 Instrumente, Pièce pour flûte solo.
- Johi, Otto*, Streichquartett.
- Kaminski, Heinrich*, Musik für Violoncello und Klavier, 2 Klavierstücke.
- Khatshadourian, Zaven*, Variationen über ein Thema von Beethoven für Streichquartett, Passacaglia und Fuge für 2 Klaviere.
- Kirchner, Leon*, Konzert für Klavier und Orchester* (WMF).
- Klobé, Gisèle*, Streichquartett 1950.
- Kodály, Zoltán*, 2. Streichquartett (2 x), 3 Klavierstücke, 2 Klavierstücke*, *Křenek, Ernst*, 3. Streichquartett, Trio für Violine, Clarinette und Klavier, Concertino für Flöte, Violine, Cembalo und Streichorchester, Sonate für Violine und Klavier, Sonatina für Flöte und Clarinette, Klavierwerke: 20 Miniaturen, Variationen in drei Teilen, Sonaten III u. IV, Toccata u. Chaconne, Lieder: 4 Gesänge nach alten Gedichten (2 x), Zyklus «Durch die Nächte» (Kraus), Die frühen Gräber (Klopstock), O Lacrymosa (Rilke), 5 Kafka-Lieder.
- Lajtha, Laszlo*, 4 Stücke für Streichquartett.
- Lesur-Daniel*, Berceuse à tenir éveillé, für Sopran und Klavier.
- Layton, Billy-Jim*, Stringquart 1956 (WMF).
- Maderna, Bruno*, Elektronische Musik: Nottorno - Syntaxis* (WMF).
- Malipiero, Gian-Francesco*, Sonata à cinque für Flöte, Violine, Viola, Violoncello und Harfe.
- Malipiero, Riccardo*, Quartetto d'archi.
- Martinet, Jean-Louis*, 3 poèmes de René Char für Sopran und Klavier.
- Martini, Bohuslav*, Streichquintett, Streichquartette II (2 x) und III, 3. Sonate für Violine u. Violoncello, Rhythmische Etüden für Violine und Klavier, Sonate III für Violine und Klavier.
- Matsudaira, Yoritomo*, «Figures sonores» für Orchester (Urauff.)* (WMF).
- Messiaen, Jacques de*, Suite de mélodies «Oubtenus», für Tenor und Klavier.
- Messiaen, Olivier*, «Quatuor pour la fin du temps», für Violine, Clarinette, Violoncello u. Klavier (2 x), «Première communion de la vierge», f. Klavier, «Turangalila», Sinfonie*, «L'ascension» für Orchester*.
- Milhaud, Darius*, 8. Streichquartett, 6ème symphonie für 4 Stimmen, Oboe und Violoncello, Sonatine für Flöte und Klavier (2 x), 4 poèmes de Léo Latil für Bariton und Klavier, 2 poèmes de Latil für Sopran und Klavier, «Catalogues des fleurs», für Sopran und Klavier, Concerto für Viola und Orchester, Konzert für Schlagzeug und Orchester*, «Der Tod des Tyrannen» (Sprechchor)*.
- Nigg, Serge*, Lied op. 8 für Klavier.
- Nielsen, Bo*, Frequenzen für 8 Instrumente (WMF).
- Ozery, Sonate* für Saxophon und Klavier.
- Pepping, Ernst*, Partita für Orgel*, Senfl-Variationen für kl. Orchester*, Sinfonie.
- Peragallo, Mario*, Musica per doppio quartetto d'archi*, Fantasia für Klavier.
- Petrassi, Goffredo*, Sonata da camera für Cembalo und 10 Instrumente*, Ballettmusik für Orchester*.
- Pfitzner, Hans*, Sonate für Violoncello und Klavier, fis-moll.
- Philippot, Michel*, «Composition», für Klavier.
- Piiper, Willem*, 4. Streichquartett, 5. Streichquartett (unvollendet).
- Piston, Walter*, Klaviertrio.
- Poulenc, Francis*, Trio für Oboe, Fagott und Klavier, 4 Klavierstücke (Nocturne, Intermezzo, Pastourrelle, Toccata), 2 Intermezzi für Klavier, 6 Lieder für Bariton und Klavier (Montparnasse, Métamorphoses, 2 poèmes d'Aragon).
- Poussier, Henri*, 2 pièces pour piano 1954, elektron. Musik: Scambi I u. II* (WMF).

Vyzpalek, Ladislav, Suiza für Viola solo.
Webern, Anton von, 4 Stücke für Violine und Klavier, 3 kleine Stücke für Violoncello und Klavier, 5 Lieder aus »Der 7. Ring« (George), 3 Lieder aus op. 12, 3 Gesänge aus »Via inviae« op. 23, 3 Volksstücke op. 17 für Sopran, Violine, Viola, Clarinette, Bass-Clarinete (WMF), 6 Orchesterstücke op. 6 *.

Alte Meister

Anonym, Tänze für Laute, Musik für Cembalo.
Bach, J. S., Violinkonzert d, Suite f. Violonc. »Komm, Jesu, komm« für 8-st. Chor.
Bach, Ph. E., Solo für Harfe und Cembalo, degl. für Harfe und Streichquartett.
Beethoven, L., Streichquartett nach der Klaviersonate op. 14.1.
Brubas, N., Präludium und Fuge für Orgel.
Bull, J., Musik für Cembalo.
Buxtehude, D., Passenglied für Orgel, Präludium und Fuge g für Orgel.
Byrd, W., 2 Stücke für Cembalo.
Dowland, J., 2 Madrigale für 5 Stimmen und Laute.
Förster, E. A., Streichquintett.
Gumpelshaimer, A., 3 geistliche Gesänge für Chor.
Händel, G. F., 2 Arien für Alt und Cembalo, Chaconne g für Cembalo, Sonate g für Flöte und Laute, Sonate für Blockflöte und Laute.
Hassler, H. L., Madrigale für Chor.
Haydn, J., 8 Gesänge für 4 Stimmen und Klavier.
Heinichen, J. D., Konzert für 4 Flöten, Streichorchester und Continuo.
Kobant, K. v., Konzert für 2 Violinen, Violoncello und Laute.
Lasso, Orlando di, Chorlieder.
Locke, M., Consort für Streichquartett.
Loellicq, J. B., Sonate à trois, für 2 Violinen und Continuo.
Molinario, S., Passo mezzo für Laute.
Monteverdi, Cl., 4 Madrigale f. Chor, 2 Streicher u. Cembalo, Lamento d'Arianna für Alt und Cembalo, 3 Madrigale für Soloquartett und Continuo.
Mozart, Leopold, Divertimento D für 2 Violinen und Violoncello.
Peneri, L., Madrigale.
Purcell, H., Sonate für 2 Violinen und Continuo, 2 Fantasien für Streichquartett, Toccata A f. Cembalo, Suite zu »Sommerachtsraum« f. Streicher u. Continuo.
Ramus, J. Ph., »Orphée« Kanate für Sopran und 3 Instrumente.
Regnard, J., 3 teutsche Lieder für 3 Frauenstimmen.
Rossmüller J., Dialog von Tobias und Ragnel für Soli, Chor und Streicher.
Scheidt, S., Pavane für Orchester.
Schneider v. Wartenste, X., »Fortunato« Märchenoper arr. für Sängler und Klavier (P. O. Schneider).
Schütz, H., Geistliches Konzert »Vom reichen Mann und armen Lazarus« für Soli, Streicher und Orgel.
Senff, L., »Die 7 Worte Christi« für Chor mit Bläser.
Sitz, J. A., Trio D für Violine, Violoncello und Klavier.

Prokofjeff, Serge, Quintett für Oboe, Clarinette, Violine, Viola und Contrabas, Sonate für 2 Violinen: »Visions fugitives«, »Suggestion diabolique«, Violinkonzert D-dur * (WMF).

Rainier, Prinsola, Streichquartett.
Rastarova, Eniojohani, Ludus verbalis (Sprechchor) *.
Ravel, Maurice, 2ème quatuor à cordes (3 x), Klaviertrio, Sonate für Violine und Violoncello (2 x), Sonate für Violine und Klavier, Chansons madécasses für Gesang, Flöte, Violoncello und Klavier, 5 mélodies populaires grèques, »Histoires naturelles« für Sopran und Klavier (2 x), »Don Quichotte à Dulcinée«, für Bass und Klavier, »Oiseaux tristes«, für Klavier.

Rauschorn, Alan, 4 Bagatellen, für Klavier.
Reger, Max, Streichquartett op. 109, Es-Dur.
Ross, Robert de, Streichquartett I.
Rossel, Albert, Quatuor à cordes op. 45 (2 x), Trio für Violine, Viola und Violoncello, Trio für Flöte, Viola und Violoncello, 2ème sonate, für Violine und Klavier, »Joueurs de flûtes«, für Flöte und Klavier (2 x), Sinfonietta für Streichorchester, Concerto pour orchestre *, 2 poèmes de Ronsard für Sopran und Flöte, 5 chants, für Sopran und Klavier.

Sacchini, Harald, 50 kleine Variationen für Orchester.
Satie, Eric, 3 mélodies für Tenor und Klavier.
Schönberg, Arnold, Sämtliche Streichquartette I—IV, Streichquartette I, II, IV, Streichtrio, Fantasie op. 49 für Violine und Klavier ~~Hörwitz~~, Sextett »Verklärte Nacht«, Quintett für Bläser, »Pierrot Lunaire« (2 x), Ode an Napoleon Buonaparte (Byron) für Rezitation, Streichquartett und Klavier, Serenade für Bass und 5 Instrumente, Kammerinfonien I* und II*, Violinkonzert *, Klavierkonzert *, 6 kleine Klavierstücke op. 19, Klavierstücke op. 23, Suite op. 25 für Klavier, 3 Lieder aus op. 6, 2 Lieder aus op. 14, 15 Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten« (George).

Schostakowitsch, Dimitri, Klaviertrio.
Seiber, Mátyás, Concert piece für Violine und Klavier (WMF).
Séverac, Déodat de, Baigneuses au soleil, für Klavier.
Spanggel, Karl, Sonate für Violoncello und Klavier.
Stockhausen, Karlheinz, Klavierstücke I bis V, 1954, Elektronische Musik.
Strawinsky, Igor, 3 Stücke für Streichquartett, Concertino für Streichquartett (2 x), Duo concertant für Violine und Klavier (2 x), Octuo für Bläser, Septett, Elegia für Viola solo, 3 Stücke für Clarinette solo, Serenade A für Klavier, Sonate für Klavier (4 x), Sonate für 2 Klaviere, Konzert für 2 Klaviere, 5 leichte Stücke für Klavier 4-händig, 3 leichte Stücke für Klavier 4-händig, Berceuses du chat, für Alt und 3 Clarinetten, Capriccio für Klavier und Orchester, Werke für Orchester: Dumberton Oaks *, Danses concertantes *, Zirkus-Polka *, 4 norweg. Weisen *, Feu d'artifice (2 x) *, 3. Sinfonie *, Sinfonie in 3 Sätzen *.

Thomson, Randall, Alleluja, für gemischten Chor *.
Tippit, Michael, Sonata für piano.
Tsch, Ernst, Streichquartett op. 70.
Turchi Guido, Piccolo serenata notturna für Orchester *.
Vereis, Sándor, Violinkonzert *.
Veretti, Antonio, Sonata für Violine und Klavier.

c) Vorträge und Einführungen

- Prof. Dr. F. Flainer*, Zur Gründung der Pro Musica.
Dr. H. Curyel, Kurze Einführung in das Wesen der modernen Musik.
Prof. Dr. H. Merzmann, Vortrag über das »Marcelleben« von Hindemith.
K. H. David, Kurzer Vortrag über eigene Werke.
Daniel Band-Bovy, Vortrag anlässlich der Pro Musica-Mitwirkung an der Landesausstellung.
Rudolf Wittelbach, Vortrag über Hindemith.
Frank Martin, Causerie.
Erich Schmidt, Einführung zu Schönberg, Berg und Webern.
K. H. David, Referat über Schönberg: I. Streichquartett.
Frank Martin, Vortrag über Hindemith.
Walter Frey, Einführung zu Werken Hindemiths (2 x).
Dr. Willi Reich, Einführende Worte zu Křenek.
Rudolf Wittelbach, Über Debussy und Ravel.
Richard Starzenegger, Einführung zu Messiaen.
Dr. Willi Reich, Gedenkworte für Béla Bartók.
Rudolf Wittelbach, Zu Hindemiths 50. Geburtstag.
Dr. Hermann Leeb, Gedenkworte für Haldreich Georg Früh.
Dr. Willi Reich, Einführung zu Schönbergs »Pierrot Lunaire«.
Paul Hindemith, Über das Musikleben in USA.
René Leibowitz, Zum 75. Geburtstag Schönbergs.
Erhard Ernatinger, Zum 25. Todestag Busonis.
Dr. Willi Reich, Über Křenek.
Ernst Křenek, Kurze Ansprache.
Prof. H. Stückenschmidt, Vortrag »Grösse und Fragwürdigkeit der Musik-Kritik«.
Dr. Hcb. Strobel, Vortrag »Moderne Musik — ja oder nein«.
Basel Verkolantzerff, Gedenkworte für K. H. David.
Arthur Honegger und Stadtpräsident Dr. Landolt: Zum 60. Geburtstag Honeggers.
Herbert Eimert, Vortrag über elektronische Musik (mit Band-Demonstration).
Erich Schmid, Einführende Worte zu Webern.
A. Copland, Einführung zu eigenen Werken.
Dr. W. Schön, Gedenkworte für Willy Burkhard.
Dr. W. Reich, Einführende Worte zu Werken von Wladimir Vogel.
R. Liebermann, Über Radio, Television, Musik, Theater in USA.

d) Ermässigtter Eintritt zu Stadtheater-Aufführungen

- Berg*, Wozzeck.
Bliss, Adam Zero.
Britten, Lass uns eine Oper machen.
Burkhard, Die schwarze Spinne.
Bussoni, Doktor Faust.
François, Le diable boiteux.
Honegger, Jeanne d'Arc au bûcher.

16

- Hindemith*, Hin und zurück.
Liebermann, Penelope, Furioso.
Martin, Le vin herbé, Der Sturm.
Martini, Die Brücke.
Messotti, Das Telefon.
Mihalovici, Die Heimkehr.
Milhaud, Opéras minutes, Les malheurs d'Orphée.
Orff, Die Kluge.
Petryrek, Der Garten des Paradieses.
Ravel, L'enfant et les sortilèges — L'heure espagnole — Boléro.
Schubler, Die Füsse im Feuer.
Schoeck, Vom Fischer und seiner Frau, Erwin und Elaine.
Schönberg, Moses und Aaron (Hauptprobe).
Strawinsky, Mavra, The Rake's progress — Jeux des cartes — Le Renard.
Sutermeister, Die schwarze Spinne.
Weill, Down in the valley.
 Amerikanische Werke in den beiden Tanzabenden von Martha Graham:
 Dello Jojo, Schuman, Copland, Fovhanness, Messotti und Johnson.

e) Festival Pergolesi

Klubhaus-Konzerte: Orff. Trilogie: Triobfi.

Verzeichnis der Mitwirkenden

Orchester:

Akademie-Orchester (A. Schaichet)	2
Camerata Zürich (R. Tschupp)	1
Collegium Musicum (P. Sachler)	4*
Kammerensemble (J. Zennaro)	1
Kammerorchester Zürich (A. Schaichet)	8
Konservatoriumsorchester (H. Rogner)	2
Radioorchester (H. Hofmann, H. Haug, E. Schohid)	3
Radioorchester (E. Baur, E. Schmid)	WMF 2*
Tonhalleorch. (V. Andraea, E. Schmid, H. Robboud)	8*
Winterthurer Stadtorch. (Mitglieder) (M. Sturzenegger)	2
Zürcher Kammeroper-Ensemble (A. Brunner)	1
ad hoc Ensembles	8
	42

Chöre:

Aarauer Kammerchor (E. Locher)	1*
Gemischter Chor Zürich (E. Schmid)	1*
Häusermann'scher Privatchor (H. Dubis)	1
Konservatoriumschor (J. Fuchs)	1
Madrigalchor Zürich (R. Blum)	13
St. Galler Kammerchor (W. Heim)	1*
Zürcher Kammerchor (J. Fuchs)	WMF 1*
Zürcher Kammerchor (J. Fuchs)	1
Zürcher Motettenchor (B. Seidmann)	1
Zürcher Motettenchor (W. Heim)	1*
Zürcher Radiochor (H. Hofmann)	1
Kammersprechchor Zürich (E. Widmann)	1
Kammersprechchor Zürich (Fr. Barth)	1*
	25

Kammermusik-Vereinigungen

Streichquartette:

Amsterdämer Streichquartett	1
Basler Streichquartett	1
Berner Streichquartett	6
de Boer-Reitz Quartett	10
Feld-Quartett (Budapest-Wien)	WMF 1*
Freund-Quartett (München)	1
	Übertrag 20

18

Übertrag

Gerhards-Quartett (Radio Zürich)	1
Hug-Quartett (Bern)	1
Steff Geyer-Quartett	2
Kölnler Streichquartett	2
Radio-Streichquartett	1
Röntgen-Quartett (den Haag)	1
Schneeberger-Quartett (Bern)	1
St. Galler Streichquartett	1
M. Scierli-Quartett	2
Neues Ungarisches Streichquartett	1
Végh-Quartett	1
Végh-Quartett	2*
Fr. Viller-Quartett (Paris)	1
Winterthurer Streichquartett	13
Zürcher Tonhallequartett	6
Neues Zürcher Streichquartett	2

Streichtrios:

Basler Streichtrio	1
Winterthurer Streichtrio	1
Zürcher Radio-Streichtrio	1

Klaviertrios:

Ehrismann-Trio (Winterthur)	1
Lang-Trio	2
Stüssi-Hunziker-Trio	3

Bläser-Kammermusik-Vereinigungen:

Neues Bläserquintett (Bern)	2
Bläser des Radiostudios (Zürich)	1
Stalder-Quintett	2
Zürcher Tonhalle-Bläserquintett	3
Saxophonquartett (M. Mule, Paris)	1*

Schönborg:

Pierrot Lunaire-Ensemble (Wien)	1
Pierrot Lunaire-Ensemble (Italien)	1*

Vokalquartette:

Zürcher Kammerquartett	1
Zürcher Vokalquartett	1
	80

19

Klavier:	S. Kind	Orgel:	Violine (Forts.):	Viola:	Violoncello:	Contrabass:	A. Wenzinger
L. Alimonda-Haller	L. Kirchner *	H. Balmer	W. Gerhardt	V. Brockmann	V. Brockmann	A. Jacquillard	H. Züreher
G. Anda	M. Kitchin	A. Baum	Stefi Geyer	O. Corti	O. Corti	E. Kremsa	
R. am Bach	E. Křenek	H. Funk	E. Gilbert	P. Doktor	P. Doktor	F. Lippert	
B. Andreac	W. Lang	H. Gurmman	H. Goldenberg	M. Feurigstein	M. Feurigstein	F. Roland	
H. Andrease	R. Laqui	V. Schlatter	E. Goren *	H. Friedrich	H. Friedrich	H. Voerke	
N. Aeschbacher	A. Leonard	K. W. Senn	W. Henrich	W. Gerhardt	W. Gerhardt		
H. Balmer	Th. Lerch		R. Hermann	G. Goss	G. Goss		
B. Barrók	Y. Loriod *		M. Isler	E. Jurcek	E. Jurcek		
D. Barrók	Y. Loriod *	Harfe:	H. Jann	G. Keresz	G. Keresz		
A. Baum	F. Martin		O. Jaques	O. Kramer	O. Kramer		
P. Baumgartner	R. Matthes	C. Blaser	W. Kägi	R. Lüthy	R. Lüthy		
D. Bäuml	J. de Menascé	W. Bucher	S. Karolyi	M. Mann	M. Mann		
J. S. Benda	M. Mercenier	E. Hürimann	N. de Kljin	D. Marton	D. Marton		
H. Binde	J. Monod	K. Seitz	R. Knopfli	P. Neumann	P. Neumann		
J. Blancard	H. Morel		L. Kraft	R. Rühle	R. Rühle		
F. Bodry-Haug	H. Müller	Cembalo:	G. Kulenkampff	A. Schächtel	A. Schächtel		
S. Burkhard	P. Müller	H. Andreae	H. Lauer	H. Schoop	H. Schoop		
W. Burkhard	S. F. Müller	S. Kind	R. Lüthy	R. Studer	R. Studer		
Ch. Bursch	L. Nädelmann	F. Pelleg *	A. Lutz				
A. Copland	E. Piche-Axenfeld	A. Wehle	A. Mandeau				
L. Dallapiccola	C. Poulsen		W. Marschner *				
H. Dányay *	C. Regansy	Laute und Gitarre:	H. Marti				
C. Déprax	E. Reitz	H. Leeb	S. Materassi				
Ch. Dobler	M. Rybar		E. Melkus				
K. Engel	Th. Sack	Violine:	I. Oser				
H. G. Früh	J. Schächtel	E. Appia	S. Reibel				
E. Frey	H. Scharrer	R. Baumgartner	H. Reitz				
W. Frey	A. Schbiller	L. Benda	P. Rybar				
P. Gergely	E. Schmid	T. Berger	K. Rychner				
K. Grenacher	W. Schulthess	W. de Boer	M. Schaad				
R. Gohl	C. Seemann	A. Brua	L. Schlatter				
K. Hansen	G. Solti	St. Caoin *	H. Schroer				
W. Häusslein	P. Speiser	Cl. Dahinden	L. Schroer				
E. Heim	E. Squarise	R. Escher	H. Schreier				
A. Heisch	E. Stämpfli	R. Felciani	H. Schneberger				
U. Herdi	H. Steinbrecher	A. Fierz	Fr. Siegfried				
E. Hess	S. Strawinsky *	G. Flügel	L. Spoorri				
F. J. Hirt	R. Stucki	H. Friedrich	E. Stüssi				
P. Hindemith	R. Suter	M. Fromaigeat	L. Studer				
T. Humziker	F. Tischhauser		D. Sudja				
E. Hürzeler	P. Wallfisch		N. von Wyss				
R. Imhof	S. Wetzol		S. Zahner				
Z. Katchadourian	E. Widmer		K. Zimmerli				
A. Kaul	N. Wittelsbach						
	R. Wittelsbach						
	K. Wolters						
	E. Züllig						

Clarinete (Forts.):	Saxophon:	Rezitation:	Gesang (Forts.):	M. Ferras	M. Vaterlaus
H. R. Scaldar	E. Ackermann	E. Adler	K. Marti	B. Peyer	Th. Wagner
W. Tautenhahn	E. Colanier	A. Hegner	M. Meili	H. Kehlhus	R. Walder
M. Wählich	S. Rascher	E. Wagner	L. Montmolin *	E. M. Rogner	J. Wallenstein
		E. Widmann	Fr. Moosbacher	M. Rothmüller	Fl. Wend *
		H. Wooster	H. Müller	A. Scherbel	A. Wertschin
Clarinete u. Bassclar.: Pauke u. Schlagzeug:		Gesang:	M. Neumaan-Flury	E. Scherz-Meister	C. Wyss
G. Bauer	E. Glamsch	D. Abel	N. Nüesch	M. Soeldner	D. Wyss
	R. Hänggeli	C. von Arx	D. Olsen	H. Suter-Möser	M. Zangger
	U. Herdi	L. Barth	M. Ort-Penetto	N. Tüscher	M. Zingg
Fagott:	H. Laberer *	L. Baum		E. Urbaniak	E. Zürrer
W. Burger	E. Müller	E. Baur			
A. Eby	A. Neumeier *	P. Bernac			
W. Hess	Ph. Kühlig	M. de Boer			
R. Leuzinger	F. Schiesser	A. Brun			
K. Muck	H. Seipel	M. Christmann			
P. Renon	H. Tannerl	M. Conrad-Amburg			
O. Stourany	H. Treib	F. Corena			
	H. Widmer *	H. Cuénod			
Horn:		L. Csabai			
A. Böhler	Dirigenten:	H. Dietiker			
F. Bräutigam	N. Aeschbacher *	L. Ebnet			
R. Chevalier	V. Andreat	W. Ernst			
E. Leloir	E. Ansermet	H. Fahni			
G. Patriasz	Fr. Barth *	M. Flury			
W. Speth	R. Blum	A. Frey			
	E. Boar *	M. Frick			
	A. Brunner	S. Gähwiler			
	H. Dubs	H. Gerster			
	E. Ermatinger	P. Geysler			
	J. Fuchs	Ch. Gillig			
	H. Haller	M. Gradmann			
	H. Haug	H. Graf			
	P. Hindemith	N. Grétilat			
	W. Lang	E. Haeffiger			
	R. Leibowitz	C. Hagemann			
	P. Müller	H. Handt *			
	H. Rotbaud *	W. Heim			
	P. Sacher	M. Hielbling			
	A. Schaichet	J. Héricard			
	A. Schibler	A. Jung			
	E. Schmid	E. Kalberer			
	Fr. Travis	M. de Landi			
	R. Tschupp *	F. Loeffel			
	J. Zentner	F. Mack			
Trompete:					
L. Duquenois					
F. Frei					
G. Haas					
U. Induni					
R. Künzli					
G. Krüger					
A. Pichel					
G. Wäschele					
Posaune:					
F. Wiederer					
F. Gysin					

Anexo B - Jornais da estreia da obra *Hommages* op.18 de Ernst Widmer.
Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal:
Die Weltwoche, Zurique de 06-01-1961.

Der Tradition gemäss widmet *Edmond de Stoutz* eines seiner Zürcher Abonnementskonzerte ganz der Musik unserer Zeit. Auf das Programm des Abends vom *Mittwoch, 11. Januar*, im Kleinen Tonhallsaal, hat er diesmal drei Schweizer gesetzt, deren einer, Ernst Widmer, mehrere Jahre als Lehrer in Bahia wirkte, und darum in Zürich noch wenig bekannt sein dürfte. Die von ihm komponierten «*Hommages pour hautbois et orchestre à cordes*» sind mit dem «*Prix Hugo de Senger du Concours International Jeunes Musicales Suisses 1960*» ausgezeichnet worden (Solist *Heinz Holliger*). Diesem Werk folgt — ein deutlicher Kontrast — das Konzert für Cello und Streicher von Othmar Schoeck, ein Spätwerk, in dem der Meister des Liedes sich, nach langem Unterbruch, nochmals mit der Form des Solokonzerts beschäftigte. Das viersätziges Stück gibt dem Cello vielfältige Möglichkeiten zur Entfaltung seiner vollen weichen Kantilene, doch auch zu beweglichem Spiel, besonders im kapriziösen Rondofinale. Am unverwechselbarsten äussert sich Schoeck aber doch wohl im liedhaft ruhigen 2. Satz (Solist *Frédéric Mottier*). Beschlossen wird der Abend durch das Konzert für Oboe und Orchester von Peter Mieg, ein dreisätziges Werk, in dem sowohl die elegisch-gesangsmässigen Eigenschaften der Oboe, als auch das Moment des Virtuosen, etwa in der Kadenz des 1. Satzes oder im Finale, zur Geltung kommen. Der Ton der reinen Elegie indessen wird im Abgesang des Schlusssatzes erneut aufgenommen, der Ton, der auch durch die Färbung des um vier Bläser verstärkten Streichorchesters mitbestimmt ist (Solist *Egon Parolari*). jr

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Die Tat de 14-01-1961.

Das Zürcher Kammerorchester brachte am 11. Januar drei schweizerische Werke. Der 1927 in Aarau geborene Ernst Widmer hat mit seinen mit dem Prix Hugo von Senger du Concours National Jeunesses Musicales Suisse de composition ausgezeichneten «Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky» für Oboe, Streichorchester und Pauken Verehrung für die drei Meister ausdrücken wollen, die neben seinem Lehrer Willy Burkhard entscheidend für seine Entwicklung sind. Der Reiz des Werkes, das mit einer Introduction «si stravinskiennement appolinaire» (Desarzens) beginnt, liegt in der sympathischen Weise, in der Widmer charakteristische Formeln der drei Großen transformiert, so daß man keineswegs den Eindruck der Imitation hat, sondern persönliche Gestaltung spürt. Wenig glücklich scheint uns die Behandlung des Oboenparts, dem kaum solistische Bedeutung zukommt (Solist: Heinz Holliger).

Wie schwer es freilich ist, konzertant so zu schreiben, daß der Solist — nach einem Wort Willy Burkhard's — «den Charakter, sozusagen den Geist eines Musikinstrumentes in Töne umzusetzen» vermag, das macht das Cellokonzert von Othmar Schoeck deutlich. Das seinerzeit von Pierre Fournier aus der Taufe gehobene Werk (1948) ist voll von echt Schoeck'schen Melodien und Klängen, zu deren Perlen das traumhafte Lied des Andante tranquillo und die Lento-Einleitung des Finales, wo unter den Akkorden der gedämpften Streicher das Cello arpeggiert, gehören. Aber wie intrikat ist dieser Solopart, und wie nachteilig macht sich die tiefe Lage des Instruments in dem so schönen, aber dunklen Streichersatz Schoecks aus. Auf weite Strecken kann man sich eine Ausführung «quasi una sonata» mit Klavierbegleitung viel wirkungsvoller denken. Uebrigens spielte Frédéric Mottier den Solopart mit außerordentlicher Delikatesse und einer Weichheit des Tones, die namentlich der elegischen Abschiedsstimmung der ruhigen Sätze durchaus adäquat war.

Das formale Problem des Konzerts scheint uns hingegen ideal gelöst in dem Konzert für Oboe und Kammerorchester von Peter Mieg. Alles was Berlioz der Oboe nachrühmt, daß sie ein melodisches, ein zärtliches Instrument sei, naive Anmut, stille Freude, zarter Schmerz — das kann der Solist hier zeigen, bald melancholisch, bald kokett, in reicher Ausnützung der Register und der Beweglichkeit des Instruments. Aus der Mischung mit den Streichern, zwei Hörnern und zwei Fagotten, mit denen die Oboe oft zu duettieren hat, ergeben sich reizende Klangwirkungen. Geschickt vermeidet Mieg, den Orchestersatz polyphon zu belasten, wenn er auch hübsch, elegant kontrapunktiert. Die Ausgewogenheit zwischen Orchester und Soloinstrument ist um so glücklicher, als beide Teile Gelegenheit haben, sich frei zu entfalten — das Orchester in klangvollen Zwischenspielen, die Oboe in kolorierten und espressiven Kadenzen. Von Egon Parolari sehr fein geblasen, verfehlte das reizende Werk seine Wirkung nicht und beschloß so dieses Dreitage-Festival neuer Musik in der erfreulichsten Weise. Jedenfalls, was Edmond de Stoutz und sein Kammerorchester in vorbildlich ausgearbeiteter Weise darboten, war weit mehr musica viva, als der Erst- und Uraufführungskrampf des Tonhallekonzertes, und gewiß ein besserer Dienst an der Musik unserer Zeit!

ohr.

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Neue Zürcher Zeitung, Morgenausgabe de 14-01-1961.

Konzertchronik 831
Zürcher Kammerorchester 3

Rh. In überaus rühmenswerter Weise hat Edmond de Stoutz das 5. Abonnementskonzert seiner diesjährigen Konzertreihe (11. Januar, Kleiner Tonhalleaal) ganz in den Dienst zeitgenössischer Schweizer Musik gestellt und dank der vorzüglichen Schulung seines Ensembles und der Mitwirkung ausgezeichnete Solisten — Heinz Holliger und Egon Parolari (Oboen), Frédéric Mottier (Violoncello) — Leistungen erzielt, die den dargebotenen schwierigen Werken weitgehend gerecht wurden. Daß das für ein größeres Begleitensemble konzipierte Konzert für Violoncello und Streichorchester, op. 61 (1947), von Othmar Schoeck manchmal allzu kammermusikalischen Charakter annahm, war durch die äußeren Umstände der Wiedergabe begründet. In besonders schönem klanglichem Gleichgewicht erschien uns das schon früher gewürdigte, sehr bedeutende Konzert für Oboe und Kammerorchester von Peter Mieg. Auch das mit zwei Preisen («Prix Hugo de Senger» und «Prix Maurice Sandoz») gekrönte kleine Konzert für Oboe, Streicher und Pauken von Ernst Widmer, das nach seiner Radiopremiere im Dezember 1960 diesmal wohl seine öffentliche Erstaufführung erlebte, war uns in vollkommen überzeugender Interpretation ein neuer Beweis der starken schöpferischen Begabung des jetzt 33-jährigen Aarauer Komponisten. Hingegen erscheinen uns der fulminante Titel «Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Stravinsky», den Widmer dem Werk gegeben hat, und eine Erklärung, die er darüber in der Januarnummer der Zeitschrift «Arts et Musique» (Organe officiel des Jeunesses Musicales de Suisse) veröffentlichte, so problematisch, daß wir einige prinzipielle Bemerkungen dazu für wichtiger halten als ein Eingehen auf gewisse Einzelheiten des in kunstvoller Kanon-

überzeugender Interpretation ein neuer Beweis der starken schöpferischen Begabung des jetzt 33-jährigen Aarauer Komponisten. Hingegen erscheinen uns der fulminante Titel «Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Stravinsky», den Widmer dem Werk gegeben hat, und eine Erklärung, die er darüber in der Januarnummer der Zeitschrift «Arts et Musique» (Organe officiel des Jeunesses Musicales de Suisse) veröffentlichte, so problematisch, daß wir einige prinzipielle Bemerkungen dazu für wichtiger halten als ein Eingehen auf gewisse Einzelheiten des in kunstvoller Kanon-

Widmer unterscheidet zwei Methoden des Schaffens: die «romantische», die von der Inspiration ausgeht und das Bewußtsein als Kontrollorgan benützt, und die entgegengesetzte, die rein verstandesmäßig vorgeht und die Kontrolle durch Inspiration oder Zufall besorgen läßt. Demgegenüber möchten wir hervorheben, daß unseres Wissens nicht nur die Romantiker, sondern auch die Klassiker und die uns näher bekanntgewordenen Meister der Moderne sich im primären Stadium ihres Schaffens ausschließlich von der Inspiration leiten ließen und daß wir uns ganz allgemein ein künstlerisches Schaffen ohne diesen Urgrund nicht denken können. — Was den Begriff der «Hommages» anbelangt, in denen Widmer ein Mittel sieht, sich von dem Einfluß seiner großen Vorbilder freizumachen, so setzt ein solcher Begriff eine sehr enge Begrenzung des Stils voraus, die bei Meistern wie Martin, Bartók und Strawinsky, deren Größe ja gerade in ihrer Universalität beruht, natürlich nicht vorhanden ist. — Auch das von Widmer deklarierte Schaffensziel: «mit Sicherheit die geistigen Kräfte unserer Epoche auszudrücken», ist viel zu vage, um im musikalischen Bereich entsprechende Rechtfertigung finden zu können. — Der Komponist wird gut daran tun, sich in seinem künftigen Schaffen weniger an unklare ästhetische Vorstellungen und mehr an seine unzweifelhafte musikalische Begabung zu halten.

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Volksrecht, Zurique de 17-01-1961.

Neue Musik in drei Konzerten

f. Ein Zusammenwirken von Zufall und Tradition hat den Zürcher Musikfreunden innerhalb von sechs Tagen gleich drei Konzerte mit zeitgenössischer Musik beschert: Seit Erich Schmid, dannzumal Erster Kapellmeister des Tonhalleorchesters, den Brauch eingeführt hat, ist das erste Volkskonzert im neuen Jahr stets der Musik unserer Zeit gewidmet gewesen; das Konzert ist jetzt Bestandteil des «Musica-viva»-Zyklus — es erschien diesmal als seine zweite Veranstaltung. Das «Podium» hat sich schon immer die zeitgenössische Musik angelegen sein lassen — vor allem ihre helvetischen Aspekte. Das dritte Konzert verdankte man dem Zürcher Kammerorchester, das an einem ausschließlich der Moderne gewidmeten Abend — auch er schon fast eine Tradition — seine Aufgeschlossenheit gegenüber der Musik unserer Zeit erweist und eine selbstverständliche Pflicht erfüllt (denn wer, wenn nicht junge Dirigenten, wären prädestiniert, sich ihrer anzunehmen?).

Die äußeren Aspekte waren also günstig. Hielten sie, was sie versprochen? Sie taten's nur teilweise:

Im «Musica-viva»-Konzert hörten wir ein Werk, das einigermaßen überzeugte: Armin Schiblers Konzert für Schlagzeug und Orchester, op. 63 («Scènes fantastiques»), in den Jahren 1959/60 komponiert. Es ist ein Werk, das den Komponisten intensive Auseinandersetzungen mit dem Schlagzeug, das heißt mit einem überaus reichen, vielfältigen, aber auch heterogenen Instrumentarium, abschließt. Es sollte darin gleichsam Bilanz gezogen werden. Und sie wird denn auch mit äußerstem Raffinement, mit einer ausgeklügelten Farbigkeit und subtilem Sinn für rhythmische Nüancen tatsächlich gezogen. Es gab der erstaunlichen, faszinierenden Klangwirkungen viele, und außerordentlich geschickt, wollte uns dünken, wurden Orchester und Schlagzeug zu echt konzertantem Musizieren verbunden. Allerdings: Darüber, daß dem Komponisten im Schlagzeug, zumal, wenn es in dieser Vielfalt herangezogen wird, ein reichlich uneinheitliches Instrumentarium zur Verfügung steht, das sich wohl nie zu einer geschlossenen Wirkung wird vereinen lassen (ein Vibraphon ist nun einmal etwas völlig anderes als eine große Trommel — eine Binsenwahrheit dies, sicher, doch eine Binsenwahrheit, die Armin Schibler in seinem Werk halt eben doch nicht hat wahrhaben wollen), daß der Komponist durch allzu viele Wiederholungen gar manche Episode seines Werkes sich totlaufen läßt — darüber besteht für uns keinerlei Zweifel. Das Konzert, um ein gutes Drittel gekürzt, gewänne an Ueberzeugungskraft...

In *Walther Geisers* Konzert für Klavier und Orchester, op. 53 (1959), begegnete man einem Werk von vorzüglicher Machart: gut klingend, wirkungsvoll, handwerklich solide gearbeitet. Nur — ein eigentliches Klavierkonzert war es nicht, da ein gewaltiger Orchesterapparat das

wirkungsvoll, handwerklich solide gearbeitet. Nur — ein eigentliches Klavierkonzert war es nicht, da ein gewaltiger Orchesterapparat das Soloinstrument nicht selten zudeckte. Nur in großen (übrigens sehr originellen, sehr pianistischen) Kadenzen trat das Klavier deutlich hervor. *Winfried Zilligs* Konzert für Orchester zeigte sich als ein etwas blutarmes, wenngleich abwechslungsreiches, gekonntes Stück. Ueber *Werner Egks* ennet dem Rhein, ach, so erfolgreiche «Danza» (Variationen über ein karibisches Thema) ist wenig zu sagen: raffiniert in der Instrumentation, sonst — nichts. Ein wenig Salon-, ein wenig Zirkusmusik... Eine glatte Enttäuschung!

Hans Rosbaud dirigierte sauber und könnerisch, raffiniert auch und lebendig. Und doch hinwiederum so lebendig nicht, wie wir ihn auch schon gehört haben. Ganz vorzüglich waren die beiden Solisten: *Adolf Neumeier* (Schlagzeug) und *Karl Engel* (Klavier).

Das «Podium» bot zwei gute und zwei sehr gute Werke: Gut, weil sauber gearbeitet und nicht ohne originelle Einfälle, fanden wir *René Matthes'* Streichquartett in G-Dur (1958) und *Conrad Becks* Streichtrio Nr. 2 (1946). Als ausgezeichnete Werke, grundsätzlich voneinander verschieden in der Machart und doch verwandt, weil in beiden sich echte Musikalität und außergewöhnliches handwerkliches Geschick äußerte, hörten wir *Ernst Heß'* Streichquartett op. 50 (1958) und *Martin Wendels*, des Wintethurer Flötisten, Streichquartett Nr. 2 (1959). Jenes hielt sich, bei durchaus zeitverbundener Tonsprache, ans Vorbild des Klassischen; dieses ließ, in serieller Verarbeitung, ein sympathisches Maß an frischem Musikantentum erkennen.

Bedeutsam war das Konzert auch der Interpreten wegen: Das *Winterthurer Streichquartett* (*Peter Rybar*, *Clemens Dahinden*, *Heinz Wigand*, *Antonio Tusa*) spielte vital, dabei sehr sorgfältig, und vollendet war das Zusammenwirken.

Im Konzert des Zürcher Kammerorchesters waren Werke von *Ernst Widmer* («Hommages à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Strawinsky pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales»), *Othmar Schoecks* Violoncellokonzert und *Peter Miegs* Oboenkonzert zu hören. Man freute sich, dem gesangvollen, poetischen Werke Schoecks wieder einmal zu begegnen, und auch Miegs Konzert erwies einmal mehr seine hohen

Qualitäten — eine frische Munterkeit und heitere Spielfreude vor allem. Das Werk Widmers wurde im vergangenen Jahr im Kompositionswettbewerb der «Jeunesses Musicales de Suisse» mit dem Hugo-von-Senger-Preis ausgezeichnet. Wir glauben, daß es solche Auszeichnung verdient hat, sorgfältig und originell, wie es gearbeitet ist, kurzweilig und lebendig, wie es sich anhört. Widmer experimentiert nicht, versucht nicht, das noch nie Gehörte zu schaffen. Seine Arbeit wirkt gewinnend durch gutes Handwerk, Erfindungsreichtum und feine Farbigkeit.

Edmond de Stoutz sorgte für saubere, lebendige Wiedergabe, ein bewegtes, ausgefeiltes Musizieren — für einmal ohne ausgesuchte Spitzfindigkeiten. Als ausgezeichnete Solisten hörten wir *Heinz Holliger* (Oboe), *Frédéric Mottier* (Violoncello) und *Egon Parolari* (Oboe).

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Tagesanzeiger de 17-01-1961.

Zürcher Kammerorchester
 spielt Schweizer Komponisten 8313

wf. Das Zürcher Kammerorchester unter *Edmond de Stoutz* hat sich von seinen Anfängen an in dankenswerter Weise auch für die zeitgenössische Musik eingesetzt. So neuerdings im vollbesetzten Kleinen Tonhalle-Saal im V. Abonnementskonzert dieses Winters, das ausschließlich Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts gewidmet war. Wobei man sich freilich fragen darf, ob es garz glücklich ist, drei Instrumentalkonzerte hintereinander zu Gehör zu bringen und davon zwei für das gleiche Instrument, nämlich die Oboe.

Jedenfalls können sich unsere Oboisten nicht mehr über den Mangel an Solo-Konzerten für ihr Instrument beklagen. Vor einigen Jahren schrieb ihnen *Peter Mieg* ein Konzert für Oboe und Kammerorchester, das die Möglichkeiten dieses Blasinstruments virtuos ausschöpft und dem man gern neuerdings begegnete — und als Erstaufführung erklang ein im Vorjahr entstandenes, mit dem Prix Hugo de Senger des Kompositionswettbewerbs der Jeunesses Musicales verdienstermaßen ausgezeichnetes Werk für Solo-Oboe, Streichorchester und Pauken aus der Feder des 1927 in Aarau geborenen *Ernst Widmer*, den man bereits als Schöpfer bemerkenswerter Orgel-, Klavier- und Kammermusik sowie von Liedern und Chorwerken kennt. Seine neueste, sehr eindruckliche Schöpfung führt den Titel: »Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky«; nach einer Introduction huldigt Widmer in drei sehr persönlich gestalteten Sätzen den genannten drei Meistern, wobei das Bartok gewidmete, hinreißend virtuose Vivace uns so faszinierte, daß wir es gern gleich ein zweites Mal gehört hätten. Widmers Werk wurde von *Heinz Holliger*, Miegs Konzert von *Egon Parolari* glanzvoll und subtil interpretiert — erfreulich, daß gleich zwei erstklassige Oboisten aufgeboden werden konnten!

Zwischen den beiden Oboer-Werken spielte *Fédéric Mottier*, der leider im Zürcher Musikleben nicht ganz den ihm gebührenden Platz einnimmt, auf ungemein ausdrucksvolle und musikalische Art und mit technischer Souplesse das Cello-Konzert von *Schoeck* — eine vortreffliche Leistung, für die der bescheidene Künstler mit demonstrativem Beifall ausgezeichnet wurde. Alle Vorzüge des in der Brahms-Nachfolge beheimateten, der kurz zuvor entstandenen »Sommernacht« stimmungsmäßig sehr verwandten Konzerts — das Lyrisch-Gesangliche, die satten Farben, das rasige Presto-Scherzo, die später in der fröhlich-tänzerischen Beschwingtheit des Finale überwundene elegische Abschiedsstimmung — kamen in Mottiers reifer Wiedergabe aufs schönste zur Geltung.

Ebenso uneingeschränktes Lob verdiente in allen drei Werken die Leistung des *Zürcher Kammerorchesters*, das dank der intensiven Erziehungsarbeit seines Gründers und Leiters *Edmond de Stoutz* zu einem Instrumentalkörper geworden ist, der nun ohne Zögern neben den besten Kammerorchestern Europas genannt werden darf.

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Neue Zürcher Nachrichten de 17-01-1961.

KONZERTE

Zürcher Kammerorchester 831 3

Edmond de Stoutz, der Leiter des Zürcher Kammerorchesters, hat sich schon oft als ein feinfühligler Interpret moderner Musik erwiesen. Diese Reputation bestätigte er auch in seinem jüngsten Konzert, das gleich zwei Beispiele neuer Musik aufwies, nämlich ein Konzert für Oboe, Streicher und Pauken von Peter Mieg. Das Cellokonzert von Othmar Schoeck, eine seiner Spätschöpfungen, können wir dagegen nicht zur modernen Musik rechnen, fusst es doch in der Spätromantik, wenn auch in einer solchen von typisch schweizerischem Gepräge. Der junge Aargauer Komponist Ernst Widmer wollte mit seinem Werk, wie man einem Untertitel entnehmen kann, Frank Martin, Béla Bartók und Igor Strawinsky huldigen. Das führte ihn dazu, gewisse stilistische Anleihen zu machen, am meisten wohl von Martin, etwas weniger von Strawinsky, dessen rhythmische Vielfalt er nicht erreichte, und am wenigsten von Bartók. Man mag gegen diese Stilparodie — Parodie hier im musikgeschichtlichen Sinne als Stilmachung und nicht als Stilverhöhnung aufgefasst — Einwände erheben. Technisches Geschick und einen eminenten Klanginn kann man Ernst Widmer aber nicht absprechen, selbst wenn der letzte Satz seines Werkes entschieden aus dem Rahmen fällt. Da in Heinz Holliger noch ein ausgezeichneter Oboist zur Verfügung stand, konnte der anwesende Komponist einen ansehnlichen Erfolg einheimen.

Das Konzert von Peter Mieg ist freilich noch wesentlich einheitlicher und unseres Erachtens auch bedeutender. Mieg arbeitet gerne mit ganz bestimmten Harmonierückungen, mit raschem Wechsel der Tonika in die Mediante, mit Dur- und Mollwirkungen und Sequenzierungen. Seine Handschrift ist sofort erkennbar, und zudem gab e. der Oboe schöne Entfaltungsmöglichkeiten. Diese wurden von Egon Prolari auch reichlich wahrgenommen. Aber auch Edmond de Stoutz zeigte sich hier wie übrigens auch im Konzert von Widmer auf der volle Höhe seines Könnens.

Hinter die Aufführung des Cello-Konzertes von Schoeck müssen wir aber ein Fragezeichen setzen, und zwar sowohl bei Edmond de Stoutz als auch beim Cellisten Frédéric Mottier. Gewiss klang alles gediegen und technisch präzise, aber das melodische Element in seinem emotionellen Wesen kam entschieden zu kurz. Das Liedhafte blühte zu wenig, und der vorgezogene Kammeron war diesem Konzert einfach nicht ganz adaequat.

G

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Zürichsee-Zeitung, Stäfa de 19-01-1961.

Tonhalle Zürich

Zürcher Kammerorchester

Lobenswerter Uebung gemäß, in den Veranstaltungen des Zürcher Kammerorchesters auch die Moderne gebührend zu berücksichtigen, hatte sein initiativer Leiter Edmond de Stoutz das 5. Abonnementskonzert ausschließlich in den Dienst zeitgenössischen schweizerischen Musikschaffens gestellt. Die Wahl des Programmauftaktes fiel auf das mit dem Prix Hugo von Senger du Concours National Jeunesse Suisse de composition 1960 ausgezeichnete, «Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky» betitelte Konzert für Oboe, Streichorchester und Pauken von Ernst Widmer. Es stellt den Dank des jetzt 33jährigen Aarauer Komponisten an die drei für seine Entwicklung entscheidenden Meister dar und zeugt, trotz mancher Anklänge an sie, in sympathischer Weise von persönlichem Gestaltungsvermögen der fraglos starken Begabung des jungen Musikers. Den nicht eben dankbaren Solopart spielte mit Auszeichnung der jugendliche, sich immer prächtiger entwickelnde Berner Oboist Heinz Holliger.

Seinen ganzen, unvergänglichen Zauber verströmte (trotz der nur kammermusikalischen Begleitbesetzung) auch bei dieser hochwillkommenen Wiederbegegnung das schönheitsvolle, aus dem Jahre 1947 stammende Konzert für Violoncello und Streichorchester, op. 61 von Othmar Schoeck, mit Frédéric Mottier als vorzüglichem Solisten. Und den Beschluß des fesselnden Abends machte Peter Miegs beglückendes Konzert für Oboe und Kammerorchester. Es ist bekanntlich eine der bedeutendsten Schöpfungen des erfolgreichen Lenzburger Komponisten, deren Wiedergabe sowohl dem meisterlichen Winterthurer Oboisten Egon Parolari, wie Edmond de Stoutz und seinem sich während des ganzen Abends in anspruchsvollsten Aufgaben großartig bewährenden Zürcher Kammerorchester zur Ehre gereichte.

C. G.

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal:
Zürcher Woche de 20-01-1961.

831
3

Konzerte in Zürich

Wenn *Enrico Mainardi Solosuiten* von *J. S. Bach* spielt, ist das für die Verehrer seiner Kunst ein Ereignis, das sie sich nicht entgehen lassen. Jahrzehntelange Auseinandersetzung mit diesen schwierigsten Werken der Celloliteratur hat Mainardi in magistralen Schallplatten dokumentarisch niedergelegt. Aber man würde sich täuschen, wenn man von ihm nun einfach die Reproduktion seiner Schallplattenaufnahmen erwartete. Vielmehr schreitet er in der Interpretation der Bach-Suiten immer weiter zu persönlicherer und originellere Auffassung, die auch vor Überraschungen und Ungewohntem nicht Halt macht. Am auffallendsten sind die gemessenen Tempi, die zwischen einer Sarabande und einer Courante oder Gigue kaum mehr einen anderen Unterschied als den der Stimmung und des Ausdrucks kennen. Der Künstler wurde herzlich gefeiert.

★

Das *Musica viva*-Konzert der Tonhalle-Gesellschaft hatte zwei Nachfolger. Das *Städtische Podium* brachte im *Stadthausaal* gleich vier moderne Werke, drei Streichquartette und ein Streichtrio — auch für den abgebrühten Konzertbesucher kein leichter Bissen, obwohl das *Winterthurer Streichquartett* (Peter Rybar, Clemens Dahinden, Heinz Wiegand und Antonio Tusa) mit souveräner Spielbereitschaft den Werken von Ernst Hess, René Matthes und Martin Wendel eine authentische Wiedergabe zuteil werden liessen. Auf das widerborstige Streichtrio von *Conrad Beck* hätte man gern verzichtet.

Edmond de Stoutz rief die Freunde seines *Kammerorchesters* in den *Kleinen Tonhalle-saal* zu einem ausgezeichnet programmierten

Abend mit zeitgenössischer Schweizer Musik. Konzertante Werke von *Ernst Widmer*, *Othmar Schoeck* und *Peter Mieg* bildeten eine sich steigernde Reihe nicht nur tüchtig gearbeiteter, sondern inspirierter Musik, wobei vielleicht den «Hommages à Martin, Stravinsky und Bartók» von Widmer für Oboe, Streichorchester und Pauken nicht der Vorwurf zu ersparen ist, dass sie dem Oboisten eine wenig dankbare, meist ripienistische Aufgabe zuteilen, aber doch durch hübsche klangliche und rhythmische Einfälle (und Kürze!) gefallen. Für Schoecks ausserordentlich schwieriges Cellokonzert setzte sich *Frédéric Mottier* mit grossem Erfolg ein und beglückte durch die Noblesse und Kultur seines Spiels. Vollends das Oboenkonzert von Peter Mieg war denn in seiner geistreichen Liebenswürdigkeit, seiner klanglichen Klugheit, aus einem harmonisch-melodischen Grundgedanken ohne zwangvolle Konstruktion, sondern musikalisch und formal elegant gefügt, ein Genuss zu hören, zu dem das mit zwei Hörnern und zwei Fagotten verstärkte Kammerorchester und der feine Vortrag des Soloparts durch *Egon Parolari* beitrugen.

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: National-Zeitung, Basel de 20-01-1961.

Aus dem Zürcher Musikleben

8313 **Drei Schweizer Instrumentalkonzerte**

Das Zürcher Kammerorchester unter Edmond de Stoutz hat sich von seinen Anfängen an in dankenswerter Weise auch für die zeitgenössische Musik eingesetzt. So neuerdings in der Tonhalle im V. Abonnementskonzert, das ausschliesslich Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts gewidmet war. Wobei man sich freilich fragen darf, ob es ganz glücklich ist, drei Instrumentalkonzerte hintereinander zu Gehör zu bringen und davon zwei für das gleiche Instrument, nämlich die Oboe.

Jedenfalls können sich unsere Oboisten nicht mehr über den Mangel an Solo-Konzerten für ihr Instrument beklagen. Vor einigen Jahren schrieb ihnen Peter Mieg ein Konzert, das die Möglichkeiten dieses Blasinstrumentes virtuos ausschöpft und dem man gern neuerdings begegnete — und als Erstaufführung erklang ein im Vorjahr entstandenes, mit dem Prix Hugo de Senner des Kompositionswettbewerbs der Jeunesses Musicales verdientermassen ausgezeichnetes Werk für Solo-Oboe, Streichorchester und Pauken aus der Feder des 1927 in Aarau geborenen Ernst Widmer, den man als Schöpfer von Orgel-, Klavier- und Kammermusik sowie von Liedern und Chorwerken kennt. Seine neueste, sehr eindruckliche Schöpfung führt den Titel: «Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Stravinsky»; nach einer Introduction huldigt Widmer in drei sehr persönlich gehaltenen Sätzen den genannten Meistern, wobei das Bartók gewidmete, hinreissend virtuose Vivace uns so faszinierte, dass wir es gern gleich ein zweites Mal gehört hätten. Widmers Werk wurde von Heinz Holliger, Mieg's Konzert von Egon Parolari glanzvoll und subtil interpretiert — erfreulich, dass gleich zwei erstklassige Oboisten aufgeboden werden konnten!

Zwischen den beiden Oboen-Werken spielte Frédéric Mottier, der leider im Zürcher Musikleben nicht ganz den ihm gebührenden Platz einnimmt, auf ungewein ausdrucksvolle und musikalische Art und mit technischer Souplesse das Cello-Konzert von Schoeck — eine vortreffliche Leistung, für die der bescheidene Künstler mit demonstrativem Beifall ausgezeichnet wurde. Alle Vorzüge des in der Brahms-Nachfolge beheimateten, der kurz zuvor entstandenen «Sommernacht» stimmungsmässig sehr verwandten Cello-Konzerts — das Lyrisch-Gesangliche, die satten Farben, das rassige Presto-Scherzo, die später in der fröhlich-tänzerischen Beschwingtheit des Finale überwundene elegische Abschiedsstimmung — kamen in Mottiers reifer Wiedergabe aufs schönste zur Geltung.

Ebenso uneingeschränktes Lob verdiente in allen drei Werken die Leistung des Zürcher Kammerorchesters, das dank der intensiven Erziehungsarbeit seines Leiters Edmond de Stoutz zu einem Instrumentalkörper geworden ist, der neben den besten Kammerorchestern genannt werden darf. Walter Fabian

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Wir Brückenbauer de 20-01-1961.

8313 ★
 In unserer Kapitale Sitten ist das kulturelle Leben nach der traditionellen Neujahrs-pause zu neuem Leben erwacht. Die Musikfreunde freuten sich in der Aula des Kollegiums an einem gediegenen Konzert des Zürcher Kammerorchesters, das unter der Leitung von E. de Stoutz Werke von Pergolesi, Haydn und Purcell zum besten gab und daneben auch den jungen Komponisten Ernest Widmer zu «Tone» kommen ließ. In der Galerie «Au Carrefour des Arts» zeigt seit einer Woche der junge Lausanner Maler Kurt von Ballmoos, ein gebürtiger Berner, seine interessanten Bilder, und für die welschen Theaterfreunde wartete der von der Migros unterstützte «Centre Dramatique Romand» im Stadttheater mit dem Erfolgsstück «Zwölf Männer im Zorn» von R. Rose Obey auf, dieweil die «deutschsprachige» Kolonie an zwei Abenden mit dem Dialektfilm «HD Läpli» bedacht wurde.

Sobre o concerto de estreia em Zurique em 11-01-1961, mencionado no jornal: Der Landbote, Winterthur 11-02-1961

8313 Zürcher Musikbrief

Im Januar dieses Jahres wurde in Zürich sehr viel moderne Musik aufgeführt; dabei wurde einem die Begegnung mit verschiedensten Strömungen ermöglicht. So hörte man im Rahmen der Reihe «Musica viva» der Tonhalle-Gesellschaft das zwölftönige «Konzert für Orchester» des Deutschen *Winfried Zillig*, der im Programmheft kurzerhand erklärte, er habe die Dodekaphonik mit den rhythmischen Errungenschaften Strawinskys verbunden. An Mannigfaltigkeit im Rhythmus erreichte er zwar dieses Vorbild nicht; aber er bediente sich des Zwölftonsystems weit früher als Strawinsky, bei dem die Uebernahme dieses neuen Ordnungsprinzips eine Spätentwicklung darstellt. Winfried Zillig hat sich aber offensichtlich auch von der Instrumentationskunst dieses Russen anregen lassen, und zwar aus dessen mittlerer Schaffenszeit. Das Stück mutet etwas kühl an, ist aber gut gebaut und grundehrlich gemeint.

Im «Konzert für Schlagzeug und Orchester» (opus 65) bewies *Armin Schibler*, dass er immer nach neuen stilistischen Errungenschaften Ausschau hält. Nun hat er sich auch das differenzierteste Schlagzeuginstrumentarium angeeignet und setzt dieses sinnvoll und doch auch kontrastreich in Beziehung zum Orchester. Das Werk leidet freilich an einer gewissen inneren Unentschiedenheit. Schibler gewann offensichtlich nicht recht Klarheit darüber, ob er das Schlagzeug in erster Linie als kräftig unterstreichendes rhythmisches Element oder als Klangfarbenelement verwenden wollte. Er entschloss sich dann, sofern ihm dies überhaupt ganz bewusst war, zu beidem, wodurch aber weder das eine noch das andere eine restlose Ausprägung fand.

Walter Geislers «Konzert für Klavier und Orchester» (opus 53) bewegte sich in einem konservativen Rahmen. Wir haben von diesem Basler Komponisten entschieden schon gewichtigere Werke gehört. Der nicht sehr dankbare Klavierpart wird vom Orchester oft geradezu erdrückt und das an sich interessante harmonische Gefüge allzusehr strapaziert, das heisst immer wieder gleichmässig abgewandelt. Aber dieses Konzert stand noch turmhoch über der «Danza», den Variationen über ein karibisches Thema, von *Werner Egk*, deren rhythmische Impulse und Instrumentationseffekte sich rasch totliefen und dann eine erschreckende Gedankenarmut blosslegten. Freilich war auch das Thema aus Haiti so angelegt, dass die Gefahr, ins Abgedroschene zu verfallen, recht gross war. Daran konnte auch der Dirigent *Hans Rosbaud*, der allen Stücken an diesem Abend eine liebevolle Pflege angedeihen liess, nichts ändern.

Das «Städtische Podium» veranstaltete einen Abend unter dem Titel «Moderne Streichquartette». In Wirklichkeit handelte es sich um drei schweizerische Quartette und um ein Trio. Die Stücke waren von ganz verschiedener Stillage. *Ernst Hess* zeigte in seinem tadellos geformten, weil an klassische Vorbilder sich haltenden munteren Streichquartett (opus 50) eine Harmonik, die über die Möglichkeiten der Spätromantik nicht wesentlich hinausgeht. Zwingend ist hier aber die Ideenfülle, und es gelingt Hess der Beweis, dass die Tonalität noch keinesweg voll ausgeschöpft ist. Gegenüber diesem quicklebendigen Stück wirkte das G-Dur Streichquartett von *René Matthes* im «Molto allegro» und «Molto adagio» etwas ungestalt-

Weit dichter war dann die künstlerische Aussage im «Scherzino» und im «Capriccio». Im übrigen stiess *René Matthes* ebenfalls kaum in neue harmonische Bereiche vor. Knapper formuliert war das Streichtrio Nr. 2 von *Conrad Beck*, diesem schweizerischen Anti-Romantiker schlechthin, doch hielten sich hier die Reibungsdissonanzen in mässigem Rahmen, und es liess sich in dieser herben Tonsprache doch auch ein echtes Gefühl entdecken. Der jüngste der zum Worte kommenden Tonsetzer war *Martin Wendel*, der sich in seinem recht streichermässig gesetzten Quartett Nr. 2 als ein unbedingter «Serieller» zu erkennen gab. Er beherrscht freilich die Zwölftontechnik bereits erstaunlich gut.

Ein neuer Name war für Zürich *Ernst Widmer*. Man begegnete diesem aargauischen Komponisten in einem Konzert des Zürcher Kammerorchesters unter der Leitung von *Edmond de Stoutz*. Widmer wollte in seinem Oboenkonzert, wie man einem Untertitel entnehmen konnte, Frank Martin, Béla Bartók und Igor Strawinsky huldigen. Dies führte ihn dazu, gewisse stilistische Anleihen zu machen, am meisten wohl bei Martin, etwas weniger bei Strawinsky und am wenigsten bei Bartók. Man mag gegen diese Stilparodie — Parodie hier im musikgeschichtlichen Sinne als Stilmachung und nicht als Stilverhöhnung aufgefasst — Einwände erheben —. Technisches Geschick und einen hervorragenden Klangsinn kann man Ernst Widmer nicht absprechen, selbst wenn der letzte Satz entschieden aus dem Rahmen fiel.

Das Konzert für Oboe, Streicher und Pauken des Lenzburgers *Peter Mieg* wirkte freilich wesentlich einheitlicher. Mieg arbeitet gerne mit ganz bestimmten Harmonierückungen, mit raschem Wechsel der Tonika in die Mediante, mit Dur-Moll-Wirkungen und Sequenzierungen. Seine Handschrift ist sofort erkennbar. Hier gab er der Oboe herrliche Entfaltungsmöglichkeiten.

Wie stark der Einfluss *Strawinskys* auf viele Komponisten der Gegenwart ist, zeigte sich wiederum im Berichtsmonat. Nun hatte man aber Gelegenheit, auch die Bekanntschaft mit einem bei uns wenig bekannten Werk dieses Meisters zu machen, nämlich mit der «Symphonie en ut» (Dirigent *Christian Vöchting*). Sie ist ein Musterbeispiel des Stils seiner mittleren Schaffenszeit, die unter den Begriff Neoklassizismus fällt. Der Strawinsky angeborne, ungemein vielfältige Rhythmus seiner Frühwerke ist geblieben. Im übrigen aber zeigt sich eine Rückwendung zu tonalem Empfinden, erweitert durch gewisse «Schärfungen» und hier im besondern zu kammermusikalischer Art.

Schliesslich ist noch der Aufführung des «Kammerkonzerts für Klavier und Geige mit 13 Bläsern» von *Alban Berg* zu gedenken, für das sich das Radio-Orchester Beromünster unter der Führung von *Erich Schmid* einsetzte. *Alban Berg* war einer der berühmtesten Schönberg-Schüler; doch trennte er sich später von diesem Erfinder der Zwölftonmusik. In seinem Konzert spielt denn auch Zwölftöniges nur eine verhältnismässig untergeordnete Rolle. Jedes Instrument hat hier seine Eigenbedeutung. Die individuelle Besetzung, ein Hauptcharakteristikum der modernen Musik, wird gleichsam auf die Spitze getrieben. *Berg* erreichte aber auch noch einen idealen Ausgleich von konstruktiven und emotionellen Elementen, was man gewiss nicht von allen modernen Werken behaupten kann.

G.

Anexo C - Documentos, jornais e programas da turnê.

Lista de serviços da Orquestra de Câmara de Zurique. Com a estreia, gravação e doze concertos com as respectivas cidades.

740	11. 1.61	Zürich	Tonhalle kl.Saal (Ab.)	Schweiz
741	12. 1.61	Zürich	Radio	Schweiz
742	16.1. 61	Sierre	Jeunesse Musical	Schweiz
743	17. 1.61	Sion	" "	Schweiz
744	18. 1.61	Bex	" "	Schweiz
745	19. 1.61	Payerne	" " 2	Schweiz
746	20. 1.61	Le Locle	" "	Schweiz
747	21. 1.61	Tavannes	" "	Schweiz
748	22. 1.61	Moutier	" "	Schweiz
749	23. 1.61	Delémont	" "	Schweiz
750	24. 1.61	Porrentruy	" "	Schweiz
751	25. 1.61	Neuchâtel	" "	Schweiz
752	26. 1.61	Lugano	" "	Schweiz
753	27. 1.61	Zug	" "	Schweiz

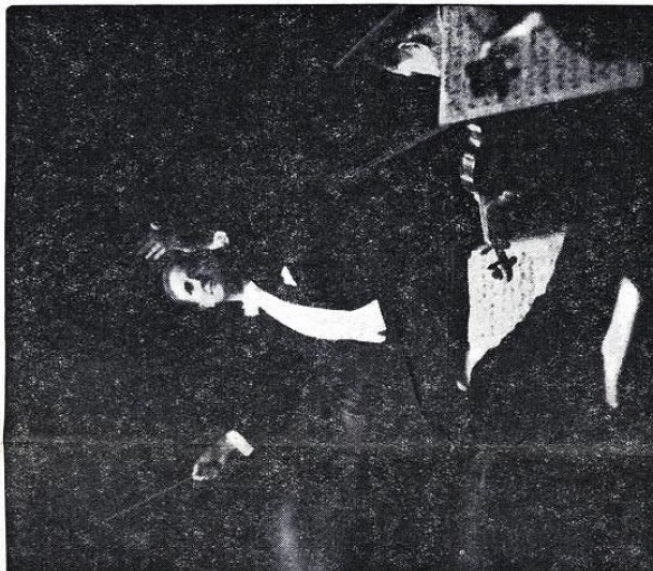
Jornal Cooperação 14 de janeiro de 1961, datas da turnê e locais.

Une série de concerts du prestigieux Orchestre de Zurich

Merci, Jeunesse musicales! Nous sommes profondément heureux de saluer l'initiative des Jeunesse musicales suisses et de leurs sections régionales: prendre en charge une tournée de concerts du célèbre Orchestre de Chambre de Zurich n'est pas une petite affaire. La qualité de cet ensemble, la réputation de son chef M. Edmond de Stoutz, la valeur du programme présenté, la création de l'œuvre du compositeur suisse Ernest Widmer sont autant de facteurs qui ont amené notre institution, centre culturel des coopératives affiliées à l'USC, à s'associer à cette entreprise courageuse des Jeunesse musicales, à l'épauler et à donner du même coup aux coopérateurs des régions intéressées la possibilité d'assister aux concerts à des prix de faveur. Puissent tous les coopérateurs avides de bonne musique profiter largement de l'occasion exceptionnelle qui leur est offerte.

SEMINAIRE COOPÉRATIF

Edmond de Stoutz



(Photo O. Fontana, Bâle)

ITINÉRAIRE DE LA TOURNÉE de l'Orchestre de Chambre de Zurich,

16 janvier	SIERRE	20 h. 30
	Maison des Jeunes	
17 janvier	SION	20 h. 30
	Auditorium du Collège	
18 janvier	BEX	20 h. 30
	Théâtre du Parc	
19 janvier	PAVERNE	20 h. 15
	Maison de Paroisse	
20 janvier	LE LOCLE	20 h. 15
	Temple Français	
21 janvier	TAVANNES	20 h. 30
	Salle Farel	
22 janvier	MOUTIER	20 h. 30
	Grande Salle du Foyer	
23 janvier	DELEMONT	20 h. 30
	Salle St-Georges	
24 janvier	PORRENTROY	20 h. 30
	Salle de l'Inter	
25 janvier	NEUCHÂTEL	20 h. 15
	Salle des Conférences	
26 janvier	LUGANO	20 h. 30
	Salle Carlo Cattaneo	
27 janvier	ZOUG	20 h. 30
	Casino	

Nos lecteurs trouveront dans les pages de ce journal, réservées aux publications de leurs sociétés coopératives respectives, un **BON DE REDUCTION** leur permettant d'assister aux concerts aux mêmes tarifs que les membres protecteurs des Jeunesse musicales elles-mêmes.

Jornal Cooperação 14 de janeiro de 1961, com o programa da turnê e os solistas.

Musiques oubliées, musiques nouvelles, séduisantes symphonies...

A tous ceux qui, se plaignant sans cesse de la pauvreté du répertoire, en prennent prétexte pour imposer à chaque concert l'une des neuf symphonies de Beethoven, il faudrait recommander l'exemple de l'Orchestre de Chambre de Zurich et de son chef-fondateur, Edmond de Stoutz. Mariant très heureusement les musiques anciennes dignes d'être révélées et des partitions modernes point trop rébarbatives ou hautaines, il propose, le plus souvent, des programmes fins, spirituels et parfaitement équilibrés, d'un goût élégant et d'une parfaite distinction. Témoin celui qu'il présentera, lors de sa première tournée nationale JM.

Les Concertini de Pergolèse... sont-ils de Pergolèse? Nous ne trancherons ni pour ni contre, tant il est vrai que cela est somme toute secondaire. Ensoleillée, très habile contrapuntiquement, d'une riche invention mélodique, d'un lyrisme généreux, pareille musique se meut à la lisière de deux mondes, et c'est ce qui lui donne sa saveur particulière. Par beaucoup de côtés, elle appartient au baroque, mais souvent elle s'en éloigne et montre alors une vivacité toute moderne. Hardie harmoniquement, elle mêle parfois des accords de tonique et de septième de dominante: l'effet est délicieux. Cette musique simple, relativement simple, est de celles qui peuvent se ranger parmi les musiques difficiles. Tout s'y entend, tout s'y meut et y chante en pleine lumière. La lumière: voilà bien le mot clef de pareille œuvre. On pense à celle de Jesi à laquelle Pergolèse ouvrit les yeux; à celle de Naples qui éclaira les pages qu'il couvrit de son écriture fiévreuse et hâtive; à celle de Pouzzo-



Un contrebassiste de l'Orchestre de Zurich (Photo USC)

les à laquelle il dut dire adieu... Bref, le programme débute par une œuvre admirable, magnifiant la musique dans ce qu'elle a de plus pur, de plus exaltant, restant hors des chemins battus.

On en dira tout autant de la Suite de Purcell, «The Married Beau». Le célèbre compositeur anglais établit presque constamment, dans ces pages séduisantes, de mystérieuses affinités entre le galbe de ses mé-

sans les déformer le moins du monde, car la nudité des lignes rend d'autant plus sensibles les moindres écarts de justesse, de rythme, de phrasé... Cela suppose donc une maîtrise instrumentale supérieure et un sens affiné de la couleur sonore en tant que moyen d'expression poétique. Or ces qualités, l'Orchestre de Chambre de Zurich et son chef, Edmond de Stoutz, les possèdent au plus haut point et l'on

PROGRAMME

PERGOLESI	Concertino en fa mineur N° 4 Adagio — A Capella (Presto) — A Tempo comodo — A Tempo giusto
ERNEST WIDMER	Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky, 1960, pour hautbois-solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum. Hautbois solo: Heinz Holliger (du 16 au 23 janvier) André Lardot (du 24 au 27 janvier) Timbales: Willy Früh
HAYDN	Divertimento en fa majeur op. 3 N° 5 Presto — Andante Cantabile (Serenade) — Minuetto — Scherzando
PURCELL	Suite pour orchestre à cordes «The Married Beau» Ouvverture (Andante maestoso — Allegro) — Hornpipe — Slow air — Trumpet air — Jig — Hornpipe — March — Hornpipe on a ground

lodies et leur texture harmonique et instrumentale. Nous nous bornerons à citer l'Ouvverture, le Hornpipe qui lui succède, le Slow air où la musique progresse toujours plus avant vers l'impalpable, ou encore la Marche avec ses rythmes toujours changeants dans leur alerte délicatesse: musique triomphale!

L'œuvre d'Ernest Widmer, dont ce sera la création en tournée, n'appelle pas de commentaires. Son titre exprime en quelque sorte toute la reconnaissance du compositeur à ceux de ses aînés qui ont eu une influence déterminante sur l'évolution de sa pensée musicale et ont affiné considérablement sa sensibilité. Ernest Widmer constate cependant combien il lui a été difficile de mettre en accord trois langages musicaux si différents, véritable gageure. Sa réussite — car l'œuvre primée au Concours national des JMS est une réussite — n'en est que plus digne d'admiration.

Le Divertimento, op. 3 N° 5, de Haydn, est véritablement populaire. Sans doute le doit-il en grande partie à l'exquise Sérénade composant son deuxième mouvement. C'est une œuvre de jeunesse, composée vers 1750, d'une grande simplicité. Mais que l'on ne se méprenne pas: les textes les plus dépouillés sont aussi les plus dangereux à interpréter. Il faut les porter au bout de leur pouvoir expressif,

peut être assuré qu'ils nous donneront de ce Divertimento, comme de toutes les œuvres inscrites au programme, la plus exaltante exécution, la plus émouvante aussi.

Musiques oubliées, musiques nouvelles, séduisantes symphonies...: c'est bien cela que nous propose le prestigieux ensemble zurichois. Envions tous ceux qui auront le privilège d'assister à l'un des douze concerts de cette tournée: ils participeront chaque fois au miracle de la musique retrouvée et recréée.

Intermezzo

Jornal Cooperação 14 de janeiro de 1961 - Sobre Ernst Widmer e sua obra.

UNE RÉALISATION DES JMS

Le Concours national d'exécution musicale et de composition.

LES JMS sont nées d'un besoin de communion avec la beauté et surtout de la nécessité de donner à la musique sa vraie place dans la culture. Mais une telle entreprise engage — on s'en doute bien — la responsabilité de tous ceux qui, de près ou de loin, la « supportent ». Trop de tentatives, en effet, après un brillant départ, se sont brisées contre l'un des mille obstacles qu'elles devaient rencontrer. Partir n'est rien, mais il faut durer. Et durer signifie nécessairement dépasser la première période d'enthousiasme, surmonter la maladie infantile qui assaille après ses premières années toute entreprise même bien née.

C'est bien ce qu'ont compris les membres dirigeants des JMS et plus particulièrement Mme Marguerite de Reding, présidente des JMS, en dotant l'association d'un Concours national d'exécution musicale et de composition. De toutes les initiatives JM, le Concours national est l'une des plus spectaculaires: il devient la plus populaire et commence même d'avoir un retentissement sur la vie musicale du pays. Sans entrer en compétition avec ses aînés illustres, il se place en tête des concours nationaux.

La difficulté des épreuves, la notoriété des personnalités appelées à siéger dans le jury, l'importance des prix et le nombre d'engagements qui attend le lauréat, enfin la haute personnalité de M. le conseiller fédéral Tschudi, président du Comité d'honneur, consacrent d'emblée la classe et la carrière des lauréats.

Le concours 1960, cinquième et dernière épreuve du premier cycle, était, on le sait, consacré à la composition. Le jury, que présidait le compositeur bâlois Conrad Beck, a examiné un important lot de partitions, toutes écrites pour orchestre à cordes, avec ou sans soliste. Après de longues délibérations où le mérite de chaque œuvre fut attentivement soupesé, il fut décidé d'attribuer les récompenses suivantes:

Prix Hugo de Senger: Ernest Widmer, d'Aarau (actuellement professeur à l'Université de Bahia, Brésil), pour ses « Hommages », pour hautbois, orchestre à cordes et timbales).



**Ernest Widmer, prix de composition
des JMS**

Prix Maurice Sandoz, ex æquo: Armin Schibler, Zurich, pour son Concertino, op. 64, pour cello et cordes, et Michel Wiblé (Genève), pour ses cinq Ricercari.

Mais la récompense la plus originale réside dans le fait que les œuvres sont créées à la radio, ainsi que lors d'une tournée de l'Orchestre de Chambre de Zurich et de l'Orchestre national des JMS.

Depuis leur fondation, les JMS avaient tenté de faire comprendre que la musique n'est pas qu'une forme, qu'elle n'est pas l'apanage d'un seul maître, si grand soit-il; pas seulement une mystique, ou un plaisir délicat, ou seulement un enchantement des sens; mais tout cela et bien autre chose. Depuis cinq ans, grâce à leur Concours national, les JMS ont eu la possibilité d'aider de jeunes artistes à réaliser leur vocation. C'est une tâche admirable. On mesure sans peine sa grandeur, mais aussi ses périls... **ah**

Programa do concerto em Sierre dia 16-01-1961.

<p>ORCHESTRE DE CHAMBRE DE ZURICH</p> <p>S'il est un orchestre très connu et apprécié, c'est bien l'Orchestre de Chambre de Zurich.</p> <p>Dirigé par un chef dynamique :</p> <p>EDMOND DE STOUTZ, cet ensemble a une réputation internationale. Ses prestations dans les villes les plus importantes du monde ne se comptent plus.</p> <p>Le fait que cet orchestre accepte de jouer dans des villes de l'importance de Sierre est un geste magnifique.</p> <p>Et pour donner encore plus de cachet au concert, Edmond de Stoutz s'est assuré la participation de</p> <p>HEINZ HOLLIGER, jeune hautboïste, lauréat du concours international d'exécution musicale de Genève.</p>	<p>Lundi 16 janvier 1961 à 20 h. 30, à la Maison des Jeunes</p> <p>ORCHESTRE DE CHAMBRE DE ZURICH</p> <p>Direction : EDMOND DE STOUTZ</p> <p>Soliste : HEINZ HOLLIGER, hautbois</p>
<p>PERGOLESE</p> <p>ERNEST WIDMER</p> <p>HAYDN</p> <p>PURCELL</p>	<p>Concertino en fa mineur</p> <p>Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky</p> <p>pour hautbois-solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum</p> <p>Divertissement en fa majeur op. 3 No 5</p> <p>Suite pour orchestre à cordes « The Married Beau »</p>
<p>SENSATIONNEL le nouveau caractère « ROMA » de la MACHINE A ECRIRE « Swissa-Junior » Elle ne coûte que 386 francs</p> <p>CHEZ AMACKER - SIERRE</p>	<p>10</p>
	<p>11</p>

Sobre o concerto em Sierre de 16-01-1961, mencionado no jornal:
La Patrie Valaisanne, Sierre de 16-09-1961.

831
3

LA NOUVELLE SAISON MUSICALE

Les vacances sont terminées. Déjà, les souvenirs de l'été se couvrent d'enluminures. Et des projets prennent corps pour 1961...

Seulement, il y a une année à passer. Une année qui est la grande pulsation de la ville. Et qui vient de commencer.

Pour se mettre au pas, les sociétés, elles aussi, reprennent leur activité. Chacune s'attache à un aspect de la personnalité. Et ensemble, elles forment un tout; un instrument puissant qui essaye de faire de chacun un homme.

Dans le domaine musical, la saison qui commence promet d'être beaucoup plus riche que ces dernières années. Et pourtant, nous n'avons pas à nous plaindre.

En octobre: ouverture-choc avec une artiste noire: Fanny Jones. Au programme: quelques airs classiques, puis blues, songs et negro-spirituels. Toujours en octobre, l'Orchestre des Jeunesses Musicales de Suisse se produira de nouveau à Sierre. Après un brillant voyage en Allemagne. Et ce n'est pas tout pour les orchestres. En effet, nous pourrons applaudir en janvier 1961 l'Orchestre de Chambre de Zurich, dont la réputation n'est plus à faire.

Enfin, des conférenciers et des solistes se préparent à enrichir notre ville. Je pense au duo de pianistes Bouchard et Morisset, à Jean Ber, qui établit à la perfection des liens entre la littérature et la musique, au hautboïste Heinz Holliger, dernier lauréat du Concours d'exécution musicale de Genève.

Et j'allais oublier une causerie-audition sur la chanson populaire (avec des exemples en français, allemand, italien, russe..) et, pour mettre un point final à la saison, un grand concert de Jazz.

Le programme s'annonce donc magnifique. Les JM de Sierre n'attendent plus maintenant que des membres. Jeunes et moins jeunes (car on est toujours jeunes aux... JM), faites bon accueil aux délégués qui vous présenteront une carte grise ou rose. Votre geste sera pour vous un gage de satisfaction durant toute la saison. Et il sera la preuve que vous comprenez et soutenez le mouvement JM dans notre ville. Et déjà, merci.

Le Président.

Sobre o concerto em Sierre de 16-01-1961, mencionado no jornal:
Nouvelliste du Rhône de 19-01-1961.

L'Orchestre de chambre de Zurich à Sierre

L'orchestre de chambre de Zurich a joué dans toutes les parties du monde, il n'était jamais venu en Valais.

831 Peut-être que la distance est beaucoup trop grande entre notre canton et Zurich... Cette lacune, heureusement, n'existe plus depuis lundi soir.

Trop peu de Sierrois s'étaient déplacés pour ce concert. Je sais bien qu'il y a des semaines où les manifestations de valeur se succèdent sans discontinuer. Mais il me semble tout de même qu'un homme qui se dit cultivé, ou qui cherche à l'être, n'hésite pas à voir deux ou trois manifestations en quelques jours si elles sont inscrites au calendrier local.

Et un concert de l'Orchestre de chambre de Zurich est une de ces manifestations.

Fondé par Edmond de Stoutz, cet ensemble a aujourd'hui une place de premier plan parmi les orchestres de chambre. Grâce au travail régulier et acharné de ses membres (en moyenne 5 heures de répétition chaque jour), il est parvenu à une unité extraordinaire.

Grâce aussi à son chef Edmond de Stoutz. Large et souple (dans Pergolèse), nerveux et rythmée dans Widmer), léger (dans Haydn) et polyvalent (dans Purcell), Edmond de Stoutz nous a montré qu'il est le type même du chef.

Il fait ressortir chaque note, lui donne sa valeur, son intensité, sa place dans la phrase musicale. Il indique chaque entrée avec précision, semble appeler les notes les unes après les autres. Bref, un concert commenté et dirigé par Edmond de Stoutz est beaucoup plus qu'une exécution. C'est une re-création de chaque œuvre. Et tous les auditeurs semblent « participer » au concert. Il ne leur suffit plus d'ouvrir les oreilles, les yeux aussi ont leur récital.

Il est clair que sous une telle direction, les musiciens vivent leur partie et lui donnent une âme.

Cela a commencé avec le « Concerto en fa mineur » de Pergolèse. Oeuvre de jeunesse (évidemment, puisque Pergolèse est mort à l'âge de 26 ans !), ce petit concerto n'est pas du tout connu. On y sent déjà une maturité extraordinaire. Et derrière ces mélodies, pointe l'esprit de « La Serva Padrona » — précurseur un pré-révolutionnaire que ce Pergolèse.

Les « Hommages à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Staswinsky », d'Ernest Widmer sont plutôt (comme l'a dit Edmond de Stoutz) des exercices de style d'après les 3 compositeurs cités plus haut. Ils sont pleins de trouvailles et d'une écriture très recherchée. Ils nous ont permis d'applaudir le hauboïste Heinz Holliger. Ce jeune artiste va certainement faire une brillante carrière. Sa technique est éblouissante et, ce qui ne gêne rien, empreinte d'une grande sensibilité.


Les deux dernières œuvres inscrites au programme étaient de Haydn et de Purcell. Toutes les deux ont été enlevées brillamment et ont emballé le public. Elles nous ont transporté à Vienne et à Londres, dans un café autrichien et dans un théâtre anglais.

Et pour clore une si belle soirée, Edmond de Stoutz a fait encore un cadeau au public sierrois. Pour le plus grand plaisir des auditeurs, il a dirigé un mouvement d'un concerto de Vivaldi. Ce geste a été apprécié comme il se doit par les Sierrois.

S'il faut conclure par un vœu, ce sera celui de réentendre à Sierre, l'Orchestre de Chambre de Zurich et cela dans une salle affichant « complet ».

Mld.

Sobre o concerto em Sierre de 16-01-1961, mencionado no jornal:
Journal de Sierre 20-01-1961.



Edmond de Stoutz et l'Orchestre de chambre de Zurich

Les jours se suivent, mais ne se ressemblent pas.

En octobre dernier, il y avait foule à la Maison des Jeunes. Robert Dunand y dirigeait l'Orchestre des Jeunesses Musicales de Suisse. Le concert, répétons-le, avait été une réussite totale.

Lundi, au contraire, cent-vingt personnes seulement s'étaient déplacées pour y entendre Heinz Holliger, hauboïste, et l'Orchestre de chambre de Zurich.

Comment expliquer un tel état de fait ? Nous osons croire qu'il ne s'agit pas de désintéressement, mais d'empêchement majeur.

Car le concert valait bien quelques sacrifices. Et les auditeurs ne me contrediront certainement pas.

L'Orchestre de chambre de Zurich a été fondé par son chef actuel, Edmond de Stoutz. Cette continuité dans la direction lui a vraiment porté bonheur. On sent qu'il n'y a jamais eu de coupure, de styles différents. Mais au contraire, une unité, une netteté extraordinaire.

Edmond de Stoutz, jeune et dynamique, a inculqué ses qualités à chaque musicien.

Et en fait de qualités, il en est pétri. Souple, large, il sait aussi être majestueux, léger, si la partition l'exige. Il ne laisse rien au hasard. Chaque note a été analysée, elle a reçu sa valeur exacte, tant en durée qu'en intensité. Elle s'insère dans la phrase musicale, elle devient pierre dans une cathédrale de sons.

Et les auditeurs ont vite compris la valeur des exécutions. Par la vue, ils participaient en somme au concert. Une communion s'est établie entre les musiciens et le public, communion qui s'est renforcée tout au long de la soirée.

Déjà le « Concertino en fa mineur » de Pergolèse créait l'atmosphère. Musique oubliée, musique merveilleuse. Jeune comme l'auteur, riante comme les paysages d'Italie. Cette œuvre n'exige pas des musiciens une technique extraordinaire, mais plutôt de la sensibilité.

Tout autres sont les « Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky » de notre compatriote Ernest Widmer. Le compositeur a voulu imiter les 3 maîtres cités plus haut. Il le fait avec beaucoup d'habileté. Ses « Hommages » laissent présager des œuvres de grande valeur. Ils nous ont permis d'entendre le hauboïste Heinz Holliger. Ce jeune artiste s'est admirablement tiré d'affaire dans une partition pleine d'embûches, et il a mérité les applaudissements nourris des auditeurs. Il possède une technique éblouissante, un sens inné du phrasé et une grande sensibilité. Le programme JM nous annonce pour le mois d'avril un deuxième concert avec Heinz Holliger, nous nous en réjouissons déjà vivement.

Haydn nous ramenait deux cents ans en arrière. Son « Divertimento No 5 » est une perle. Simple à l'extrême, il n'en a que plus de grandeur, comme ces œuvres où Ravel s'est imposé un nombre restreint d'instruments — et qui sont ses chefs-d'œuvre.

Il en est de même de « The Married Beau » de Purcell. Musique de théâtre, elle a de la couleur dans sa brièveté. Une dernière fois, elle a mis en valeur les qualités de tous les musiciens.

Et si Edmond de Stoutz a ajouté à son programme un mouvement d'un concerto de Vivaldi, c'est bien la preuve que le public avait apprécié le concert.

Les JM ont eu la main heureuse en engageant l'Orchestre de chambre de Zurich pour une de leur soirée. Il est à souhaiter que cet ensemble nous revienne, mais aussi que les Sierrois se déplacent en plus grand nombre pour l'écouter.

Ils ne regretteront rien.

Am

Sobre o concerto em Sierre de 16-01-1961, mencionado no jornal:
La Patrie Valesienne 20-01-1961.

l'orchestre de chambre de zurich à la maison des jeunes à sierre

Pour ceux qui ont apprécié cet important concert, il n'est pas besoin de longs di-thyrambes. Cet ensemble international a déjà eu de nombreux triomphes en Suisse et à l'étranger.

Le concert débuta par une composition de Pergolèse, «Concertino en fa mineur». Oeuvre très bien ordonnée, d'un faste quelquefois artificiel. En Pergolèse, se retrouve le disciple d'Alessandro Scarlatti, créateur de structures nouvelles qui eurent toutes les grâces du public italien et allemand au XVIIIe siècle.

«Hommage à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky» ou plutôt «Exercices de style à la manière de Frank Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky», comme l'a d'ailleurs souligné l'excellent chef d'orchestre Edmond de Stoutz, fut remarqué pour l'étonnante virtuosité d'Heinz Holiger, hautboïste, lauréat du concours international d'exécution musicale de Genève. Ernest Widmer sut rester fidèle à la puissance de Frank Martin, actuellement un des meilleurs compositeurs suisses. Fidèle aussi à l'audace de Bartok, qui exploite avec bonheur le folklore magyar et les chansons paysannes. Fidèle enfin à la variété rythmique de Strawinsky qui revient peu à peu à un système plus dépouillé, par exemple dans sa IVe Symphonie ou son ballet Orfeo.

« Le Divertissement en fa majeur » de Haydn laisse percevoir une fraîcheur, une bonhomie toute familière. Maître spirituel de Mozart, Haydn donne une place importante à la variation et il possède à un très haut degré la clarté et le souci de la forme.

« La suite pour orchestre à cordes » de Purcell, d'une galanterie très subtile, nous montre comment cet organiste de Westminster sut utiliser le contrepoint avec liberté. Purcell vaut surtout par sa souplesse dans la mélodie et par son écriture éblouissante.

L'Orchestre de Chambre de Zurich donna à chaque composition sa juste expression, sa pénétrante émotion et sa vigueur. Edmond de Stoutz s'attira l'admiration de tous par sa perfection, sa netteté, son raffinement.

Ce fut un plaisir «mélodieux», sans trace d'ennui.

Que les interprètes et les organisateurs en soient remerciés.

L. Perraudin

Programa do concerto em Sion dia 17 de janeiro de 1961.

JEUNESSES MUSICALES AMIS DE L'ART

SION

AULA DU COLLEGE

Mardi 17 janvier 1961 à 20 h. 30

Concert de l'Orchestre de Chambre de Zurich

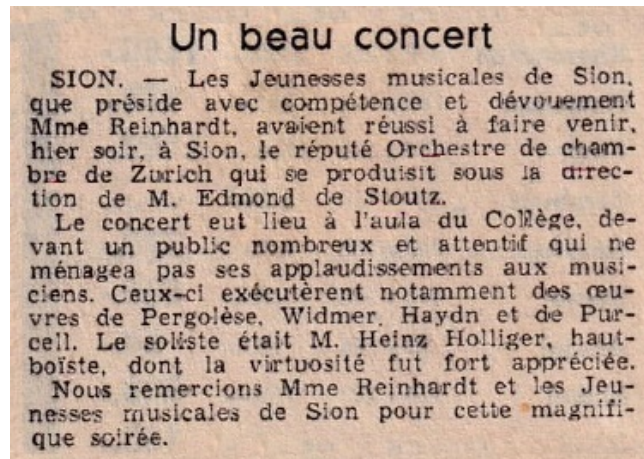
Direction: **Edmond de Stoutz**

Soliste: **Heinz Holliger**, hautbois

Programme

G.-B. Pergolesi	Concertino en fa mineur No 4
Ernest Widmer (Prix H. de Senger du Concours National JMS de composition 1960)	Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum
Joseph Haydn	Divertimento en fa majeur op 3 No 5
Henry Purcell	Suite pour orchestre à cordes - The Married Beau*

Sobre o concerto em Sion de 17-01-1961, mencionado no jornal:
Le Courrier - Genève de 18-01-1961.



Sobre o concerto em Sion de 17-01-1961, mencionado no jornal:
Journal et Feuille d'Avis du Sion de 18-01-1961.



Sobre o concerto em Sion de 17-01-1961, mencionado no jornal:
Nouvelliste du Rhône, Sion de 20-01-1961.

Sion et Saint-Maurice

8313

L'Orchestre de Chambre de Zürich

Le public valaisan peut reconnaître qu'on ne l'avait pas trompé, en lui promettant un excellent ensemble. L'orchestre de chambre de Zurich a conquis, mardi, ses auditeurs par les multiples qualités qui, souvent, approchaient de la perfection. L'équilibre entre les parties est toujours maintenu; la même homogénéité règne à l'intérieur de chaque registre, où les instrumentistes traduisent avec un ensemble parfait les plus subtiles intentions du chef. Cette précision technique est revêtue d'une magnifique sonorité, chaude et généreuse, bien mise en valeur par les boiseries de l'Aula, la meilleure salle sédunoise pour des ensembles de ce genre.

Vraiment, les Jeunesses Musicales méritent, une fois de plus, en cette riche saison, de vives félicitations.

On sent qu'Edmond de Stoutz a procédé à une minutieuse mise en place de chaque instant musical. Rien n'est laissé au hasard de la libre interprétation des tempéraments divers qui composent son orchestre. Dès l'attaque, chaque mouvement livre son caractère. Nous avons regretté, parfois, dans la « Suite de Purcell », que l'on ait trop sacrifié à la virtuosité en choisissant, pour la plupart des danses, un mouvement très rapide. L'œuvre perdit certainement l'un de ses principaux charmes: la diversité des rythmes.

Le soliste du concert, le jeune hautboïste Heinz Holliger, qui obtint, en 1959, un Premier Prix au Concours international de Genève, fut excellent dans les « Hommages », d'Ernst Widmer: une belle sonorité, un phrasé parfait, une savante virtuosité, quand il le fallait. Malheureusement, son rôle se limitait à cette œuvre complexe, où l'orchestre, à vrai dire, exige plus encore, par exemple, dans un concerto du XVIIIe siècle.

Le programme comprenait, rappelons-le,

trois œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles: un « Concertino », de Pergolesi, un « Divertimento », de Haydn — avec sa charmante « Sérénade », qui fut l'un des sommets du concert — et une « Suite », de Purcell. En complément, on entendit encore un « Allegro », de Vivaldi. Comme pièce moderne, l'Orchestre de chambre de Zurich joua ces « Hommages », de Widmer, cités tout à l'heure. Œuvre intéressante, bien écrite, mais durant laquelle règne un malaise constant. On invite l'auditeur à entendre, d'un bout à l'autre, de l'Ernest Widmer, et les trois mouvements qui suivirent l'« Introduction », hommages successifs à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Stravinsky, lui imposent des exercices d'écriture où il doit reconnaître le style de ces divers compositeurs. Plaisir de l'esprit, peut-être, mais la musique, comme l'art plastique, du reste, ne doit-elle pas parler à notre sensibilité plus qu'à notre esprit? Notre joie esthétique ne doit-elle pas naître des sonorités entendues plus que de la savante mathématique qui nous les donne? Miska.

Programa do concerto em Bex dia 18 de janeiro de 1961.

JEUNESSES MUSICALES DE SAINT-MAURICE

Bex, Théâtre du Parc

20 h. 30

Mercredi 18 janvier 1961

*Orchestre de chambre
de Zurich*

Directeur : **DE STOUTZ**

avec le concours de **HEINZ HOLLIGER**, hautboïste

- | | |
|-----------|--|
| PERGOLESE | Concerto en fa mineur No 4
Adagio - A capella (Presto)
A tempo comodo - A Tempo giusto |
| F. WIDMER | Hommage à Frank Martin, Béla Bartok
et Igor Strawinsky (1960)
Moderato (Introduction)
Adagio - Vivace - Largo |
| HAYDN | Divertimento en fa majeur op. 3 No 5
Presto - Andante Cantabile (Sérénade)
Minuetto - Scherzando |
| PURCELL | Suite pour orchestre à cordes
« The Married Beau » |

Prochain concert, 5 février : Les Frères Jacques

Prix des places :

JM actifs : fr. 2.— Protecteurs et billets à prix réduits : fr. 3.— et 4.—
Non-membres : fr. 4.—, 5.—, 6.—

Location : Magasin de Tabacs, Ch. Turrian, Bex

Tél. (025) 5 21 49

Sobre o concerto em Bex de 18-01-1961, mencionado no jornal:
Feuille d'Avis de Lausanne de 20-01-1961.

8313

Concert — (Cp) — Mercredi soir, l'Orchestre de chambre de Zurich, sous la direction de M. Stoutz, a donné un magnifique concert au Théâtre du Parc. Au programme, des œuvres de Pergolèse, Widmer, Haydn et Purcell. Cette soirée musicale, rehaussée par le concours de M. Heinz Holliger, hautboïste, fut un régal pour les nombreux mélomanes présents. Soirée placée sous l'égide des Jeunesses musicales de St-Maurice et environs.

Sobre o concerto em Bex de 18-01-1961, mencionado no jornal:
Nouvelliste du Rhône - Sion de 24-01-1961

Concert de l'Orchestre de Chambre de Zurich à Bex

8343

Grâces soient rendues aux Jeunesses musicales qui nous offrent des concerts de grandes valeurs. C'est à Bex, à la salle du Théâtre du Parc, qu'à l'invitation de la section des J. M. S. de Saint-Maurice nous nous sommes rendus. Une belle salle, un public qui est de choix, la quantité et la qualité. Non seulement ce mouvement des J. M. S. entraîne la jeunesse à venir entendre de la belle musique, en plus elle fait revenir les anciens à des manifestations qui en valent la peine.

L'Orchestre de chambre de Zurich avec son chef-fondateur et directeur Edmond de Stoutz est formé de quelque vingt musiciens de talent. Il nous présente un programme fin, spirituel, élégant et de parfaite distinction. Les concertinis de Pergolèse: fait de contrastes, cette partition révèle les multiples effets d'harmonie et de lyrisme. Musique simple mais combien généreuse et lumineuse. Commentée par son directeur la création de l'œuvre du compositeur suisse Ernest Widmer (celui-ci a enlevé le prix Hugo de Senger en 1960, avec cette œuvre: «Hommages à Frank Martin, B'la Bartok et Igor Strawinsky pour hautbois-solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum»). Les trois «Hommages» diront nous s'enchaînent et se retrouvent tout cela grâce aussi au directeur Edmond de Stoutz d'une rare élégance et dont chaque geste de sa main gauche souligne et joue comme

les instruments qu'il dirige. La partie de hautbois tenue par le tout jeune Heinz Holliger est de l'avis d'un mélomane présent: le hautboïste qui n'a jamais joué si fin.

Le Divertimento de Haydn vient ensuite, gai, divertissant, musique plus connue mais dont l'interprétation reste toute finesse. Le programme se termine sur une suite pour Orchestre à cordes, «Twe Married Beau de Purcell», rendue elle-aussi dans le plus pur esprit de son compositeur.

Sur l'enthousiasme du public Edmond de Stoutz lui accorde en bis l'Allegro de Vivaldi, qui clôt ce concert d'une façon digne de ses promesses.

Soyons heureux qu'un public nombreux, la salle était pleine, soit reparti emballé de sa soirée musicale de très haute tenue,

An. F.

Sobre o concerto em Bex de 18-01-1961, mencionado no jornal:
Journal de Bex de 24-01-1961

Orchestre de Chambre de Zurich

8313
Le public bellerin a eu le privilège, mercredi dernier, d'entendre le trop peu connu orchestre de Chambre de Zurich. Les Jeunesses musicales de Saint-Maurice avait en effet eu l'excellente idée d'inviter cet ensemble à se produire dans notre Théâtre du Parc.

Sous la baguette de son fondateur Edmond de Stoutz et grâce à un travail assidu, ce groupement musical a réussi à se hausser au premier rang des Orchestres de Chambre.

Nous regrettons que le public bellerin n'ait pas répondu plus nombreux à cette invitation (où sont nos mélomanes ?) ; le programme de choix qui nous était présenté avait inscrit à son sommaire des œuvres originales et peu connues. Avec la participation de Heinz Holliger, premier prix de hautbois au concours international de Genève 1960. M. de Stoutz a su donner à cette littérature musicale toute sa valeur et son intensité.

Premier en liste, le « Concerto en fa mineur No 4 » de Pergolèse (1710-1736) bien qu'il soit une œuvre de jeunesse nous a montré la profonde maturité de ce jeune compositeur italien emporté trop tôt par la maladie. Il faut féliciter sans réserve le jeu perlé et velouté du premier violon. Le 18e siècle ne connaissait pas encore la forme stricte du concerto grosso et chaque mélomane a pu remarquer que cette œuvre ne développait encore pas les thèmes ou motifs, mais donnait l'impression d'être fragmentée.

Par son talent et sa maîtrise, le hautboïste Heinz Holliger interpréta admirablement « l'Hommage à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Strawinsky », une œuvre difficile composée en 1960 par F. Widmer ; cette page musicale, si elle paraît surtout faite d'exercices de style, est cependant riche en harmonies et comporte d'heureuses trouvailles.

La troisième œuvre inscrite au programme le « Divertimento en fa majeur op. 3 No 5 » de Haydn, (1732-1809) flatte aussitôt l'oreille des mélomanes. Cette pièce fut exécutée avec une précision et une délicatesse remarquables. Là, également le premier violon sut capter l'attention et la sensibilité de son auditoire.

La « Suite pour orchestre à cordes » « The Married Bean » de Purcelle (1658-1695) nous transporte à Londres à l'époque de Shakespeare. Cette partition est une suite de danses variées, tour à tour lentes, majestueuses ou rythmées. Purcell ouvrait la voie au concerto grosso qu'acheva l'Allemand Händel. L'Orchestre a parfaitement tenu l'allure qui devait marquer l'exécution de cette suite.

Hors programme et pour mettre un point final à cette trop courte soirée M. de Stoutz dirigea avec habileté et beaucoup de délicatesse un mouvement d'un concerto de Vivaldi et un fragment d'une œuvre de William Byrd, contemporain de Shakespeare.

Longuement applaudi, l'Orchestre de chambre de Zurich peut se flatter de nous avoir fait passer deux heures inoubliables. Il nous est particulièrement agréable de féliciter sans réserve les Jeunesses musicales de Saint-Maurice de leur heureuse initiative et nous souhaitons qu'elle se renouvelle.

R. M.

Programa do concerto em Payerne dia 19 de janeiro de 1961.

==== QUATRIÈME CONCERT ====

Jeudi 19 janvier 1961, à 20 h. 15

- Maison de paroisse -

*Orchestre de Chambre
de Zürich*

Pergolesi

CONCERTINO EN FA MINEUR

Adagio - A Capella (Presto) -

à Tempo comodo - A Tempo giusto

Ernest Widmer

HOMMAGES, pour hautbois, orchestre à cordes et timbales (1960)

A Frank Martin - A Béla Bartok -

A Igor Strawinsky

Hautbois solo : **Heinz Holliger**

(Cette partition a remporté le Prix Hugo de Senger du Premier Concours National J.M.S. de composition)

Haydn

DIVERTIMENTO EN FA MAJEUR

op. 3 N° 5

Presto - Andante cantabile (Serenade) -

Minuetto - Scherzando

Purcell

SUITE POUR ORCHESTRE A

CORDES « The Married Beau »

Ouverture (Andante maestoso - Allegro) -

Hornpipe - Slow air - Trompet air - Jig -

Hornpipe - March - Hornpipe on a ground

Segundo programa do concerto em Payerne dia 19 de janeiro de 1961.

19.1.61

JEUNESSES MUSICALES DE PAYERNE
en collaboration avec
LA SOCIÉTÉ COOPÉRATIVE DE CONSOMMATION

Orchestre de Chambre de Zurich

Direction : Edmond de STOUTZ
Hautbois solo : Heinz HOLLIGER

≡≡≡ P R O G R A M M E ≡≡≡

Giovanni-Battista Pergolesi (1710-1736)
CONCERTINO EN FA MINEUR N° 4
Adagio - A capella (Presto) - A tempo comodo -
A tempo giusto

Ernest Widmer (1927-)
HOMMAGES A FRANK MARTIN, BÉLA BARTOK ET
IGOR STRAWINSKY (1960)
pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum
Moderato (introduction) - Adagio - Vivace - Largo
Prix Hugo de Senger du Concours National J.M.S. de composition 1960

Joseph Haydn (1732-1809)
DIVERTIMENTO EN FA MAJEUR OP. 3 N° 5
Presto - Andante - Cantabile (Serenade) -
Minuetto - Scherzando

Henry Purcell (1658-1695)
SUITE POUR ORCHESTRE A CORDES
« THE MARRIED BEAU »

Maison de Paroisse - Jeudi 19 janvier 1961, à 20 h. 15

PRIX DES PLACES : Membres actifs Fr. 1.- Membres protecteurs Fr. 3.- Memb.
coopérateurs Fr. 3.- Non-memb. Fr. 4.- Militaires Fr. 2.-

Sobre o concerto em Payerne de 19-01-1961, mencionado no jornal:
Le Democrate, Payerne de 25 de janeiro de 1961.

UN EVENEMENT MUSICAL

8313

Un orchestre de renommée mondiale s'est arrêté dans notre ville, l'Orchestre de Chambre de Zurich, sous la direction d'Edmond de Stoutz.

Le concert débuta par le « Concerto en fa » pour cordes de G.B. Pergolesi, œuvre malheureusement peu jouée, bien qu'un chef-d'œuvre de l'époque pré-classique. Ce concerto présente une grande variété et un charme communicatif parfaitement rendu par l'orchestre. Notons un deuxième mouvement, fugato à 6 voix, vibrant, et un mouvement lent d'une rare poésie.

Un grand contraste suivit : « Hommages à F. Martin, Bartok et Strawinsky » pour hautbois solo et cordes de Ernest Widmer. Cette œuvre est assez inégale. La partie la plus réussie est sans conteste celle dédiée à Frank Martin où le hautbois eut une partie solistique très développée et expressive tandis que l'hommage à Bartok est d'une écriture confuse et sans grand intérêt. Heinz Holliger, soliste, en donna une interprétation en tous points parfaite. Admirons sa sonorité ample et variée et une technique de premier ordre. (Rappelons que nous aurons le plaisir de réentendre ce soliste au cours d'un prochain concert J.M.).

revenons à l'époque classique. Il est bien rare d'entendre Haydn joué avec tant de vie et de charme. Les mouvements les plus parfaits furent : l'allegro initial et le scherzando final. Soulignons également le charme du cantabile, si souvent caricaturé dans un arrangement pour piano !

La « Suite pour orchestre » de Purcell, avec ses danses variées, terminait le programme. En bis, l'orchestre nous fit entendre un allegro de Vivaldi et un délicieux mouvement d'une symphonie de W. Boyce, qui nous permit d'apprécier la sonorité du clavecin, trop discret dans l'accompagnement des autres œuvres (Pergolesi et Purcell).

Félicitons Edmond de Stoutz d'avoir composé un programme d'une belle tenue, sortant des chemins battus, et remercions-le d'avoir créé, par ses commentaires concis et très vivants, le climat favorable à l'audition de chaque œuvre.

Il faut encore noter la discipline de cet orchestre remarquable, si homogène et rendant à la musique de chaque époque son style propre.

Remercions les Jeunesses Musicales de Payerne qui, par un effort constant, procurent à notre ville une saison musicale d'une si belle tenue.

J. K.

* * *

Sobre o concerto em Payerne de 19-01-1961, mencionado no jornal: Journal de Payerne de 25 de janeiro de 1961.

Un événement musical à Payerne

Un orchestre de renommée mondiale s'est arrêté dans notre ville, l'orchestre de chambre de Zurich, sous la direction d'Edmond de Stoutz.

Le concert débuta par le concerto en fa pour cordes de G.-B. Pergolesi, œuvre malheureusement peu jouée, bien qu'un chef-d'œuvre de l'époque pré-classique. Ce concerto présente une grande variété et un charme communicatif parfaitement rendu par l'orchestre. Notons un deuxième mouvement, fugato à 6 voix, vibrant et un mouvement lent d'une rare poésie.

Un grand contraste suivit : Hommage à F. Martin, Bartok et Strawinsky pour hautbois solo et cordes de Ernest Widmer, cette œuvre est assez inégale. La partie la plus réussie est sans conteste celle dédiée à Frank Martin où le hautbois eut une partie solistique très développée et expressive, tandis que l'hommage à Bartok est d'une écriture confuse et sans grand intérêt. Heinz Holliger, soliste, en donna une interprétation en tous points parfaite. Admirez sa sonorité ample et variée et une technique de premier ordre. (Rappelons que nous aurons le plaisir de réentendre ce soliste au cours d'un prochain concert J. M.).

Avec le divertimento de Haydn, nous revenons à l'époque classique. Il est bien rare d'entendre Haydn joué avec tant de vie et de charme, les mouvements les plus parfaits furent : l'allégo initial et le scherzo final. Soulignons également le charme du Cantabile, si souvent caricaturé dans un arrangement pour piano !

La Suite pour orchestre de Purcell, avec ses danses variées, terminait le programme. En bis l'orchestre nous fit entendre un allégo de Vivaldi et un délicieux mouvement d'une symphonie de W. Boyce, qui nous permit d'apprécier la sonorité du clavecin, trop discret dans l'accompagnement des autres œuvres (Pergolesi et Purcell).

Félicitons Edmond de Stoutz d'avoir composé un programme d'une belle tenue, sortant des chemins battus et remercions-le d'avoir créé, par ses commentaires concis et très vivants, le climat favorable à l'audition de chaque œuvre.

Il faut encore noter la discipline de cet orchestre remarquable, si homogène et rendant à la musique de chaque époque son style propre.

Remercions les Jeunesses Musicales de Payerne qui, par un effort constant, procurent à notre ville une saison musicale d'une si belle tenue.

J. K.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal:
L'Impartial, Chaux-de-Fonds de 05 de janeiro de 1961

831

Une grande « première » au Locle

La remise du Prix Hugo de Senger

au compositeur suisse Ernest Widmer

SOUS les auspices de «Pro Helvetia», de l'Unesco, du canton de Neuchâtel et de la Ville du Locle, de l'Association des Musiciens suisses, les Jeunesses musicales décerneront le 20 janvier prochain au Locle, à l'issue du grand concert donné par l'Orchestre de chambre de Zurich dirigé par Edmond de Stoutz, le Prix Hugo de Senger, qu'ils ont attribué en 1960 à Ernest Widmer, musicien argovien actuellement professeur de musique à l'Université Bahia, au Brésil. Widmer sera là, assistera à l'exécution de son «HOMMAGE A FRANK MARTIN, A IGOR STRAWINSKY ET A BELA BARTOK» pour hautbois, orchestre à cordes et timbales.

L'interprétera Heinz Holliger, hautboïste, lui prix d'interprétation de la Société des musiciens suisses 1960, que nous avons entendu lors de la dernière fête à La Chaux-de-Fonds. Précisons que c'est la première fois que le Prix est décerné par les Jeunesses musicales. Les «Homages» ont été créés par Victor Desarzens à Radio-Lausanne, mais, repris par l'Orchestre de Stoutz en vue de la cinquième tournée nationale des J. M. S., ils sont assurés d'une douzaine d'interprétations et de l'enregistrement.

L'AUTEUR PRÉSENTE SON ŒUVRE.

Sans doute n'y a-t-il pas et n'y eut-il jamais de créateurs qui n'aient leurs pères spirituels. Pour moi, à part mon maître Willy Burkhard, ce furent dans l'ordre Frank Martin, Bela Bartok et Igor Strawinsky, qui me firent découvrir les mondes nouveaux de la musique. C'est une marque de déférente gratitude envers ces trois grands maîtres que représente la petite oeuvre pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales que voici.

un accelerando en laissant - percevoir toujours plus fort le ton de «si» comme dominante.

«L'hommage à Bela Bartok» commence sans interruption : vivace, une sorte de danse en canon à trois voix, avec brio, canon à 4 voix et reprise prolongée. «L'Hommage à Igor Strawinsky» : Largo, canon à trois voix, avec une intervention libre du hautbois et des basses, constitue l'épilogue. Les phrases sont reliées entre elles par un motif thématique de trois sons graduellement ascendants ou descendants.

Depuis 1957 déjà, j'avais l'idée d'une telle oeuvre. En 1959, je la conçus sous une forme rudimentaire : 4 canons pour voix égales, d'après des textes des «Carmina Burana». Au début de 1960, je lui ai donné la forme orchestrale dont je viens de parler. Sans doute ce ne fut pas un travail facile pour moi, même si j'avais depuis longtemps le désir de me libérer de mes grands modèles. Mais je pense que de toute façon, le compositeur actuel doit se rendre clairement compte du fait que le temps de la création trop individualiste, trop dirigée vers le moi est passée et que plus une oeuvre est impersonnelle, plus elle pourra exprimer avec certitude les forces spirituelles de notre époque.

Il va de soi que chacun doit naturellement lutter personnellement pour trouver de nouveaux procédés de création, mais il me semble avant tout décisif que, plus on se tient à l'écart des «écoles» et des schémas bien établis, plus il est facile de demeurer loyal vis-à-vis de soi-même. Qu'on emprunte la voie romantique, c'est-à-dire : inspiration comme point de départ, conscience comme contrôle, ou bien la voie opposée, c'est-à-dire : conscience, comme point de départ et inspiration (hasard?) comme contrôle.

UNE BELLE ASSISTANCE.

Le concert du Locle réunira donc toutes les qualités de contenu et de public que l'on puisse rêver. A l'issue, une réception aura lieu dans ce cadre idéal qu'est le Château des Monts, au milieu des merveilles d'art, d'histoire et de technique que la Mère-Commune des Montagnes a su réunir et arranger avec un goût si parfait. On y rencontrera les autorités musicales suisses, des J. M. S., de l'A. M. S., les protecteurs attitrés des arts et de la culture (fédéraux, cantonaux et locaux), enfin l'Unesco, à qui rien de ce qui touche à l'esprit ne saurait être étranger.

Si Le Locle a le privilège d'être le lieu où se décerne le Prix de Senger, c'est à ses mérites qu'elle le doit, à la protection efficace que la Municipalité et son président, M. Henri Jaquet, ont toujours accordée à la musique, et au prix qu'ils lui accordent. Mais aussi à M. André Hunziker, directeur des J. M. S., de qui l'on sait les talents d'organisateur et la passion éclairée qu'il voue au développement de la musique en général et des J. M. en particulier.

J. M. N.



Un récent portrait du compositeur argovien Ernest Widmer, lauréat du Prix Hugo de Senger, qui sera décerné au Locle.

Je ne me suis pas écarté, à dessein, des influences de style. C'est là que j'ai constaté combien il est difficile de mettre d'accord trois langages musicaux si différents et si individuels. Presque obligatoirement, Strawinsky, qui est rompu à tous les styles, s'imposait. De même, j'ai fait précéder le morceau d'une introduction qui a pour but d'établir un pont entre les deux mouvements du centre et l'épilogue.

Il est peut-être intéressant de savoir ce qui suit sur le déroulement formel. Après la courte introduction Moderato dont je viens de parler, le hautbois solo commence «L'Hommage à Frank Martin» : Adagio, canon à 4 voix avec canon à l'écriveuse, entre le hautbois et les basses. La phrase se termine avec

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Feuille d'Avis des Montagnes de 17 de janeiro de 1961.

831

Temple Français, Le Locle
L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE ZURICH
direction Edmond de Stoutz
avec Heinz Holliger, hautboïste

Est-il nécessaire de présenter cet ensemble, l'un des meilleurs de notre pays ? Quelques extraits de récentes critiques d'un concert donné à Paris où pourtant l'on est blasé, paraît-il, nous permettront de situer cet orchestre, plus (et mieux) connu à l'étranger que chez nous.

« L'Orchestre de chambre de Zurich, sous la direction d'Edmond de Stoutz, a fait une éblouissante démonstration de lyrisme, de discipline et de style. Voilà une assemblée de grands seigneurs qui ne dédaigna cependant pas d'accompagner le pianiste Georges Solchany dans un concerto de Mozart... »

Claude Baignères, *Figaro*.

« La Suisse nous a envoyé l'Orchestre de chambre de Zurich, dirigé avec une fougue juvénile par Edmond de Stoutz, musicien sensible et ardent qui obtient de ses musiciens une discipline parfaite et qui a réalisé une exécution sensationnelle du Concerto grosso en ré majeur de Haendel et du Divertimento de Bartok. »

Emile Vuillermoz, *Paris-Presse, L'Intransigeant*.

« ... un ensemble de qualités d'exécution et d'interprétation tout à fait exceptionnel... »

Claude Rostand, *Carrefour*.

En faut-il plus pour décider chacun à se rendre au Locle écouter cet orchestre que l'on nous envie à l'étranger.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Feuille d'Avis des Montaigne de 18 de janeiro de 1961.

COMMUNIQUÉS

CETTE RUBRIQUE N'ENGAGE PAS
LA RESPONSABILITE DE LA REDACTION

32 3
Association des Concerts du Locle
L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE ZURICH

Le 5e concert d'abonnement organisé par l'Association des Concerts du Locle aura lieu au Temple, vendredi 20 janvier, à 20 h. 15. Il sera donné par l'Orchestre de chambre de Zurich, dirigé par Edmond de Stoutz. Le programme est composé d'œuvres de Pergolèse, Haydn et Purcell, ainsi que de l'œuvre ayant remporté le prix Hugo de Senger au 1er Concours national de composition des JMS, (1960) : Hommages à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Strawinsky, pour hautbois et solo, orchestre à cordes et timbales, de Ernst Widmer. A noter que le hautboïste Heinz Holliger sera soliste de ce concert.

Le concert ayant lieu au Temple, le public est assuré de trouver encore d'excellentes places.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Thurgauer Zeitung, Frauenfeld de 21-01-1961

Auszeichnung eines Schweizer Komponisten

813 Die vor fast 15 Jahren gegründete schweizerische Jugendgemeinde für Musik, welche von Frau Marguerite de Reding präsidiert wird, organisiert seit einigen Jahren Wettbewerbe für Interpretation und Komposition, die in einem weiteren Kreis der Musikliebhaber auf reges Interesse stoßen. Zum erstenmal war der Preis im abgelaufenen Jahr für ein kompositorisches Werk ausgeschrieben worden. Die vom Komponisten Conrad Beck aus Basel präsidierte Jury verlieh den Hugo-de-Senger-Preis dem jungen Aarauer Komponisten Ernst Widmer, der gegenwärtig Professor an der Universität von Bahia in Brasilien ist. Der Komponist erhielt den Preis für ein Werk «Hommages à Franck Martin, Bela Bartok, Igor Strawinsky», eine Komposition für Oboe, Streichorchester und Pauken. Ueberdies verlieh die Jury den Maurice-Sandoz-Preis ex-aequo an Armin Schibler in Zürich und Michel Wiblé in Genf. Die Uebergabe des Hugo-de-Senger-Preises fand am Freitagabend im Château des Monts in Le Locle statt. Bei dieser Gelegenheit spielte das Zürcher Kammerorchester ein Werk von Ernst Widmer.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: L'Impartial, Chaux-de-Fonds de 21-01-1961

UNE GRANDE MANIFESTATION MUSICALE AU LOGLE

La distribution des prix des Jeunesses musicales suisses

et le concert de l'Orchestre de chambre de Zurich, dirigé par Edmond de Stoutz, qui interprétait l'œuvre du lauréat Ernst Widmer.

DANS notre page artistique du 5 janvier, nous avons laissé le compositeur argovien Ernest Widmer présenter lui-même l'œuvre qui vient d'obtenir le prix Hugo de Senger, des J. M. S. : «Hommage à Frank Martin, à Bela Bartok et à Igor Strawinsky.» Nous ne la connaissons pas encore, bien qu'elle ait été créée le 1er décembre par Victor Desarzens et l'Orchestre de chambre de Lausanne : mais les J. M. S., non contentes de diriger musicalement la jeunesse suisse, de susciter par des prix la création musicale dans ce pays qui en a bien besoin, ont voulu aussi faire entendre la partition primée aux publics helvétiques. Aussi l'excellent Orchestre de chambre de Zurich, Edmond de Stoutz est-il parti en tournée nationale de douze concerts, avec un programme classique plus le Prix Hugo de Senger.

Il s'est créé, on le sait, entre Le Locle et les J. M. une amitié fructueuse; tout d'abord parce que le directeur du mouvement, M. André Hunziker, l'un des maîtres organisateurs de ce pays, y a dirigé longtemps la section locale; puis que la ville, en premier lieu ses présidents successifs, MM. Jaquet et Faessler, les ont adoptées et protégées d'exemplaires manières. Il y a quelque sept ans, la Mère-Commune des Montagnes abritait le Congrès national des J. M.; aujourd'hui, c'est dans l'auguste cadre du Château des Monts que se déroulent les prix musicaux attribués sauf erreur pour la première fois. Un honneur certes mérité.

Aux Trois Rois

Auparavant, Mme Marguerite de Reding, présidente-fondatrice-animatrice des J. M., en vérité son âme et son énergie, recevait avec infiniment de courtoisie et de simplicité ses hôtes en l'Hôtel des Trois Rois, hôtes qui étaient, je vous prie de le croire, de qualité : Mme Max PETIT-PIERRE, MM. Corea de AZEVEDO, directeur de la section culturelle de l'Unesco, Dr Rudolf ULZER, adjoint au Département fédéral de l'Intérieur, Jean-A. HALDIMANN, préfet des Montagnes, J. P. MEROZ, directeur de Radio-Lausanne, Pierre BOURGEOIS, directeur de la Bibliothèque nationale, Georges HENNI, représentant de «Pro Helvetia», Jean HENNEBERGER, secrétaire de l'Association des musiciens suisses, les maîtres de la radio, de la presse, et enfin du Locle. Dans ce brillant aréopage, il n'y eut place que pour des politesses, qui furent exquisées, et pour l'hommage rendu au présent que faisait Le Locle à ses visiteurs : le somptueux volume sur l'histoire de la cité, dû à la plume d'un historien du plus haut mérite, M. Fr. Faessler, ancien président de la ville.

Le concert

Il eut lieu au Temple français, devant un beau public, où l'on remarquait, fait à signaler, une jeunesse enthousiaste et attentive. L'Orchestre de Stoutz est des plus remarquables; une cohorte de musiciens bien liés, menés, ayant l'habitude de jouer ensemble, qui ont eu

la possibilité de mettre soigneusement au point la musique qu'ils jouent, avec un chef expérimenté, et qui les a en mains depuis plusieurs années. Un des bons orchestres du pays, et dans tous les registres.

Nous ne saurions certes entrer dans le détail d'un programme de qualité, classique comme il se doit : le *Concertino en fa mineur* de Pergolèse, le *Divertimento en fa maj.* op. 3 de Haydn, et enfin la *Suite pour orchestre à cordes «The Married Beau»* de Purcell. Tout fut dit dans un style absolument sûr, d'une clarté très agréable, selon les meilleures traditions.

Les «Hommages à Frank Martin, Bela Bartok, Igor Stravinsky» d'Ernest Widmer sont une œuvre extrêmement bien faite, d'une écriture à la fois posée et savante, et faite de très curieuses allusions aux trois grands maîtres contemporains. Avec autant de tact que de science, le jeune compositeur n'a voulu que faire la synthèse de l'art de ses modèles, résumant leur apport et montrant que la musique ne vaut qu'en mouvement, en recherche de «jamais dit» à partir du «déjà dit». A cet égard, il donnait un exemple des relations instrumentales d'aujourd'hui. Nous avons retrouvé avec plaisir le jeune hautboïste Heinz Holliger, lauréat de l'A. M. S.

Au Château des Monts

On nous excusera certes de ne résumer que succinctement la cérémonie qui se déroula dans les magnifiques salons de ce haut lieu loclois. Le président Jaquet dit sa gratitude aux Jeunesses musicales et à Mme de Reding, qui les lui retourna élégamment. M. André Hunziker remit son prix à M. Ernest Widmer, lequel reçut en outre un beau souvenir horloger des industriels loclois. Le représentant de «Pro Helvetia», M. Haenni, de Slon, truchement, pour les subventions, du Département fédéral de l'Intérieur, adjura les pouvoirs publics (et les privés) de protéger du mieux qu'ils pourront (par les moyens mis en œuvre, mais aussi l'intérêt, voire l'amour) la culture et la création de ce pays, qui ont tant de peine à éclore, croître et embellir. On remercia la Radio, sans qui on ne peut rien, l'Union suisse de coopération, qui a patronné la tournée de Stoutz, d'autres généreux dona-

ment, pour les subventions, du Département fédéral de l'Intérieur, adjura les pouvoirs publics (et les privés) de protéger du mieux qu'ils pourront (par les moyens mis en œuvre, mais aussi l'intérêt, voire l'amour) la culture et la création de ce pays, qui ont tant de peine à éclore, croître et embellir. On remercia la Radio, sans qui on ne peut rien, l'Union suisse de coopération, qui a patronné la tournée de Stoutz, d'autres généreux donateurs (en particulier les frères Sandoz, Maurice et Edouard, de qui tout est parti), et enfin, noblement obligé, les musiciens eux-mêmes.

Ce fut enfin au délégué de l'Unesco, M. Corea de AZEVEDO, qui avait fait tout exprès le voyage de Paris, de dire sa satisfaction de voir les J. M. suisses entrer dans la voie de la création, et non plus se préoccuper seulement de l'exécution. Heureux que le lauréat soit professeur dans son pays, le Brésil, il lui sut gré d'avoir composé son œuvre sous le soleil américain du Sud.

L'avenir de la culture est entre les mains de la jeunesse : l'Unesco, les J. M., l'ont compris : l'essentiel est qu'elle le sache, elle. Bref, tout cela fut bien réconfortant.

J. M. N.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal:
Nouvelliste du Rhône - Sion de 21-01-1961

Remise du prix

Hugo de Senger

LE LOCLE. — Les Jeunesses Musicales de Suisse, fondées il y a près de 15 ans et présidées par Mme Marguerite de Reiding, organisent depuis quelques années des concours annuels d'exécution musicale et de composition, qui suscitent un intérêt grandissant dans le monde musical. Pour la première fois l'année dernière, le concours annuel a été consacré à la composition. Le jury, présidé par le compositeur bâlois Konrad Beck, a attribué le prix Hugo de Senger à un jeune compositeur d'Aarau, M. Ernest Widmer, actuellement professeur à l'Université de Bahia, au Brésil, pour ses « hommages » à Frank Martin, Bela Bartok, Igor Stravinsky, pour haut-bois solo, orchestre à cordes et timbales.

En outre, le jury a décerné le prix Maurice Sandoz, ex-æquo à Armin Schibler, de Zurich, et Michel Wible, de Genève.

Le prix Hugo de Senger a été remis vendredi soir au lauréat, au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée au château des Monts, au Locle, à l'issue d'un brillant concert donné par l'orchestre de chambre de Zurich, au cours duquel l'œuvre d'Ernest Widmer a été interprétée. De nombreuses personnalités ont assisté à cette manifestation.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Feuille d'Avis des Montagnes de 21 de janeiro de 1961.

La remise du Prix Hugo de Senger à Ernest Widmer, lauréat du concours national de composition des Jeunesses musicales

Le mouvement des Jeunesses musicales de Suisse fêtera bientôt le quinzième anniversaire de sa fondation. Parté en 1947 de Radio-Genève, l'idée des JM a fait rapidement du chemin, puisque l'on compte aujourd'hui, dans toute la Suisse, vingt-cinq sections, qui groupent près de 100.000 membres. Ce développement est d'autant plus réjouissant que, depuis quelques années, les Jeunesses musicales organisent des Concours nationaux d'exécution musicale et, depuis l'année dernière, de composition.

La dernière épreuve du premier cycle de Concours nationaux, l'année dernière, était en effet consacrée à la composition, et le jury, présidé par le compositeur bâlois Conrad Beck, a examiné un nombre impressionnant de partitions. Après avoir soupesé les divers mérites de chacune d'entre elles, ce jury a décidé de décerner les récompenses suivantes :

Le Prix Hugo de Senger est attribué au jeune compositeur suisse Ernest Widmer, actuellement professeur à l'Université de Bahia (Brésil), pour son œuvre intitulée « Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky », tandis que le Prix Maurice Sandoz est décerné, ex æquo, aux compositeurs Armin Schibler, de Zurich, et Michel Wiblé, de Genève.

Le comité des Jeunesses musicales a eu la délicate pensée de choisir notre ville comme lieu de la remise du premier de ces prix, non seulement parce que le très regretté Maurice Sandoz, le généreux fondateur de l'un de ces prix, était Loclois d'origine, mais aussi parce que la section JM de notre ville a été l'une des premières et des plus actives en Suisse.

La cérémonie de la remise du Prix Hugo de Senger s'est déroulée, hier soir, au Locle, en présence de très nombreux invités, parmi lesquels se trouvaient Mme Max Petitpierre, M. Corea de Azevedo, directeur de la section culturelle de l'UNESCO, à Paris, M. Georges Haenni, président de la fondation Pro Helvetia, M. Jean-A. Haldimann, préfet des Montagnes, le Conseil communal du Locle in corpore, de nombreux représentants des autorités fédérales et cantonales, du monde de la musique, des arts et de la radio.

Au cours du dîner qui a précédé le concert, Mme Marguerite de Reding, présidente des Jeunesses musicales de Suisse, a remercié les autorités locloises de la sollicitude qu'elles ont témoignée dès le début au mouvement des JM et a relevé l'intense activité que le directeur des JM, M. André Hunziker, a déployée en notre ville, pendant une dizaine d'années.

Au cours du grand concert donné au Temple par l'Orchestre de chambre de Zurich, sous la direction d'Edmond de Stoutz, on put apprécier les remarquables mérites de l'œuvre qui a été si justement distinguée par le jury. Nous laissons à no-

tre chroniqueur musical le soin de présenter, dans un prochain numéro, ce magnifique concert à nos lecteurs.

Un car postal avait été frété pour conduire les invités au Château des Monts, où M. Ephrem Jobin, conservateur, présenta quelques-uns des admirables automates de la célèbre collection Maurice Sandoz. Puis M. Henri Jaquet rappela que

notre ville a toujours placé la jeunesse au centre de ses préoccupations et qu'elle a suivi avec un intérêt sans cesse croissant l'enthousiasme des JM locloises et l'essor réjouissant de leur section. Il a rappelé aussi que Maurice Sandoz a doté les JM d'un prix important et que le sculpteur Edouard Sandoz a réalisé ce que son frère avait l'intention de faire pour les JM et pour notre ville. Enfin, M. Henri Jaquet a félicité l'Orchestre de chambre de Zurich et son directeur Edmond de Stoutz.

Mme de Reding a remis ensuite le Prix Hugo de Senger au lauréat, en relevant la part éminente prise par Maurice Sandoz dans l'organisation des concours des Jeunesses musicales. Elle a remercié également la fondation Pro Helvetia, qui a assuré le succès de cette tournée de l'Orchestre de chambre de Zurich, qui donne ces jours-ci douze concerts dans différentes villes suisses.

On entendit ensuite une allocution de M. Georges Haenni, compositeur, au nom de la fondation Pro Helvetia, qui rappela la mémoire du conseiller fédéral Giuseppe Motta, qui avait senti, en pleine guerre, la nécessité de créer cet organisme afin de maintenir intactes les valeurs spirituelles de la Suisse.

M. Corea de Azevedo félicite M. Widmer de son admirable partition, pleine de fraîcheur et dit sa satisfaction que cette œuvre ait été écrite par un compositeur suisse établi au Brésil. Le rôle que la Suisse joue dans le mouvement international des JM est connu de tous ceux à qui cette organisation est familière et les JM de Suisse ont toujours été citées comme un exemple et un modèle. L'UNESCO est heureuse de collaborer étroitement avec les Jeunesses musicales, qui constituent l'un des mouvements qui coopèrent le mieux au développement des relations internationales chez les jeunes générations.

Pour terminer cette cérémonie, M. Henri Jaquet remit encore au lauréat un chronomètre, offert par les industries du Locle.

Cette réception, organisée dans les salons du Château des Monts par le Conseil communal, avec la collaboration de l'Hôtel des Trois Rois, a sans doute été l'une des plus brillantes que l'on ait eues au Locle.

Signalons encore que le concert annoncé pour le 31 mars, dans le programme de l'Association des Concerts du Locle, aura lieu, en réalité le 13 mars.

M. A. M.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: La Suisse, Genève de 22 de janeiro de 1961.

8313 La remise
du Prix Hugo de Senger

LE LOCLE, 22 (ATS) — Les Jeunes musicales de Suisse, fondées il y a près de 15 ans et présidées par Mme Marguerite de Reding, organisent depuis quelques années des concours annuels d'exécution musicale et de composition, qui suscitent un intérêt grandissant. Pour la première fois l'année dernière, le concours annuel a été consacré à la composition. Le jury, présidé par le compositeur bâlois Konrad Beck, a attribué le Prix Hugo de Senger à un jeune compositeur d'Aarau, M. Ernest Widmer, actuellement professeur à l'Université de Bahia, au Brésil, pour ses « hommages à Frank Martin, Bela Bartok, Igor Strawinsky », pour haut-bois solo, orchestre à cordes et timbales.

En outre, le jury a décerné le Prix Maurice Sandoz ex aequo à Armin Schibler, de Zurich, et Michel Wiblé, de Genève.

Le Prix Hugo de Senger a été remis au lauréat au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée au Château des Monts, au Locle, à l'issue d'un brillant concert donné par l'Orchestre de chambre de Zurich, au cours duquel l'œuvre d'Ernest Widmer a été interprétée. De nombreuses personnalités ont assisté à cette manifestation.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Neue Zürcher Zeitung, Abendausgabe de 23 de janeiro de 1961.

8313

Uebergabe des Hugo-de-Senger-Preises. ag Die Schweizerische Jugendgemeinde für Musik organisiert neuerdings Wettbewerbe für Interpretation und Komposition. Zum erstenmal war der Preis im Jahr 1960 für ein kompositorisches Werk ausgeschrieben worden. Die Jury verlieh den Hugo-de-Senger-Preis dem jungen Aarauer Komponisten Ernst Widmer, der gegenwärtig an der Universität von Bahia (Brasilien) wirkt, für seine «Hommages à Frank Martin, Béla Bartók, Igor Strawinsky» für Oboe, Streichorchester und Pauken. Ueberdies verlieh die Jury den Maurice-Sandoz-Preis ex aequo Armin Schibler (Zürich) und Michel Wiblé (Genf). — Die Uebergabe des Hugo-de-Senger-Preises fand am 20. Januar im Château des Monts in Le Locle statt. Bei dieser Gelegenheit spielte das Zürcher Kammerorchester das in Zürich bereits aufgeführte Werk Ernst Widmers.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal:
 Jornal *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 23-01-1961.

DISTRIBUTION DES PRIX DES JEUNESSES MUSICALES SUISSES AU LOCLE

(c) Si les Jeunesses musicales suisses avaient voulu donner une fois encore la preuve de leur dynamisme et de leur volonté de servir la musique, elles auraient pleinement atteint leur but vendredi soir au cours de plusieurs manifestations organisées à l'occasion de la remise du prix Hugo de Senger à Ernest Widmer, lauréat du concours national de composition. Ce fut une grande veillée musicale et oratoire.

Les JMS, fondées il y a quinze ans par Mme Marguerite de Reding, organisent chaque année un concours d'exécution musicale et de composition qui, de plus en plus, intéresse les mélomanes suisses et même étrangers.

Cette année, le jury, présidé par le compositeur bâlois Konrad Beck, a attribué le prix de composition à un jeune compositeur d'Aarau, actuellement professeur au Brésil.

C'est l'Orchestre de chambre de Zurich que dirige le prestigieux Edmond de Stoutz qui a présenté au public loclois, nombreux et enthousiaste, l'œuvre de Widmer « Hommages à F. Martin, B. Bartok et I. Strawinsky », entourée de morceaux de musique ancienne de Pergolesi, Haydn et Purcell. Inutile de dire que musiciens, chef et compositeur ont été applaudis et, à deux reprises, ils ont dû reprendre archets et baguette.

A Phôtel des Trois-Rois

Le concert était précédé d'un souper servi à l'hôtel des Trois-Rois au cours duquel les hôtes de Mme de Reding échangeaient d'aimables propos. On notait à la table d'honneur la présence de Mme Max Petitpierre, de MM. C. de Azevedo, directeur de la section culturelle de l'UNESCO, de Rudolf Ulzer, adjoint au département fédéral de l'intérieur, de G.

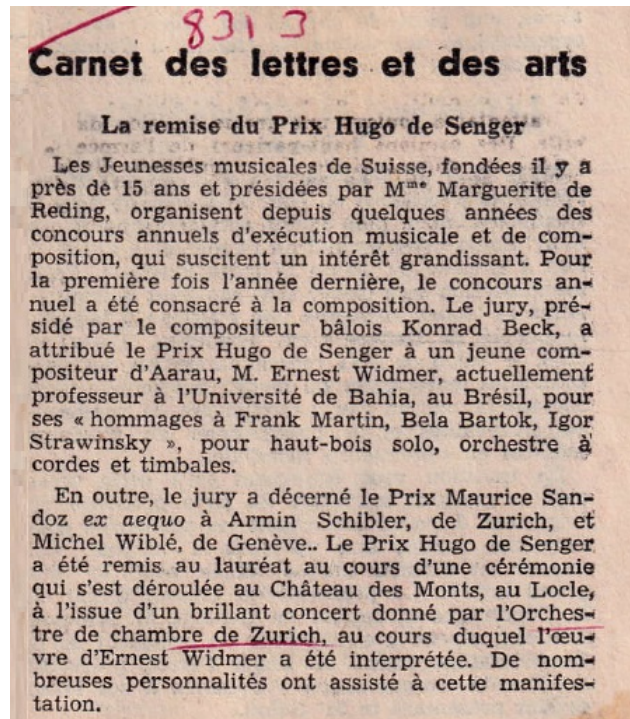
Henni, président de la Fondation Helvetia, de J.-A. Haldimann, préfet des Montagnes, de J.-P. Méroz, directeur de Radio-Lausanne, P. Bourgeois, directeur de la Bibliothèque nationale, et des autorités locloises.

Au château des Monts

C'est dans les spacieux et élégants salons du château des Monts qu'eut lieu la réception officielle présidée par le président de la ville, M. Henri Jaquet. Après avoir salué ses hôtes M. Jaquet dit que si les JMS affectionnent la ville du Locle celle-ci le leur rend bien. Et l'orateur énumère tout ce que la cité fait pour sa propre jeunesse. Il rappelle aussi tout ce que les JMS doivent aux frères Sandoz. Après les remerciements adressés à Mme de Reding, à l'Orchestre de Zurich, à la ville du Locle, il appartenait à M. André Hunziker de remettre le prix Hugo de Senger à M. Ernest Widmer, lauréat du concours de composition des JMS, et le prix Maurice Sandoz, ex-aequo, à Armin Schiber, de Zurich, et Michel Wible de Genève.

On entendit encore les fins propos de MM. Georges Hänni, de Sion, compositeur, parler au nom de la Fondation Helvetia et louer la mémoire de G. Motta lequel avait senti durant la guerre la nécessité de sauvegarder les valeurs spirituelles, de M. C. de Azevedo, de l'UNESCO, félicitant le lauréat et affirmant que les JM constituent des mouvements qui coopèrent au développement des relations internationales chez les jeunes. M. Jaquet mit ensuite un terme à la réception, une des plus brillantes qui se firent dans cette belle et grande maison de plaisance, devenue propriété communale.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: La Liberté, Fribourg de 23 de janeiro de 1961.



Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Le Courrier, Genève de 23 de janeiro de 1961.



Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Feuille d'Avis de Lausanne de 23 de janeiro de 1961.

**Prix musical
pour un Argovien du Brésil**

Les Jeunesses musicales de Suisse, fondées il y a près de 15 ans et présidées par Mme Marguerite de Reding, organisent depuis quelques années des concours annuels d'exécution et de composition, qui suscitent un intérêt grandissant. Pour la première fois l'année dernière, le concours annuel a été consacré à la composition. Le jury, présidé par le compositeur bâlois Konrad Beck, a attribué le prix Hugo de Senger à un jeune compositeur d'Aarau, M. Ernest Widmer, actuellement professeur à l'Université de Bahia, au Brésil, pour ses « Hommages » à Frank Martin, Bela Bartok, Igor Stravinsky, pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales.

En outre, le jury a décerné le prix Maurice Sandoz, ex-aequo, à MM. Armin Schibler, de Zurich, et Michel Wible, de Genève.

Le prix Hugo de Senger a été remis au lauréat au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée au château des Monts, au Locle, à l'issue d'un brillant concert donné par l'Orchestre de chambre de Zurich, au cours duquel l'œuvre d'Ernest Widmer a été interprétée.

831
3

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Tribune de Genève de 23 de janeiro de 1961.

NEUCHÂTEL

LE LOCLE

**Remise du prix
Hugo de Senger
à Ernest Widmer**

Les Jeunesses musicales de Suisse, fondées il y a près de 15 ans et présidées par Mme Marguerite de Reding, organisent depuis quelques années des concours annuels d'exécution musicale et de composition, qui suscitent un intérêt grandissant dans le monde musical.

Pour la première fois l'année dernière, le concours annuel a été consacré à la composition. Le jury, présidé par le compositeur bâlois Konrad Beck, a attribué le prix Hugo de Senger à un jeune compositeur d'Aarau, M. Ernest Widmer, actuellement professeur à l'Université de Bahia, au Brésil, pour ses « hommages » à Frank Martin, Bela Bartok, Igor Stravinsky, pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales.

En outre, le jury a décerné le prix Maurice Sandoz, ex-aequo à Armin Schibler, de Zurich, et Michel Wiblé, de Genève.

Le prix Hugo de Senger a été remis vendredi soir au lauréat au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée au château des monts, au Locle, à l'issue d'un brillant concert donné par l'Orchestre de chambre de Zurich, au cours duquel l'œuvre d'Ernest Widmer a été interprétée. De nombreuses personnalités ont assisté à cette manifestation. (A.T.S.)

831
3

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Gazette de Lausanne de 23 de janeiro de 1961.

CONCOURS NATIONAL DE COMPOSITION DES JEUNESSES MUSICALES DE SUISSE

Vendredi au Locle, le prix Hugo de Senger a été remis à Ernest Widmer

Les Jeunesses Musicales de Suisse vont entrer dans leur quinzième année. Créé il y a vingt-cinq sections, pour la plupart en Suisse romande, et déploie une activité intense qui se traduit notamment, depuis cinq ans, par l'organisation de concours annuels d'exécution musicale. L'importance de ces épreuves n'a cessé de s'affirmer et le cinquième concours national, l'année dernière, était consacré non plus à l'exécution, mais à la composition.

Le jury, qui était présidé par le compositeur Conrad Beck, de Bâle, a examiné un grand nombre de partitions pour orchestre à cordes. Finalement, il

a décidé d'attribuer le prix Hugo de Senger à Ernest Widmer, jeune musicien suisse établi depuis cinq ans à Bahia, au Brésil, pour ses *Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky 1960, pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales*. En outre, le prix Maurice Sandoz a été décerné, ex-aequo, à Armin Schibler, de Zurich, pour son *Concertino, op. 64*, et à Marcel Wibié, de Genève, pour ses cinq *Ricerari*.

L'œuvre d'Ernest Widmer est une partition brillante, qui témoigne chez son jeune auteur d'une belle maturité musicale. Elle est présentée par l'Orchestre de chambre de Zurich, dirigé par Ed-

mond de Stoutz, qui fait actuellement une tournée de douze concerts en Suisse.

Vendredi dernier, au Locle, le prix Hugo de Senger a été remis par Mme Marguerite de Reding, présidente des Jeunesses Musicales de Suisse, au jeune lauréat, au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée dans les salons du Château des Monts, à l'issue du concert. Mme Max Petitpierre, M. Corea de Azevedo, directeur de la section culturelle de l'UNESCO, à Paris, M. Georges Haenni, représentant la fondation Pro Helvetia, assistaient à cet événement, ainsi que M. André Hunziker, directeur des Jeunesses Musicales de Suisse, et de nombreux invités.

M. A. M.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal:
L'Effort, Chaux-de-Fond de 23 de janeiro de 1961

La remise du Prix Hugo de Senger à Ernest Widmer

lauréat du concours de composition des J. M.

En présence d'hôtes de marque dont Mme M. Petitpierre
et M. C. de Azevedo, de l'Unesco

8313

Sous l'impulsion de Mme Marguerite de Reding et de M. André Hunziker, les J. M. ont donné une fois de plus, vendredi soir, au Locle, la preuve de leur dynamisme et de leur désir de servir la musique, en organisant une belle manifestation artistique destinée à encadrer dignement la remise du Prix Hugo de Senger à Ernest Widmer, lauréat du concours national de composition. Chaque année, en effet, les Jeunesses musicales, fondées par Mme de Reding, organisent des concours qui suscitent un intérêt grandissant. On s'en est rendu compte vendredi soir au cours du concert, de la remise des prix et de la réception au Château des Monts dans cette grande maison de plaisance devenue propriété communale, abritant les Musées d'horlogerie, d'histoire et la Salle Sandoz.

A l'Hôtel des Trois Rois

C'est là que l'animatrice et présidente des Jeunesses musicales, Mme M. de Reding, accueillit ses hôtes de marque avec simplicité, mais cordialité. Les autorités communales étaient largement représentées. Elles remirent à nos hôtes le livre de M. François Faessler sur « L'histoire du Locle », des origines à la fin du XIX^{me} siècle.

Au Temple français

C'est devant près de 1.000 personnes parmi lesquelles beaucoup de jeunes gens enthousiastes, mais attentifs, que l'Orchestre de chambre de Zurich présenta, sous la direction du prestigieux chef M. Edmond de Stoutz, un programme classique avec des œuvres de Pergolèse, de Haydn, de Purcell encadrant l'œuvre moderne de Widmer: « Hommages à Frank Martin, Bela Bartok et I Strawinsky ».

Nous n'avons que peu de lignes à consacrer à ce concert. Nous les accorderons au chef, M. E. de Stoutz. Il possède à un très haut degré une ferveur et un charme communicatifs. Le geste avec lequel il « appelle » ses musiciens, l'esprit qu'il donne à l'ensemble en fait un instrument de premier ordre qui entraîne le public sur les hauteurs de l'enthousiasme. Rien d'étonnant si après le concert personne ne songeait à quitter les lieux, aussi l'orchestre fut-il obligé d'y aller de deux nouveaux morceaux supplémentaires, petits tableaux haut de couleur de Vivaldi.

Il faudrait une plume autorisée pour parler de l'œuvre de Widmer, lauréat de l'année 1960. Elle est agréable à entendre et les allusions du compositeur aux maîtres auxquels il rend hommage lui donne un équilibre qui plaît. Inutile de dire que le public a applaudi à la fois le compositeur, les exécutants et le soliste hautboïste Heinz Holliger.

Au Château des Monts

Transportés dans un autocar, nos hôtes hantèrent le Château des Monts où, après que M. Ephrem Jobin, conservateur des Musées d'horlogerie et de la Salle Maurice Sandoz eut fait fonctionner quelques-uns des automates, le président de la ville, M. Henri Jaquet, ouvrit la cérémonie de la distribution des prix des J. M. *

Après avoir salué ses hôtes au nombre desquels nous avons noté la présence de Mme Max Petitpierre, de MM. C. de Azevedo, directeur de la section culturelle de l'Unesco, de Paris, C. Henni, compositeur, président de la Fondation Helvetia, du Dr R. Ulzer, adjoint au département fédéral de l'intérieur, de MM. J.-A. Haldimann, préfet des Montagnes, J.-P. Méroz, directeur de Radio-Lausanne, P. Bourgeois, directeur de la Bibliothèque nationale, Jean Hennenberger, secrétaire des musiciens suisses, du Conseil communal in corpore, et des représentants de la radio, de la presse, M. Henri Jaquet dit que si les J. M. affectionnent notre ville cette dernière leur rend bien.

L'orateur énumère ensuite tout ce que la cité de Daniel-Jeanrichard fait pour sa jeunesse dans le domaine scolaire, professionnel, bourses d'étude, etc. Il rappelle ce que sa ville et les J. M. doivent aux frères Maurice et Edouard Sandoz. Après les remerciements adressés à Mme M. de Reding, à l'Orchestre à cordes de Zurich, à la ville du Locle, aux industriels, M. André Hunziker procéda avec solennité à la remise des récompenses. Il remit le Prix Hugo de Senger au lauréat M. E. Widmer, d'Aarau, actuellement professeur à l'Université de Bahia, au Brésil. Le jury a en outre décerné le Prix Maurice Sandoz, ex-aequo à Armin Schibler et Michel Wible, de Genève. Au nom de l'industrie locloise, le président remit un chronographe au lauréat et de petites attentions à Mme M. de Reding et à M. Hunziker. On entendit encore les propos charmants et élevés de MM. G. Henni, de Sion, au nom de la Fondation Helvetia, louant la mémoire du grand G. Motta, lequel avait senti pendant la guerre la nécessité de sauvegarder les valeurs artistiques et culturelles du peuple suisse et ceux fort élogieux à l'égard des J. M. et de notre pays, dits par le représentant de l'Unesco, M. C. de Azevedo, affirmant que les J. M. constituent des mouvements qui coopèrent le plus sûrement au développement des relations internationales.

M. H. Jaquet mit un terme à cette belle réception, une des plus brillantes qui se fit au Château des Monts.

P. C.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal:
Tribune de Lausanne de 24 de janeiro de 1961

Ernest Widmer reçoit au Locle le Prix de composition des JM

La cérémonie de la remise du Prix de composition «Hugo de Senger» s'est déroulée, vendredi dernier, au Locle, dans le cadre d'une manifestation à l'organisation de laquelle avaient contribué le comité directeur de la section locale des *Jeunesses musicales*, ainsi que l'Association des Concerts du Locle. Placée sous la présidence d'honneur et effective de Mme Max Petitpierre, cette importante manifestation artistique débutait par une brillante réception, au cours de laquelle Mme Marguerite de Reding, présidente du Comité national des J. M., salua la présence de nombreux invités, celle en particulier de M. Corrêa de Avezedo, délégué de la Division des arts et lettres de l'Unesco, du Dr Uzler, représentant le conseiller fédéral Tschudi, chef du Département de l'intérieur, de M. de Weck, secrétaire général du comité de la Commission suisse pour l'Unesco, de M. Georges Haenni, directeur du Conservatoire de Sion et représentant l'Association «Pro Helvetia», de M. Jean-Pierre Méroz, directeur de Radio-Lausanne, de M. Bourgeois, directeur de la Bibliothèque nationale, de M. Haldimand, préfet, et de M. Jaquet, président de la ville du Locle.



E. Widmer.

Suivant immédiatement la réception, un captivant concert était offert par l'Orchestre de chambre de Zurich, sous la direction de son chef Edmond de Stoutz qui conduisit avec beaucoup de délicatesse et de musicalité l'exécution d'un *Concertino en fa mineur* de Pergolèse, du *Divertimento en fa majeur opus 3 No 5* de Haydn, et de la *Suite pour orchestre à cordes*, «The Married Beau», de Purcell.

Le programme présenté par l'excellent ensemble zuricois comportait encore l'œuvre à laquelle fut attribué le Prix Hugo de Senger, à savoir: *Hommage à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Strawinsky*, de Ernst Widmer, jeune musicien suisse établi à Bahia.

Le programme présenté par l'excellent ensemble zuricois comportait encore l'œuvre à laquelle fut attribué le Prix Hugo de Senger, à savoir: *Hommage à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Strawinsky*, de Ernst Widmer, jeune musicien suisse établi à Bahia.

L'ouvrage de Ernst Widmer ayant été déjà analysé en ces colonnes lors de sa création à Lausanne par les soins de Victor Desarzens et de l'OCL, je n'y reviendrai pas, si ce n'est pour préciser que les *Hommages* expriment le témoignage d'un compositeur, en parfaite possession de son métier, et révélant une indiscutable aisance dans le maniement de la palette instrumentale.

L'Orchestre de chambre de Zurich réalisa une remarquable traduction des *Hommages*, qui nous permit en outre d'apprécier le beau talent du soliste, le distingué hautboïste Heinz Holliger.

Répondant aux rappels et aux applaudissements d'un auditoire enchanté, Edmond de Stoutz voulut bien ajouter à son programme deux pages de Vivaldi et Boys.

Les autorités municipales du Locle, son président M. Jaquet tout spécialement, recevaient ensuite les nombreuses personnalités officielles présentes, dans le beau domaine du château des Monts, dont l'un des salons est consacré à la collection des «automates» que le généreux mécène Maurice Sandoz a légué à la ville du Locle, cité dont la famille Sandoz est originaire.

M. Jaquet eut des paroles fort aimables à l'égard de tous les participants à ce rendez-vous, né d'une initiative des J. M. L'orateur se plut à préciser l'effort que la ville du Locle accomplit en faveur de jeunes, pour favoriser par l'attribution de bourses spéciales, le développement des dons et des talents véritables.

M. André Hunziker, directeur des tournées nationales des J. M. procéda ensuite à la remise du Prix «Hugo de Senger» au lauréat, Ernst Widmer, qui fut l'objet d'une chaleureuse ovation. M. Hunziker tint à remercier le donateur du prix, ainsi que les autorités dirigeantes de la radio — en particulier M. Jean-Pierre Méroz, présent à la manifestation — pour l'appui effectif qu'elles apportent au J. M. dans la réalisation des concours annuels.

Une visite des différentes salles du Musée du château des Monts clôtura cette aimable réunion, où la légendaire hospitalité locloise eut l'occasion de se manifester généreusement. Signe tangible des largesses dont nous fûmes les heureux bénéficiaires: chaque participant à cette séance des J. M. reçut un exemplaire du beau volume que François Faessler a consacré à l'histoire de la Ville du Locle.

Henri Jaton

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal:
Feuille d'Avis de Vevey de 24 de janeiro de 1961.

NOUVELLES MUSICALES
8313
REMISE DU PRIX HUGO DE SENGER

Les Jeunesses musicales de Suisse, fondées il y a près de 15 ans et présidées par Mme Marguerite de Reding, organisent depuis quelques années des concours annuels d'exécution musicale et de composition, qui suscitent un intérêt grandissant dans le monde musical. Pour la première fois l'année dernière, le concours annuel a été consacré à la composition. Le jury, présidé par le compositeur bâlois Konrad Beck, a attribué le Prix Hugo de Senger à un jeune compositeur d'Aarau, M. Ernest Widmer, actuellement professeur à l'Université de Bahia, au Brésil, pour ses «Hommages» à Frank Martin, Bela Bartok, Igor Strawinsky, pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales.

En outre, le jury a décerné le Prix Maurice Sandoz, exaequo, à Armin Schibler, de Zurich et Michel Wible, de Genève.

Le Prix Hugo de Senger a été remis au lauréat au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée au Locle, à l'issue d'un brillant concert donné par l'Orchestre de chambre de Zurich, au cours duquel l'œuvre d'Ernest Widmer a été interprétée.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Feuille d'Avis des Montagnes de 24 de janeiro de 1961.

Le cinquième concert de l'A.C.L.

E. de Stoutz et l'Orchestre de chambre de Zurich

Soliste: Heinz Holliger, hautboïste

Vendredi soir, au Temple français, Edmond de Stoutz présentait devant un nombreux public des œuvres de Pergolèse, Ernest Widmer, Haydn et Purcell. Le souvenir de cette soirée exceptionnelle restera sans doute gravée dans bien des mémoires.

Exceptionnelle, elle le fut tout d'abord par la qualité des interprétations présentées; techniquement parfaites, celles-ci se recommandaient de plus par leur fidélité exemplaire au génie de chaque compositeur. Rarement climat de communion aussi authentique s'observe entre un chef et ses musiciens. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus de la ferveur de ceux-ci ou de l'efficace sobriété de celui-là, dont chaque geste semblait répondre à une nécessité toute intérieure. Gagné par tant de serene grandeur, le public échappa quelquefois à l'automatisme des applaudissements...

Mais ce concert était exceptionnel encore à un autre titre: il permit d'entendre une œuvre écrite l'an passé par le jeune compositeur suisse Ernest Widmer, *Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Strawinsky*, pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales, a déjà été l'objet d'une distinction flatteuse et fut créé à Lausanne en décembre dernier par Victor Desarzens. Edmond de Stoutz inaugurerait au Locle une tournée de douze concerts organisée par les JMS avec l'aide de Pro Helvetia pour faire connaître cette partition. En ce siècle de l'information, l'audition d'une œuvre contemporaine, surtout si elle n'est pas signée par une célébrité, constitue un événement; hélas, la curiosité n'est pas la qualité maîtresse des mélomanes: même un ensemble aussi réputé que le quatuor Wegh n'inscrit pas impunément à son programme, fût-elle vieille de plus d'un demi-siècle, une œuvre d'Albanbegh.

Il est toujours délicat de porter un jugement sur une œuvre contemporaine après une seule audition. Du moins celle-ci offrait-elle la garantie de ne pas trahir les intentions de l'auteur. Il faut ici féliciter tout particulièrement l'admirable hautboïste qu'est Heinz Holliger de sa remarquable contribution et se réjouir d'avoir l'occasion de le réentendre en fin de saison dans un récital com-

menté. Il est également rassurant d'apprendre que pour V. Desarzens, E. Widmer « connaît parfaitement son métier ». Pour ma part, j'augure bien d'autre part d'un musicien qui se reconnaît des maîtres et leur rend hommage: seule, je pense, une conception toute romantique de l'originalité n'y trouvera pas son compte. Le sommet de cette œuvre m'a paru être l'hommage à Frank Martin: il se dégage de ces pages un lyrisme tendu, tout en demi-teintes, auquel j'ai été fort sensible. Très habilement construit, l'hommage à Béla Bartók est des plus attrayants; peut-être est-ce dans cette partie que les références au compositeur honoré sont les plus nettes. Il faut aussi souligner cette performance: avoir su concilier dans une même œuvre trois styles profondément différents.

Le compositeur vint saluer le public qui l'accueillit chaleureusement.

En début de programme, l'orchestre interpréta le *Concertino* en fa mineur attribué à Pergolèse, chef-d'œuvre plein de grâce mélancolique dont l'invention mélodique n'aurait pas fait rougir l'auteur du *Stabat Mater*.

Le *Divertimento* en fa majeur op. 3 No 5 de Haydn et la suite *The Married Beau* de Purcell furent donnés en seconde partie. Oeuvre de jeunesse, le *Divertimento* jouit d'une interprétation peut-être inégalable: avec quel sens de l'équilibre, avec quelle clarté fut rendu par exemple le premier mouvement, mais aussi avec quelle subtile délicatesse en fut exprimée la joie sans mélange! Que dire de la fameuse *Sérénade* d'Edmond de Stoutz parvint à charger de tout son poids de mystère par l'interprétation la moins appuyée, la plus aérienne qui se puisse imaginer! Avec Purcell surgit toute la pompe des grandes cours du XVIIe siècle: musique solennelle, fastueuse, dont la douceur n'est pas exclue (Slow air), ni surtout un certain humour d'un saveur délicate (Jig).

Vivement applaudis, les musiciens offrirent encore au public une page de Vivaldi, puis une de Boyce, compositeur anglais du XVIIIe siècle, méconnu à tort, semble-t-il.

B.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Die Tat, Zürich de 25 de janeiro de 1961.

**Hugo-de-Senger-Preis
übergeben 8313**

Le Locle. (ag) Die vor fast 15 Jahren gegründete schweizerische Jugendgemeinde für Musik, die von Frau Marguerite de Reding präsiert wird, organisiert seit einigen Jahren Wettbewerbe für Interpretation und Komposition, die in einem weiteren Kreis der Musikliebhaber auf reges Interesse stoßen. Zum erstenmal war der Preis im abgelaufenen Jahr für ein kompositorisches Werk ausgeschrieben worden. Die vom Komponisten Conrad Beck, Basel, präsierte Jury verlieh den Hugo-de-Senger-Preis dem jungen Aarauer Komponisten *Ernst Widmer*, der gegenwärtig Professor an der Universität von Bahia (Brasilien) ist. Der Komponist erhielt den Preis für ein Werk «Hommages a Franck Martin, Bela Bartok, Igor Stravinsky», eine Komposition für Oboe, Streichorchester und Pauken.

Ueberdies verlieh die Jury den Maurice-Sandoz-Preis ex-aequo *Armin Schibler* (Zürich) und *Michel Wible* (Genf).

Die Uebergabe des Hugo-de-Senger-Preises fand am Freitagabend im Chateau des Monts in Le Locle statt. Bei dieser Gelegenheit spielte das Zürcher Kammerorchester ein Werk von Ernst Widmer.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Le Peuple, Lausanne de 25 de janeiro de 1961.

Le Locle a offert un cadre prestigieux et magique à la distribution des prix des Jeunesses musicales suisses, à l'occasion d'un concert de l'Orchestre de chambre de Zurich

8371 3
Le Locle fut, vendredi soir, pour quelques heures, un haut lieu de la musique et prèta le cadre prestigieux du château des Monts pour la distribution des Prix Hugo de Senger et Maurice Sandoz. Venus de tous les points cardinaux du pays, voire de France, les hôtes des Jeunesses musicales et de nos autorités purent admirer la beauté du paysage jurassien enneigé, en particulier les Monts, où se déroula, à l'issue du concert, dans le cadre aristocratique du château des Monts, la distribution des prix de musique des JM. Mais auparavant, c'est aux Trois-Rois déjà que Mme de Reding, fondatrice et animatrice en notre pays des JM, reçut ses hôtes : Mme Max Petitpierre, MM. Corea de Azevedo, directeur de la section culturelle de l'UNESCO ; Dr Rudolf Ulzer, du Département fédéral de l'intérieur ; Jean Haldimann, préfet ; J.-P. Méroz, directeur de Radio-Lausanne ; Pierre Bourgeois, directeur de la Bibliothèque nationale ; Georges Hänni, représentant de Pro Helvétia ; Jean Henneberger, secrétaire de l'Association des musiciens suisses ; André Hunziker, directeur des JM, dont Mme de Reding se plut à relever l'intense activité au Locle, pendant dix ans. Le Conseil communal in corpore se vit remercier de la sollicitude marquée aux JM dès leur début au Locle, comme pour le cadeau remis aux invités, en l'espèce le livre sur l'Histoire du Locle, de M. François Faessler.

Le concert au temple Français

On savait déjà que l'acoustique du Temple français est très bonne ; ce dont on se rendit compte peut-être pour la première fois, c'est que ce lieu de culte peut aussi recevoir un éclairage électrique capable de répondre aux exigences tant des musiciens qui jouent sur une estrade ad hoc dressée au pied de la chaire qu'à celles, très grandes, de la télévision qui fut sur les lieux. Pour cette réussite, félicitons les Services industriels du Locle et les Travaux publics, qui firent aussi diligence, samedi, pour rendre le local à son affectation habituelle.

Fort de près de deux douzaines de musiciens, l'excellent Orchestre de chambre de Zurich, sous la direction de M. Edmond de Stoutz, donna devant un très nombreux public où il y avait force jeunes un concert d'une qualité exceptionnelle. Le « Concertino en fa mineur », de Pergolèse, le « Divertimento en fa majeur », op. 3, de J. Haydn, et la suite pour orchestre à cordes « The Married Beau », de Purcell furent joués avec une aisance et une sûreté qui révélèrent tant les qualités des musiciens de l'orchestre zurichois que de leur chef. Il y a entre Edmond de Stoutz et ses musiciens un mariage et une confiance réciproque qui portent de fort beaux fruits. Les uns et les autres étant les serveurs de la Beauté arrivent à créer avec fraîcheur et nouveauté des œuvres cent fois entendues et répétées en réservant cependant à l'auditoire l'impression de l'inédit et de l'inouï. Chez Pergolèse, le troisième mouvement « A Tempo comodo » fut d'une ravissante douceur et d'une beauté quasi sraphique. Un même moment de ravissement nous fut réservé au deuxième mouvement, de Haydn, dans cette sérénade où l'on ressentit, comme le dit Henri Jaquet à la réception au Château, que le public se tenait de respirer par crainte de rompre le sortilège. Le public qui avait tant applaudi les génies vigoureux et éclatant de santé agreste qui transparaisent dans les œuvres de Haydn et Purcell fut remercié par deux bis principalement accordés par le maître Edmond de Stoutz qui fit exécuter des fragments de Vivaldi et de William Boyce (1710-1779).

Au château des Monts

Il appartenait au président de commune Henri Jaquet de saluer les hôtes des JM et de la ville qui se rendirent ensuite au Château des Monts et de leur faire l'honneur de cette belle demeure patricienne et de ses trésors. Ensuite, Mme de Reding remercia notre président en lui disant encore une fois la gratitude des JM envers notre ville. Puis ce fut au tour de M. André Hunziker de remettre son prix

à M. Ernest Widmer et de déclarer que les deux lauréats du prix Maurice Sandoz étaient les compositeurs Michel Wiblè et Armin Schibler.

M. Georges Hänni, président de Pro Helvétia, venu de Sion, nous apprit que la fondation qu'il représente est une création du regretté Giuseppe Motta et il exprima le vœu que la sollicitude des autorités encourage la création artistique dans notre pays dans tous les ordres. Et il remercia la radio, la ville du Locle, les musiciens et leur talentueux directeur, ainsi que l'USC, qui patronne la tournée entreprise par l'orchestre zurichois et les frères Sandoz.

Enfin, le représentant de l'UNESCO, M. Corea de Azevedo, salua les lauréats, se félicitant que ce soit au Brésil qu'ait été composée l'œuvre d'Ernest Widmer, et relevant que l'organisation des JM suisses ait été suivie sur place par deux Japonais venus en 1960, avant d'en faire autant chez eux.

Dernière surprise : Henri Jaquet remit un magnifique chronomètre or au compositeur Widmer, en souvenir des industriels loclois.

Notre ville a eu l'honneur de fournir un cadre très digne et somptueux à cette distribution des prix des JM. On peut en féliciter sans réserve les organisateurs, autorités et sociétés privées déjà citées et auxquelles nous nous en voudrions de ne pas ajouter le nom de M. André Bourquin, président de l'Association des concerts du Locle. Cette réception au château fut non seulement brillante, mais reconfortante.

Sobre o concerto em Le Locle de 20-01-1961, mencionado no jornal: Voix Ouvrière, Genève de 28 de janeiro de 1961.

831 3

LE LOCLE

Du Col au Verger
Daniel Jean-Richard
ira-t-il en balade ?

On se le demande depuis que la *Feuille d'Avis des Montagnes* a publié un montage photographique de la statue du plus illustre des Loclois, placée à la bifurcation des rues Daniel Jean-Richard et Marie Anne-Calame, à quelque deux cent mètres de son emplacement actuel.

Le journal local explique que les réparations qui devront être faites au socle ont incité des membres de l'Association de Développement du Locle à faire la suggestion d'un nouvel emplacement, qui à leurs yeux est plus favorable. La *Feuille d'Avis* invite ses lecteurs à faire connaître leur opinion.

Le sujet ne semble pas passionner les Loclois puisque, huit jours plus tard, une seule personne a donné une réponse qui montre une énergique opposition.

Il n'y a d'ailleurs dans cette proposition rien de bien nouveau, puisqu'un tract du parti socialiste loclois, distribué pendant la campagne des élections communales de 1956, présentait ce carrefour avec la statue. A l'époque, les Loclois s'occupèrent d'autre chose que de déplacer une statue !

Sur la proposition même, il semble que, placé devant un immeuble dont la façade est quelconque, enserré entre deux rues très utilisées et où la circulation est rapide, notre Daniel risque d'être à l'étroit et moins visible que dans la cour du Collège.

Persuadé que Le Locle ne gagnera pas à ce changement et à l'exécution de cette « vieille » nouveauté, il est en tout cas certain que l'opération coûtera, elle, quelque chose. Alors pourquoi changer ?

POURQUOI PAS LES A.L.L. ?

Vendredi passé, le Conseil communal recevait, au Château des Monts, diverses personnalités réunies à l'occasion de la remise du prix des Jeunesses Musicales de Suisse au compositeur E. Widmer.

Comme les invités venaient d'assister au Temple au concert donné par l'Orchestre de chambre de Zurich, un car P.T.T. fut mis à leur disposition pour le déplacement.

Pourquoi n'a-t-on pas recours pour de tels services aux A.L.L. auxquels la commune accorde un appui financier important. Comme il existe un service journalier pour les Monts, il n'y aurait pas grand risque à faire une course supplémentaire le soir. Si la commune ne montre pas l'exemple, qui utilisera les A.L.L. ?

Programa do concerto em Moutier dia 22 de janeiro de 1961.

JEUNESSES MUSICALES DE MOUTIER

Dimanche, 22 janvier 1961, à 20 h. 30 précises, au Foyer

GRAND CONCERT

de

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE ZURICH

(25 musiciens)

Direction: **EDMOND DE STOUTZ**

Soliste: **HEINZ HOLLIGER**, hautboïste

Premier Prix du Concours International de Genève 1959

AU PROGRAMME :

Giovanni-Battista Pergolesi Concertino en fa mineur No 4
(1710-1736) Adagio — A capella (Presto) — A tempo comodo — A tempo giusto

Ernest Widmer Hommages à Frank Martin, Béla Bartok, Igor Strawinsky (1960)
(1927) Pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum
Moderato (introduction) — Adagio — Vivace
Largo

Cette œuvre, donnée en création, a obtenu le **Prix Hugo de Senger du Concours national JMS de composition 1960**

Joseph Haydn Divertimento en fa majeur, op. 3, No 5
(1732-1809) Presto — Andante cantabile (Serenade) — Minuetto — Scherzando

Henry Purcell Suite pour orchestre à cordes « The Married Beau »
(1658-1695)

Location à la librairie van Bogaert, dès jeudi 12 janvier 1961

Concert hors abonnement

Prix des places : JM actifs : Fr. 2.20
JM protecteurs : déclassement pour 2 personnes
Non membres : Fr. 6.60, 5.50, 4.40 et 3.30

Sobre o concerto em Moutier 22-01-1961, mencionado no jornal:
Le Démocrate de 17 de janeiro de 1961.

831 3

NOUVELLES

L'événement musical de la saison

La ville de Moutier peut s'honorer de recevoir le dimanche 22 janvier prochain, l'Orchestre de chambre de Zurich. Placé sous la direction de son chef, Edmond de Stoutz, cet ensemble donnera au Foyer, à 20 h. 30, un concert de musique classique et moderne qui, sans aucun doute, sera fort goûté des mélomanes prévôtois. Cette formation, composée de musiciens professionnels, a récolté dans ses nombreuses tournées les éloges unanimes d'un public souvent difficile. Il faut dire que son chef, Edmond de Stoutz, a su donner à cette phalange d'instrumentistes chevronnés, une extraordinaire homogénéité. Les auditeurs seront sensibles à la parfaite communion qui existe entre directeur et exécutants. Ici, point de raideur : dès les premières mesures, on perçoit un accord complet de part et d'autre. C'est pourquoi l'interprétation des morceaux inscrits au programme gagne en qualité et en finesse.

De grands noms, tels que, Menuhin, Backhaus, Segovia ont prêté leur talent de soliste à cet ensemble qui chaque année entreprend de nombreux déplacements à l'étranger. La France, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, la Scandinavie, l'Amérique du Nord ont réservé un chaleureux accueil à l'Orchestre de chambre de Zurich. Nous serons à notre tour heureux du privilège qui nous est donné d'applaudir une telle formation, dirigée par un chef d'orchestre de qualité.

Sobre o concerto em Moutier de 22-01-1961, mencionado no jornal:
Le Démocrate de 20 de janeiro de 1961.

L'Orchestre de chambre de Zurich dans le Jura

Si les mélomanes jurassiens — surtout depuis la création des Jeunesses Musicales — ont assez fréquemment l'occasion d'entendre des récitals de musique de chambre, ce n'est en revanche que fort rarement que des concerts d'orchestres professionnels sont organisés chez nous. Ils entraînent en effet des charges financières considérables que les sections J.M., dont les moyens sont limités, hésitent à assumer plus d'une fois par saison. Cependant, quelques ensembles instrumentaux de réputation internationale, au cours de ces dernières années, ont déjà été les hôtes du Jura, tels l'Orchestre académique de Vienne, l'Orchestre symphonique d'Utrecht, ainsi que d'autres formations suisses, allemandes ou françaises.

Du 21 au 24 janvier, Tavannes, Moutier, Delémont et Porrentruy accueilleront l'un des meilleurs orchestres de Suisse, celui de Zurich, que dirige Edmond de Stoutz. Au programme : *Concertino en fa mineur* de Pergolèse, *Hommages à Franck Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky* d'Ernest Widmer, *Divertimento en fa majeur* de Haydn et *The Married Beau*, suite pour orchestre de Purcell.

Le *Concertino No 4 en fa mineur*, figurant en tête de programme, est l'un des plus connus de Pergolèse. Ce compositeur, mort à 25 ans, a laissé une œuvre importante de musique vocale et spirituelle. Dans un autre domaine, les six concertini pour orchestre à cordes sont un bijou d'harmonies et de tonalités changeantes, dans un climat ensoleillé et d'un lyrisme généreux.

En décernant un prix à l'œuvre d'Ernest Widmer *Hommages à Franck Martin, Béla Bartok et Strawinsky* pour hautbois et orchestres à cordes, le jury du concours J.M.S. de composition aura eu le mérite de mettre en lumière un compositeur dont le nom et l'œuvre n'étaient guère connus du monde musical suisse. Nous aurons le privilège d'entendre en soliste un hautboïste exceptionnel, Heinz Holliger, premier prix du concours d'exécution de Genève. (A Porrentruy, le soliste sera André Lardot).

Widmer, dans ces *Hommages* s'est référé aux maîtres qu'il admire et auxquels, du même coup, il doit beaucoup. L'introduction est si « strawinskienne » que Widmer ne pourrait pas consacrer de plus bel hommage au grand compositeur russe. Dans son hommage à Frank Martin, Ernest Widmer, sans tomber dans le pastiche, crée un climat expressif personnel, d'un ton d'authenticité assez rare dans la musique contemporaine. Dans le troisième volet de ce triptyque, Wid-

mer a eu recours à des thèmes que Bartok a exploités avec son génie personnel, ce qui constituait une gageure. Cette page apporte pourtant la preuve de l'habileté d'écriture de Widmer, et de son attachement au compositeur hongrois.

La deuxième partie du concert s'ouvre sur le *Divertimento en fa majeur*, op. 3 No 5 de J. Haydn. En l'écoutant, il ne faut pas oublier que Haydn a considéré une grande partie de ses œuvres comme des compositions de circonstance, créées sur commandes dans un délai très court. Chez lui, aussi bien que chez Mozart, le *divertimento* est une forme de suites pour ensemble de chambre. Il s'apparente à la sérénade classique viennoise.

En fin de programme, la suite pour orchestre à cordes *The Married Beau* de Purcell, nous ramène au XVIIe siècle anglais. On a dit de Purcell qu'il

est le plus grand génie « naturel » de la musique britannique. Ce qualificatif souligne le jaillissement spontané de son inspiration mélodique. Le célèbre compositeur anglais établit presque constamment, dans ces pages séduisantes, de mystérieuses affinités entre le galbe de ses mélodies et leur texture harmonieuse et instrumentale. Nous nous bornerons à citer l'Ouverture, le Hornpipe qui lui succède, le Slow air où la musique progresse toujours plus avant vers l'impalpable, ou encore la Marche avec ses rythmes toujours changeants dans leur alerte délicatesse : musique triomphale !

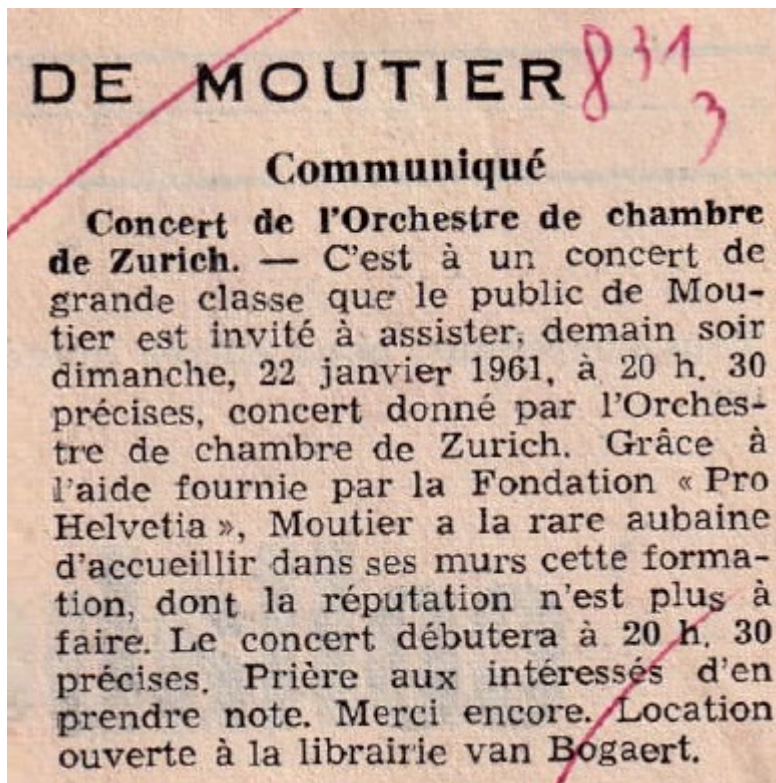
Nul doute que tous les mélomanes jurassiens sauront apprécier la qualité de ce programme et l'exceptionnelle valeur de l'ensemble zurichois, de son chef et des solistes.



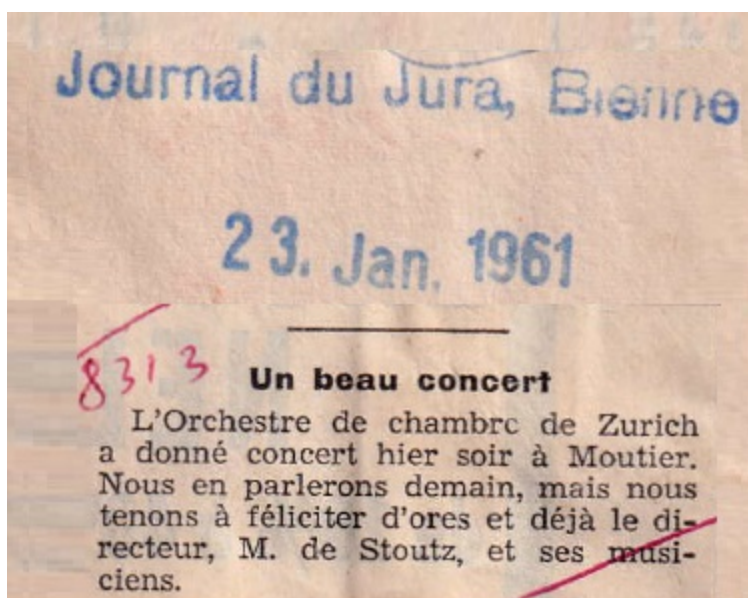
Edmond de Stoutz à la tête de l'Orchestre de Zurich

(Cliché obligamment prêté par Coopération)

Sobre o concerto em Moutier de 22-01-1961, mencionado no jornal:
Le Démocrate, Delemont de 21 de janeiro de 1961.



Sobre o concerto em Moutier de 22-01-1961, mencionado no jornal:
Journal du Jura, Bienne de 23 de janeiro de 1961.



Sobre o concerto em Moutier de 22-01-1961, mencionado no jornal:
Le Démocrate de 23 de janeiro de 1961.

831 3

NOUVELLES DE MOUTIER

Le concert de l'Orchestre de chambre de Zurich

Si les J. M. ont habitué leur public à des concerts de qualité, ils nous ont littéralement comblés hier soir en nous présentant un ensemble impeccable, un soliste de très grande valeur et, régnant sur le tout, ce grand seigneur souriant qu'est M. de Stoutz.

On savait que ce serait parfait, et pourtant, le contact direct avec tant de perfection nous a permis de vivre des instants inoubliables.

Dès le premier coup d'archet, on a aimé ce merveilleux orchestre, souple et strict, tout à la fois dans ses exécutions. On a admiré la rare maîtrise de Heinz Holliger, hautboïste, dans une œuvre qui nous aurait sans doute déconcertés sans les commentaires exquis de M. de Stoutz, qui emploie notre langue avec un brio auquel s'ajoutent quelques notes spirituelles, voire un brin d'espièglerie. On a enfin goûté l'extrême élégance, la superbe maîtrise avec lesquelles le chef conduit ses musiciens. On apprécie surtout sa main gauche, dont chaque mouvement, parfaitement fluide, est d'une incroyable éloquence.

Le programme, aussi varié que captivant, nous a permis d'entendre d'abord le *concertino en fa mineur* No 4 de Pergolèse, œuvre peut-être désuète, mais que nous avons fort appréciée. « L'exercice de style » — mais quel style ! — d'Ernest Widmer, nous a fait admirer, en plus du soliste, la grande habileté de ce jeune compositeur, dont la partition doit mettre chef et instrumentistes à assez rude épreuve.

Mais Haydn et Purcell étaient là pour « relaxer » nos tympanes, grâce au *divertimento en fa majeur*, op. 3, No 5, dont le deuxième mouvement ne nous a jamais paru si beau dans sa douceur, et à la *suite pour orchestre à cordes The Married Beau*. Les morceaux de cette suite au caractère si divers ont été interprétés avec un rare bonheur.

Deux bis, de Vivaldi et William Boyce, ont parachévé le plaisir que nous avons éprouvé deux heures durant. Nous savons gré aux J. M. d'organiser des concerts d'une pareille tenue et nous les félicitons d'être un des éléments les plus valables du développement culturel de nos localités jurassiennes.

Rappelons en passant que nous aurons la chance d'entendre à nouveau Heinz Holliger à Moutier, en récital cette fois.

Que le public de Delémont et celui de Porrentruy, qui auront l'occasion d'écouter ce soir et demain l'orchestre de Zurich, ne manquent pas cette aubaine.

Sobre o concerto em Moutier de 22-01-1961, mencionado no jornal: Journal du Jura, Bienne de 24 de janeiro de 1961.

871 3

Un événement musical: le concert de l'Orchestre de chambre de Zurich

Nos Jeunesses musicales, organisatrices de ce magnifique concert, avaient pris soin de nous en avertir assez tôt: ce concert, disait-on dans les communiqués, sera l'événement musical de la saison à Moutier! Qui oserait dire aujourd'hui que l'affirmation était exagérée? On s'étonne simplement qu'il n'y ait pas eu plus de monde encore, dimanche soir au Foyer. L'essentiel est que tous les auditeurs aient été enchantés et gardent de l'Orchestre de chambre de Zurich un souvenir vraiment lumineux.

Selon la formule en usage aux Jeunesses musicales, un bref commentaire précède l'exécution de chaque œuvre. Le commentateur, M. de Stoutz lui-même, s'excusa de ce que — pensait-il — cette présentation des compositeurs et de leurs œuvres enlèvent un peu de poésie à la musique. Qu'il se rassure, il a su dire exactement ce qu'il fallait dire, ni trop ni trop peu, avec infiniment de délicatesse et d'esprit. Ainsi, chaque œuvre présentée se situait dans son vrai cadre. Nous en avons mieux senti toutes les subtilités et nuances. Cela aussi fut donc parfait!

L'Orchestre de chambre est une formation très particulière, très différente du grand orchestre, puisqu'il limite ses effets volontairement, n'utilisant que les instruments à cordes, clavecin compris. Seules les tymbales apportent un élément différent. Le répertoire aussi est particulier. On y chercherait en vain les grandes symphonies des romantiques. Les auteurs que joue l'Orchestre de chambre sont les anciens, les préclassiques et les modernes. Mais le choix est assez vaste.

L'Orchestre joua tout d'abord le Concertino en fa mineur No 4 de Giovanni-Battista Pergolesi. M. de

Stoutz nous mit en trois phrases dans l'ambiance: cet auteur italien, mort en 1736 à l'âge de 26 ans, est un précurseur. Le premier, il apporte dans sa musique des éléments sentimentaux qui annoncent déjà Mozart et le romantisme. Naturellement, il nous est assez difficile d'imaginer que cette musique ait pu paraître révolutionnaire des toiles impressionnistes de Monet? Ce concertino, joué avec un brio, avec une extraordinaire perfection et une belle sensibilité, a beaucoup plu à l'auditoire. On y distinguait parfaitement le rythme donné par le clavecin au timbre inhabituel pour nos oreilles modernes.

Le second morceau du programme fit contraste avec le premier. Il s'agit d'une œuvre moderne, un Hommage à Frank Martin, à Bela Bartok et Igor Stravinsky. L'auteur est jeune. Il est Suisse. Deux raisons valables de l'écouter avec intérêt. Son œuvre, qui vient d'obtenir le Prix Hugo Senger du Concours national JMS de composition, est belle est très brillante. Il faut, évidemment, se mettre au diapason de la musique moderne, admettre ses dissonances et ses rythmes changeants. Le compositeur, Ernest Widmer, a réussi ce tour de force de maintenir une unité de forme dans une œuvre où, tour à tour, il évoque les styles de musiciens aussi différents que Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky. L'Orchestre, que M. de Stoutz tient merveilleusement en main, joue ce morceau avec feu et avec une joie évidente. Elle requiert pour le directeur, pour le soliste et pour l'Orchestre un effort et une attention de tous les instants.

Le hautboïste Heinz Holliger y démontre brillamment que sa réputation et son titre de Premier Prix du Concours international de Genève sont absolument mérités. Merci à M. de Stoutz et à ses musiciens de nous avoir fourni cette occasion de découvrir un artiste contemporain. Ces occasions sont trop rares.

Pour le bonheur et la tranquillité de ceux que heurte la musique moderne, nous retournons ensuite dans un monde plus suave. Rien à regretter, d'ailleurs, puisqu'il s'agit toujours de grande musique. M. de Stoutz nous explique, au préalable, que si le Divertimento en fa majeur, op. 3, No 5, de Joseph Haydn, est souvent joué en quatuor de nos jours, c'est, pourtant, pour l'Orchestre à cordes qu'il fut écrit. Ces mélodies connues nous bercent et nous enchantent.

Dernier auteur au programme: Henry Purcell, lui aussi comme Pergolesi, mort à la fleur de l'âge, soit à 37 ans, en 1695. Donc œuvre de jeunesse encore. Elle en a l'ardeur et la générosité. Mais Purcell était Anglais. Et l'œuvre présentée, suite pour orchestre à cordes «The Married Beau», est la musique d'accompagnement d'une pièce de théâtre. On y distingue l'ouverture à la française, puis les courtes danses accompagnant les jeux de scène et probablement les ballets. M. de Stoutz sut parfaitement nous prévenir de ce que nous allions entendre et nous permit ainsi de saisir au vol les intentions de l'auteur et les beautés de l'œuvre.

L'auditoire n'accepta pas cette œuvre soit la dernière au programme. Avec véhémence, il rappela le directeur jusqu'au moment où, reprenant sa place, il dirigea un mouvement de Vivaldi, puis en second bis, un petit chef-d'œuvre de fraîcheur et d'originalité d'un auteur anglais, William Boys, sauf erreur.

Tous ceux qui ont eu la bonne idée de faire confiance à nos JM et d'assister à ce concert, gardent un lumineux souvenir de cette soirée. L'Orchestre de chambre de Zurich, connu bien au-delà de nos frontières et qui, tout au long de l'année donne concert dans toute l'Europe, travaille avec un sérieux et en même temps avec une joie communicative qui lui garantissent le succès. Le directeur, M. Edmond de Stoutz, cache sous son sourire des ressources inépuisables d'énergie et d'enthousiasme communicatif. Il dirige avec souplesse et élégance une équipe de personnalités musicales liées par l'amitié. Il faudrait les citer toutes. C'est, hélas! impossible; mais je me permets une exception en faveur de M. Elemer Glanz, le bien nommé. Il est, en effet, un brillant premier violon.

Au nom de tous les auditeurs, au nom aussi de la section locale des Jeunesses musicales, je souhaite plaisir et succès à cet ensemble dans son actuelle tournée. Grâce au fait que les musiciens logeaient chez les particuliers, des amitiés sont nées qui, peut-être, ne seront pas toutes sans lendemain. En rendant grandement service aux organisateurs, les familles qui ont hébergé un ou plusieurs musiciens se sont enrichies d'une magnifique expérience humaine au contact d'artistes. Et Dieu sait si notre monde moderne, rationalisé et productif, a besoin de ces antennes de la civilisation! Merci à tous!

M. R.

Programa do concerto em Delémont dia 23 de janeiro. Troca de correspondência.

Jeunesses Musicales Delémont et Séminaire Coopératif

Lundi 23 janvier 1960 - Salle St. Georges - 20.30 H.

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE ZURICH
=====

Direction : Edmond de Stoutz.

Soliste : Heinz Holliger, hautboïste.

Programme

G.B. PERGOLESE
(1710-1736)

Concertino en fa mineur no. 4 : Adagio -
A capella (Presto) - A tempo comodo -
A tempo giusto.

ERNEST WIDMER
(1927 -)

Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et
Igor Strawinsky (1960) pour hautbois solo,
orchestre à cordes et timbales.
Moderato (introduction) - Adagio - Vivace
Largo.

* * * * *

J. HAYDN
(1732-1809)

Divertimento en fa majeur op. 3 no. 5 :
Presto - Andante - Cantabile (sérénade) -
Minuetto - Scherzando.

H. PURCELL

Suite pour orchestre à cordes "The Married
Beau" : ouverture (Andante maestoso -
Allegro) - Hornpipe - Slow air - Trumpet
air - Jig - Hornpipe - March - Hornpipe
on a Ground.



Troca de correspondência do concerto em Delémont dia 23 de janeiro.

JEUNESSES MUSICALES DELEMONT

A la veille du prochain concert des J.M. à Delémont le lundi 23 janvier, à 20.30 H, salle St.Georges, nous aimerions attirer tout particulièrement votre attention sur l'intérêt qu'offre un ensemble instrumental de la qualité de l'Orchestre de chambre de Zurich, sous la direction d'un chef tel que Edmond de Stoutz.

Le programme juxtapose avec bonheur des musiques anciennes et modernes et s'ouvre sur le début de l'ère baroque avec :

le Concertino no. 4 en fa majeur de J.B. PERGOLESE. Bien que la paternité des six concertini lui soit contestée, il n'en demeure pas moins que le 4ème. est l'une des oeuvres les plus mélodieuses et les plus émouvantes de Pergolese. On y retrouve le soleil italien, tempéré par la gravité de ce compositeur mort prématurément.

Avec les "Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky" pour hautbois, orchestre à cordes et timbales d'Ernest Widmer, nous ferons la connaissance d'une oeuvre toute récente, distinguée en 1960 par le 2ème. prix au concours J.M.S. de composition. Dans cet ouvrage, Ernest Widmer a voulu témoigner son admiration à trois maîtres auxquels il doit beaucoup. Il ne s'agit pas toutefois d'un attachement sans discernement, ou d'imitation. Car, à travers la personnalité et le style de chacun des trois compositeurs, Ernest Widmer a su affirmer sa propre authenticité.

En seconde partie, nous nous retrouvons au XVIIIème. siècle, à la fin du Baroque, avec le Divertimento no. 5, en fa majeur, de J. HAYDN. C'est une oeuvre populaire, -notamment en raison de sa deuxième partie, l'exquise sérénade - facilement accessible à l'oreille et au coeur, mais difficile à rendre dans sa simplicité originale.

Enfin la suite de PURCELL "The Married Beau" nous ramène dans le XVIIème. siècle anglais. La facilité et le jaillissement de son génie musical ont inspiré à Purcell ces suites séduisantes et pleines d'esprit.

Nous espérons que vous accueillerez chaleureusement l'orchestre zurichois et son chef, ainsi que Heinz HOLLIGER, jeune hautboïste d'un talent exceptionnel et premier prix du concours d'exécution musicale de Genève.

* * * * *

Location : Librairie Centrale (Fleur de Lys) dès lundi 16 janvier. Les Membres J.M. actifs et protecteurs nous simplifieraient la tâche en retirant leurs billets avant le soir du concert. (Toutes les places sont numérotées.) MERCI.

Prix des places : Frs. 1,80 - 2,20 - 3,30 - 4,40 - 5,50

Sobre o concerto em Delémont de 23-01-1961, mencionado no jornal:
Le Démocrate de 24 de janeiro de 1961.

831
3

L'ACTUALITÉ DELÉM

L'Orchestre de chambre de Zurich

Edmond de Stoutz, chef de l'Orchestre de chambre de Zurich, qui poursuit une brillante carrière internationale, se dévoue sans compter pour la propagation de la culture musicale en Suisse, notamment dans la partie allemande de notre pays. On lui doit, en particulier, l'intéressante expérience de la « musique à l'usine » (son ensemble joue fréquemment à l'intention des ouvriers de telle ou telle grande entreprise).

C'est sans doute les mêmes préoccupations qui ont conduit le chef zurichois à se mettre à la disposition des Jeunesses Musicales pour une tournée nationale. Cela est d'autant plus heureux que le public romand connaît assez mal l'Orchestre de chambre de Zurich, qui est pourtant l'une des meilleures formations du genre dans notre pays.

A Delémont, du reste, M. de Stoutz et ses musiciens ont reçu un accueil très chaleureux, encore qu'on eût pu souhaiter qu'ils trouvent un public plus nombreux encore.

Edmond de Stoutz, grand connaisseur de la musique ancienne, possède une direction sobre et efficace. Ses interprétations sont limpides et soigneusement mises au point et son élégance naturelle (qui n'est d'ailleurs pas toujours exempte d'une certaine préciosité) trouve un climat particulièrement favorable dans les œuvres de l'époque baroque, qu'elles soient de style italien ou anglais.

Cependant, parmi les œuvres inscrites au programme d'hier, l'*Hommage* du compositeur argovien Ernest Widmer à trois des plus grands compositeurs contemporains, Bartok, Stravinsky et Frank Martin, était sans doute la plus intéressante et il faut savoir gré à Edmond de Stoutz de nous l'avoir révélée. Ces *Hommages* me semblent constituer en effet une excellente introduction au langage musical de notre temps. Ce sont peut-être des pastiches, mais des pastiches qui témoignent d'une incroyable virtuosité d'écriture et d'une profonde connaissance d'œuvres qui sont parmi les plus significatives du répertoire moderne. En tous cas, les *Hommages* de Widmer, dont le côté didactique est certain et qui constituent peut-être une sorte d'équivalent, dans un domaine très différent, des *Variations et fugue sur un thème de Purcell* de Benjamin Britten, sont des pages qui conviennent particulièrement bien à un public de « Jeunesses musicales ».

Notons aussi, pour terminer, la valeur exceptionnelle du soliste de la soirée, M. Heinz Holliger, l'un des plus remarquables hautboïstes que nous avons entendus. (s)

Programa do concerto em Porrentruy dia 24 de janeiro. Troca de correspondência.

JEUNESSES MUSICALES
Porrentruy

Porrentruy, le 15 janvier 1961

Aux Membres-protecteurs des
Jeunesses Musicales
Section de
PORRENTRUY

Cher membre J.M.,

Voici le programme du concert de l'Orchestre de chambre de Zurich, qui aura lieu le mardi 24 janvier 1961, à 20^h30 h. dans la Salle de l'Inter.

Nous espérons vivement que ce concert vous intéressera et que nous pourrons vous compter parmi les auditeurs. Outre la qualité musicale qui vous sera dispensée, par votre présence, vous ferez plaisir aux organisateurs de cette soirée.

L'Orchestre de chambre de Zurich est certainement actuellement le meilleur orchestre de chambre de Suisse. Grâce à des circonstances favorables, les Jeunesses Musicales ont réussi à nous gratifier de cette aubaine.

Vous pouvez réserver vos places à la Librairie Houlmann, dès le 18 janvier 1961.

Avec nos salutations empressées.

Le Comité des Jeunesses Musicales

PROGRAMME

Giovanni-Battista Pergolesi (1710 - 1736)	Concertino en fa mineur no 4 Adagio - A capella (Presto) - A tempo comodo - A tempo giusto
Ernest Widmer (1927 -)	Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky (1960) pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum Moderato (introduction) - Adagio - Vivace - Largo (Prix Hugo de Senger du Concours National J.M.S. decomposition 1960)
Joseph Haydn (1732 - 1809)	Divertimento en fa majeur op. 3, no 5 Presto - Andante cantabile (Serenade) Minuetto - Scherzando
Henry Purcell (1658 - 1695)	Suite pour orchestre à cordes "The Married Beau"

Sobre o concerto em Porrentruy de 24-01-1961, mencionado no jornal:
Le Pays de 25 de janeiro de 1961.

Le concert de l'Orchestre de chambre de Zurich

831 3

Sous les auspices des Jeunesses Musicales, l'Orchestre de chambre de Zurich nous conviait, lundi soir à Delémont et hier soir à Porrentruy, à un concert d'œuvres de Pergolèse, Widmer, Haydn et Purcell. Cet orchestre, qui, sous la baguette de son chef Edmond de Stoutz, s'est acquis de grands mérites dans la défense de la musique moderne, fut à la hauteur de sa réputation. Chaque œuvre, préalablement présentée par M. de Stoutz, fut une nouvelle découverte. Aucun point faible, ni dans l'ensemble, ni dans l'interprétation : on ne peut que louer les instrumentistes et leur chef. Parmi tant d'exécutions de qualité rappelons seulement l'andante cantabile du Divertimento de Haydn, cette pièce si finement ciselée qui fut un des sommets du concert.

A côté d'œuvres peu connues de compositeurs de renom figuraient les « Hommages à Frank Martin, Bartok et Igor Stravinsky » du jeune compositeur argovien Ernst Widmer. Cette œuvre, écrite pour hautbois solo, cordes et timbales, nous permit d'admirer, sans aucune restriction, le talent de M. Heinz Holliger. Ce jeune hautboïste bernois, qui jouait pour la deuxième fois à Delémont, est promis à une carrière brillante. Dans ses « Hommages » Ernst Widmer montre un solide métier de cuntrapuciste et ceci surtout dans l'« Hommage à Frank Martin » et un souffle d'inspiration qui ne manque pas de grandeur.

Applaudi chaleureusement, l'Orchestre de chambre de Zurich et son chef interprétèrent, en bis, des œuvres de Vivaldi et Boyce.

Excellentes soirées pour tous les vrais amateurs de musique et regrettons, une fois encore, qu'un plus nombreux public ne fréquente pas les concerts J. M.

Sobre o concerto em Porrentruy de 24-01-1961, mencionado no jornal:
Le Jura de 28 de janeiro de 1961.

**Concert de l'Orchestre de chambre
de Zurich**

831 3

Le nombreux public mélomane qui était venu écouter l'Orchestre de chambre de Zurich, mardi soir dans la grande salle de l'Inter, n'a pas été déçu. La renommée qui précédait cet ensemble est pleinement justifiée. Sous la direction sobre et énergique de leur chef, M. Edmond de Stoutz, les musiciens ont exécuté les œuvres inscrites au programme avec une maîtrise rare et une parfaite musicalité. Dès les premières mesures du Concertino en fa mineur No 4 de Pergolèse, les auditeurs furent conquis par l'exactitude, les nuances et la sonorité des divers instruments. Cette œuvre ancienne, on dirait même « vieillotte », charme irrésistiblement l'oreille, même si celle-ci n'est pas d'un mélomane éprouvé. Que dire des « Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky ? » Cette œuvre d'Ernest Widmer constitue une leçon incontestable de musique contemporaine, un aperçu des styles des trois grands compositeurs modernes auxquels elle est dédiée. Le hautbois-solo, tenu d'une façon admirable par M. André Lardrot, s'harmonise, nous allions dire s'enchevêtre, d'une manière parfois acrobatique, dans les différents registres à cordes, dont la virtuosité est mise sans cesse à contribution dans cette œuvre difficile. Pour une bonne partie du public, parmi lequel les jeunes étaient nombreux cette excursion dans la musique moderne fut une révélation et il faut en savoir gré à Edmond de Stoutz et à ses musiciens de nous l'avoir révélée.

Le « Divertimento en fa majeur, op. 3 No 5 » de Haydn, dont le deuxième mouvement est si mélodieux qu'il en est devenu célèbre, contrastait agréablement avec l'incursion que nous venions de faire dans la musique moderne. L'Orchestre de chambre de Zurich nous en a donné une exécution irréprochable, faite de sensibilité, de fraîcheur et de musicalité.

La « Suite pour orchestre à cordes « The married Beau » de Purcell, dont le style italien est assez fortement anglicanisé, acheva dignement ce concert. Le public de Porrentruy souhaite vivement que de tels régals musicaux lui soit encore maintes fois présenté, en particulier il espère revoir et applaudir bientôt l'Orchestre de chambre de Zurich.

F.

Sobre o concerto em Porrentruy de 24-01-1961, mencionado no jornal: Le Pays de 01 de fevereiro de 1961.

SPECTACLES-CONCERTS

Concert de l'Orchestre de chambre de Zurich

Le nombreux public mélomane qui était venu écouter l'Orchestre de chambre de Zurich, mardi soir dans la salle de l'Inter à Porrentruy, n'a pas été déçu. La renommée qui précédait cet ensemble est pleinement justifiée. Sous la direction sobre et énergique de son chef, M. Edmond de Stoutz, les musiciens ont exécuté les œuvres inscrites au programme avec une maîtrise rare et une parfaite musicalité. Dès les premières mesures du Concertino en fa mineur No 4 de Pergolèse les auditeurs furent conquis par l'exactitude, les nuances et la sonorité des divers instruments. Cette œuvre ancienne, on dirait même « vieillotte », charme irrésistiblement l'oreille, même si celle-ci n'est pas d'un mélomane éprouvé. Que dire des « Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky » ? Cette œuvre d'Ernest Widmer constitue une leçon incontestable de musique contemporaine, un aperçu des styles des trois grands compositeurs modernes auxquels elle est dédiée. Le hautbois-solo, tenu d'une façon admirable par M. André Lardrot, s'harmonise, nous allions dire s'enchevêtre, d'une manière parfois acrobatique, dans les différents registres à cordes, dont la virtuosité est mise sans cesse à contribution dans cette œuvre difficile. Pour une bonne partie du public, parmi lequel les jeunes étaient nombreux cette excursion dans la musique moderne fut une révélation et il faut en savoir gré à Edmond Stoutz et à ses musiciens de nous l'avoir révélée. Le Divertimento en fa majeur op., 3 No 5 de Haydn, dont le deuxième mouvement est si mélodieux qu'il en est devenu célèbre, contrastait agréablement avec l'incursion que nous venions de faire dans la musique moderne. L'Orchestre de chambre de Zurich nous en a donné une exécution irréprochable, faite de sensibilité, de fraîcheur et de musicalité. La suite pour orchestre à cordes « The married Beau » de Purcell, dont le style italien est assez fortement anglicanisé, acheva dignement ce concert. Le public de Porrentruy souhaite vivement que de tels régals musicaux lui soient encore maintes fois présentés, en particulier il espère revoir et applaudir bientôt l'Orchestre de chambre de Zurich. — F.

Programa do concerto em Neuchatel dia 25-01-1961.

25.1.

JEUNESSES MUSICALES DE NEUCHATEL

SALLE DES CONFÉRENCES
Mercredi 25 janvier 1961, à 20 h. 15

Orchestre de chambre de Zurich

Direction : Edmond de STOUTZ
Soliste : André LARDROT, hautboïste

Pergolèse **Concertino en fa mineur**
Adagio - A Capella (Presto) - A tempo comodo - A tempo giusto

Ernest Widmer **« Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky » 1960** pour hautbois-solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum
Moderato (introduction) - Adagio - Vivace - Largo
(Prix Hugo de Senger du premier Concours National JMS de composition 1960 ; première audition en tournée, après la création à Radio-Lausanne, le 1^{er} décembre 1960.)

ENTRACTE

Haydn **Divertimento en fa majeur op. 3, No 5**
Presto - Andante cantabile (Serenade) - Minuetto - Scherzando

Purcell **Suite pour orchestre à cordes « The Married Beau »**
Ouverture (Andante maestoso - Allegro) - Hornpipe - Slow air - Trumpet air - Jig - Hornpipe - March - Hornpipe on a ground

Location : Agence H. Strubin, Librairie Reymond, tél. 5 44 66
Prix des places : Fr. 3.—, 5.—, 6.—, et 8.—.

L.-A. NONNIER
NEUCHÂTEL

Sobre o concerto em Neuchatel de 25-01-1961, mencionado no jornal:
L'Express de 26 de janeiro de 1961.

A LA SALLE DES CONFÉRENCES DE NEUCHÂTEL

Edmond de Stoutz et l'orchestre de chambre de Zurich

831 3

Les Jeunesses musicales de Suisse ont organisé, l'année dernière, un concours de composition. Chaque candidat devait présenter une œuvre pour orchestre à corde, avec ou sans soliste.

Outre la récompense qui lui serait échue, le vainqueur de cette joute scripto-sonore aurait le privilège de voir son œuvre interprétée en tournée nationale des J. M. S. par les soins de l'Orchestre de chambre de Zurich, et ceci au cours de l'hiver 1960-1961.

Le concert d'hier soir nous a donc procuré l'occasion d'entendre l'œuvre en question, qui est celle d'un compositeur argovien, établi à Bahia : Ernest Widmer. Elle porte le titre d'« Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Stravinsky » et est écrite pour hautbois-solo, orchestre à cordes et timbales « ad libitum ». A défaut d'une grande originalité, cette œuvre témoigne d'une indéniable maîtrise de la « matière musicale », d'une connaissance approfondie du style de chacun des compositeurs « incriminés » et de beaucoup d'ingéniosité dans la construction générale. En un mot, il s'agit d'un exercice de style fort habilement mené.

On peut regretter que le « Prix Hugo de Senger du concours de composition J.M.S. 1960 » n'ait pas couronné une œuvre plus « créatrice ». Il est à supposer qu'en l'absence

ce d'œuvres de ce genre, le jury se soit rabattu sur de « la belle ouvrage » et je ne doute pas qu'à ce point de vue Ernest Widmer ait pu distancer largement les autres concurrents.

Il ne nous reste plus qu'à souhaiter d'entendre une autre œuvre de Ernest Widmer, où la part personnelle serait plus évidente.

Ne manquons pas de relever l'excellente qualité d'exécution de ladite œuvre par l'Orchestre de chambre de Zurich sous la direction de son chef, M. Edmond de Stoutz, et la sonorité pleine et vibrante du jeu de M. André Lardrot, hautboïste.

Le reste du programme était consacré à des œuvres de musique ancienne où figuraient les noms de Pergolèse (Concerto en fa mineur), Haydn (Divertimento en fa majeur) et Purcell (Suite « The Married Beau ») avec, en bis, une pièce de Vivaldi et une autre de Boyce.

Inutile de dire que M. Edmond de Stoutz était plus que jamais à son aise dans ce répertoire (comme d'ailleurs dans les commentaires pleins d'humour dont il nous fit part) et qu'il conduisit son orchestre avec infiniment de bonheur et pour notre plus grand enchantement.

Cette soirée obtint l'adhésion de tout le public, lequel, par ses applaudissements chaleureux, rendit un juste hommage à l'Orchestre de chambre de Zurich.

Erik SZÉKELY.

Sobre o concerto em Neuchatel de 25-01-1961, mencionado no jornal:
Feuille d'Avis de Neuchatel de 26 de janeiro de 1961.

8313

A la Salle des conférences

E. de Stoutz et l'Orchestre de chambre de Zurich

Sans doute la joie visible avec laquelle M. de Stoutz dirige son ensemble est-elle communicative : nous avons rarement éprouvé autant de plaisir qu'à ce concert placé sous les auspices des JM.

Une discipline parfaite sans doute, mais surtout des musiciens entraînés depuis longtemps à suivre l'esprit, les intentions de leur chef autant que sa baguette. D'où cette suprême aisance, ce jeu détendu qui nous a valu entre autres un Haydn (Divertimento en fa), admirable de limpidité et d'élégance, où tous les membres de l'orchestre, sans le moindre effort apparent, parlaient le même langage.

Comme c'est presque toujours le cas lors des manifestations organisées par les JM, le concert était commenté. A notre avis, cette excellente formule qui établit immédiatement un courant de sympathie entre les musiciens et la salle devrait se généraliser. Les commentaires de M. de Stoutz étaient d'autant plus précieux qu'il ne se contente pas d'analyser le contenu formel ou expressif de chaque œuvre, mais va jusqu'à nous expliquer dans quel sens il estime qu'elle doit être interprétée.

C'est ainsi qu'il nous donna les raisons de son interprétation très libre, très lyrique... et très convaincante, d'un Concertino de Pergolèse. Pergolèse fait en effet figure de précurseur et à côté de mouvements qui appartiennent au genre baroque de son époque, adopte, surtout dans les mouvements lents une manière expressive presque romantique, qu'on aurait bien tort de vouloir cacher.

Félicitons l'orchestre d'avoir mis à son programme la Suite «The Married Beau» de Purcell, tirée d'une de ses dernières œuvres pour le théâtre. Exécution infiniment vivante et colorée, qui nous a permis de savourer cette petite perle où les épisodes solennels typiquement anglais alternent avec les joyeux airs ou «Hornpipes».

Enfin nous avons eu l'aubaine d'entendre en première audition à Neuchâtel l'œuvre qui valut au jeune compositeur argovien Ernst Widmer le prix 1960 du Concours national JMS de composition. Il s'agit d'«Hommages à Frank Martin, Bartok et Stravinsky» pour hautbois solo, cordes et timbales.

Cette partition constitue une véritable gageure : avec un métier consommé et en observant la forme rigoureuse entre toutes du «canon» E. Widmer a réussi à pasticher successivement non seulement les procédés, mais l'esprit de ces trois compositeurs qui furent longtemps ses modèles préférés. Certes la personnalité profonde d'E. Widmer ne saurait apparaître aussi nettement ici que dans ses autres œuvres. Cet hommage qui présente malgré son titre une réelle unité, n'en apporte pas moins la révélation d'un jeune musicien qui, à trente-trois ans, possède une maîtrise du «métier» que bien des aînés pourraient lui envier.

L'excellent hautboïste André Lardrot contribua pour une grande part à une exécution d'une clarté exceptionnelle.

E. de Stoutz et son orchestre répondirent par deux «bis» à un public à juste titre enthousiaste.

L. de Mv.

Programa do concerto em Lugano dia 26-01-1961.

ASSOCIAZIONE DEGLI AMICI DELLA MUSICA - LUGANO



Giovedì
26 gennaio 1961 alle ore 20.45
nella Sala Carlo Cattaneo
in Via Monte Ceneri

**II CONCERTO
DELLA STAGIONE 1960-61**

**Orchestra da camera
di Zurigo**

(23 esecutori)

Direzione: EDMOND DE STOUTZ

Sotto il patronato della Pro Helvetia e della
Radio Svizzera Italiana

PERGOLESÌ
Concertino in fa minore
Adagio - A Capella (Presto) - A tempo comodo
A Tempo giusto

ERNEST WIDMER
Omaggio a Frank Martin, Béla Bartok e Igor Stravinsky, 1960, per Oboe-solista, orchestra ad archi e timpani ad libitum
Moderato (introduzione) - Adagio - Vivace - Largo
Solista di oboe: André Lardrot
Timpani: Willy Früh
(Premio Hugo de Senger al primo Concorso nazionale JMS di composizione 1960)

★

HAYDN
Divertimento in fa magg. op. 3 No. 5
Presto - Andante cantabile (serenata) - Minuetto - Scherzando

PURCELL
Suite per orchestra ad archi « The Married Beau »
Ouverture (Andante maestoso-Allegro) - Hornpipe - Slow air - Trumpet air - Jig - Hornpipe - March - Hornpipe on a ground

Biglietti numerati presso Hug & Co., via Canova a Fr. 5.- e 8.- (tassa compr.) e alla cassa del concerto
Per i Sigg. soci Benemeriti posti riservati in balconata



Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Die Südschweiz, Locarno de 17 de janeiro de 1961.

831 3

Das Zürcher Kammerorchester in Lugano

Die Vereinigung «Amici della Musica» in Lugano hat das zweite Konzert der Saison 1960—1961 auf den Abend des 26. Januars festgelegt und als Lokal den Saal Carlo Cattaneo an der Via Monte Ceneri gewählt. Es spielt das aus 23 Mann bestehende Zürcher Kammerorchester, dirigiert von Musikdirektor Edmond de Stoutz, welcher es unbekanntlich verstand, dank seiner hervorragenden Fähigkeiten als Musiker und Dirigent das tüchtige Zürcher Orchester zu wohlverdienten Erfolgen zu führen.

Die von diesem ausgezeichneten Orchester ausgeführten Darbietungen zeichnen sich durch eine vorzügliche künstlerische Linie, einen verfeinerten Stil und ein vollendetes Zusammenspiel aus, was ihm gestattet, sich insbesondere mit klassischer Musik zu befassen, doch ebenso mit solcher jüngerer Autoren, so daß das in Lugano zur Ausführung gelangende Programm, welches Werke von Pergolesi, Purcell, Haydn, wie auch die sehr originelle Sonate von Ernst Widmer für Oboe und Kammerorchester, mit dem tüchtigen André Lardrot als Solisten vom Orchester Beromünster, umfaßt, ganz besonders anziehend sein wird.

Das Konzert steht unter dem Protektorat der Pro Helvetiae des Radios der italienischen Schweiz und der Billettvorverkauf wird vom Musikhaus Hug & Co., Via Canova, besorgt.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Giornale del Popolo, Lugano de 18 de janeiro de 1961.

831 3

L'Orchestra da camera di Zurigo il 26 agli "Amici della Musica",

L'Associazione degli Amici della Musica indice il secondo concerto della stagione 1960-61 per la sera di giovedì 26 gennaio, alla Sala Carlo Cattaneo di Via Monte Ceneri.

Suonerà l'Orchestra da camera di Zurigo, comprendente 23 esecutori, sotto l'esperta direzione del M.o Edmond de Stoutz che, con elastica sicurezza di comando e con vivacità e proprietà d'interpretativo fervore, ha saputo portare a meritatissimi successi la valorosa compagine orchestrale zurighese.

Le esecuzioni che emanano da questo rifinito complesso da camera denotano una linea artistica squisita, uno stile raffinato e una fusione perfetta, che gli consentono agevolmente di cimentarsi nelle opere classiche che predilige, nonché in quelle di recenti autori, sì che il programma che svolgerà a Lugano avrà una sua speciale attrattiva perchè comprendente appunto opere classiche di Pergolesi, Purcell, Haydn, alle quali verrà intercalata la gustosa e sommente originale sonata di Ernesto Widmer per oboe e orchestra da camera, con solista il valente André Lardrot dell'orchestra di Beroemuenster.

Il concerto è posto sotto il patronato della Pro Helvetia e della R. S.I., e la prevendita dei biglietti avviene presso la Casa musicale Hug e Co. di Via Canova.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Azione, Lugano de 19 de janeiro de 1961.

L'Orchestra da Camera di Zurigo
 8313 **agli Amici della Musica**

L'Associazione degli Amici della Musica di Lugano indice il secondo concerto della stagione 1960-61 per la sera di giovedì 26 gennaio 1961 alla Sala Carlo Cattaneo di via Monte Ceneri.

Suonerà l'orchestra da camera di Zurigo comprendente 23 esecutori, sotto la esperta direzione del maestro Edmond de Stoutz, che, con elastica sicurezza di comando e con vivacità e proprietà di interpretativo fervore, ha saputo portare a meritatissimi successi la valorosa compagine orchestrale zurighese.

Le esecuzioni che emanano da questo rifinito complesso da camera denotano una linea artistica squisita, uno stile rafinato ed una usione perfetta, che gli consentono agevolmente di cimentarsi nelle opere classiche che predilige, nonché in quelle di recenti autori, sicchè il programma ches volgerà a Lugano avrà una sua speciale attrattiva perchè comprendente appunto opere classiche di Pergolesi, Purcell, Haydn, alle quali verrà intercalata la gustosa e sommamente originale sonata di Ernesto Widmer per oboe ed orchestra da camera, con solista il valente André Lardrot dell'orchestra di Beromünster.

Il concerto è posto sotto il patronato della Pro Helvetia e della RSI, e la prevendita dei biglietti avviene presso la casa musicale Hug & Co., di via Canova.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Giornale del Popolo, Lugano de 26 de janeiro de 1961.

Il secondo concerto degli Amici della Musica L'Orchestra da Camera di Zurigo stasera alla Sala Carlo Cattaneo

L'attività musicale in città riprende dopo una lunga pausa, con il secondo concerto della stagione degli Amici della Musica, sotto il patronato della Pro Helvetia e della Radio Svizzera Italiana.

Sarà di scena questa sera alla Sala Carlo Cattaneo l'Orchestra da Camera di Zurigo, composta di 23 esecutori, diretta da Edmond De Stoutz. Questo complesso si è già fatto ammirare non solo in patria ma anche all'estero, per la sua precisa e raffinata esecuzione delle opere degli Antichi e per la coraggiosa messa in programma di giovani autori non ancora noti in campo internazionale. Anche questa volta l'Orchestra eseguirà musiche di Purcell, di Haydn e di Pergolesi assieme ad una nuovissima composizione dello svizzero Ernest Widmer, composta nel 1960.

Diamo il programma dettagliato della manifestazione :

Pergolesi : Concertino in fa minore. Adagio - A Cappella (Presto) - A tempo comodo - A tempo giusto.

Ernest Widmer : Omaggio a Frank Martin, Béla Bartok e Igor Strawinsky, 1960, per Oboe-solista, orchestra ad archi e timpani ad libitum. Moderato (introduzione) - Adagio - Vivace - Largo. Solista di oboe : André Lardrot. Timpani : Willy Früh. (Premio Hugo de Sennger al primo Concorso nazionale JMS di composizione 1960).

Haydn : Divertimento in fa magg. op. 3 No. 5. Presto - Andante cantabile (serenata) - Minuetto - Scherzando.

Purcell : Suite per orchestra ad archi « The Married Beau ». Ouverture (Andante maestoso-Allegro) - Hornpipe - Slow air - Trumpet air - Jig - Hornpipe - March - Hornpipe on a ground.

I biglietti numerati si possono acquistare presso Hug e Co. Via Canova e alla cassa, questa sera. Il concerto inizierà alle 20.45.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal: Azione, Lugano de 26 de janeiro de 1961.

8313 Musica

L'Orchestra da camera

Durante il periodo romantico della musica l'opulenza orchestrale dei Berlioz, dei Wagner, dei Tàhler, — la molteplicità crescente delle combinazioni foniche che favorirono singolarmente l'attività della concezione musicale, provocarono una sorta di ebbrezza, — l'ebrietà di reagire più attivamente, di sentirsi vivere — più abbondantemente, più profondamente, di rapidamente associare in numero più grande di idee e di immagini sonore con un minimo consumo di energia, fu conseguente a quella sovraccitazione cerebrale, che produceva la musica di quell'epoca (come d'altronde anche oggi la musica moderna) ove le immagini rapide, fugitive scorressero con maggior facilità e libertà così come scorre una fascinoso liaba.

Numerose pagine di maestri classici anteriori al periodo romantico furono capaci senza un'opulenza orchestrale, di immergerci in un'atmosfera di romanticismo sonoro, già, fu dall'epoca dei cromatismi dei Monteverdi, dei Bach, dei Mozart, le saporose e stridenti armonie orchestrali di Beethoven, e già fino ai vibranti accordi di un Weber.

Dopo l'eclissi dell'orchestra da camera durante il secolo scorso, complessi cameristici del genere fanno la loro apparizione dopo l'immediato primo dopoguerra (1914-1918) che andò accentuandosi ancor più dopo l'ultima guerra mondiale.

Alcuni musicologi attribuirono la istituzione nuova dell'orchestra da camera ad esigenze d'ordine economico, causa l'assenza di numerosi strumentisti e alle accresciute esigenze di quelli che restavano disponibili. Sebbene ciò possa in parte giustificarsi, un altro fattore va considerato a giusto titolo e cioè l'influsso recato dal jazz.

Tuttavia non è vero siano tali le ragioni che portarono a vagheggiare di scrivere per orchestra da camera dei nostri giorni. Già fin dall'inizio

Tuttavia non è vero siano tali le ragioni che portarono a vagheggiare di scrivere per orchestra da camera dei nostri giorni. Già fin dall'inizio del nostro secolo s'annunciavano forti reazioni d'ordine puramente estetico, contro l'arrogarsi progressivo dell'orchestra col pathos romantico fino alle gigantesche partiture di Mahler e dei Bruckner e al flusso degli impressionisti.

Cosicchè alla fine del secolo scorso molti compositori tornarono all'orchestra d'archi e alla piccola orchestra classica con archi e alcuni strumenti a legno, con intenzioni talvolta d'arcaismo, tal altra di proporzionare i mezzi d'esecuzione al carattere della composizione, e ancora a una ricerca orientata verso una scrittura sinfonica più sobria, più lineare.

Ma al disopra d'ogni reazione intellettuale, compositore del nostro secolo proscrissero il sovraccarico strumentale, i raddoppi adottando una scrittura apparentata in spirito alla antica polifonia, ma naturalmente con nuova libertà, costrizioni e costrutti sonori. Basti ricordare la Sinfonia da camera op. 9 di Schönberg del 1906 e ancora l'omaggio a Frank Martin, Bela Bartok e Igor Stravinski per oboe e solista, orchestra d'archi e timpani, composto nel 1900 da Ernest Widmer (opera questa realizzata con minimi mezzi e massimi effetti) in programma al concerto che l'Orchestra da camera di Zurigo (23 esecutori) nella direzione di Edmond De Spooetz eseguirà questa sera, giovedì 26 gennaio, nel secondo concerto agli Amici della Musica nella Sala C. Cattaneo di via Monteceneri.

Il programma in omaggio agli antenati dell'orchestra da camera comprende, inoltre il Concertino in fa minore di Pergolesi, il Divertimento in fa magg. di Haydn e una Suite per orchestra d'archi dell'inglese Purcell.

Barvas

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Libera Stampa de 27 de janeiro de 1961.

831 5

L'orchestra da camera di Zurigo

(r.) — L'orchestra da camera di Zurigo ha tenuto giovedì sera alla Sala Cattaneo un interessante concerto sotto il patronato della Pro Helvetia e della RSI. Quali le misteriose ragioni di tali e inconsuete raccomandazioni? Non finanziarie, speriamo. In ogni modo sono piccoli misteri che contribuiscono a creare un po' lustro. Per chi ci crede, si capisce. Non ci pare comunque che il complesso zurighese chiedesse particolari raccomandazioni dopo la bella serie di consensi ottenuti in esecuzioni nei vari centri musicali europei.

Il pubblico ha infatti apprezzato le esecuzioni meticolosamente dirette da Edmond de Stoutz, noto anche per la sua illuminata attività di musicologo. L'orchestra, di ventitré elementi, ha dimostrato di essere arrivata agli attuali risultati attraverso un serio e metodico lavoro.

Il programma ha dapprima pro-

posto il Concertino in fa min. di Pergolesi, seguito da un piacevole « Omaggio a Frank Martin, Bela Bartók e Igor Strawinsky » di Ernest Widmer, giovane compositore brasiliano. Musica non priva di una simpatica carica e di antologica informazione. Il pezzo ha poi avuto il merito di mettere in risalto le doti dell'oboista André Lardrot. La seconda parte ha offerto il Divertimento in fa magg. op. 3, N. 5, di Haydn e la Suite « The married Beau » di Henry Purcell.

I prolungati consensi del pubblico hanno provocato il « bis » con un tempo del Concerto per archi in re magg. di Vivaldi. Così si è egregiamente conclusa la seconda serata organizzata dagli Amici della Musica di cui vogliamo ancora una volta sottolineare i meriti per la tenace attività svolta a favore della informazione musicale nell'indifferente — o quasi — mondo luganese.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Corriere del Ticino de 28 de janeiro de 1961.

831 3 Entusiasmante il concerto dell'Orchestra da camera di Zurigo

L'Orchestra da camera di Zurigo, che giovedì sera, invitata dagli Amici della Musica, si è prodotta alla sala Carlo Cattaneo, è stata chiamata in vita in questo dopoguerra. Godde già lusinghiera reputazione in patria e all'estero: i giri di concerti in Germania, nei Paesi scandinavi, in Italia, negli Stati Uniti hanno procurato a questa compagine e al suo direttore, Edmond de Stoutz, calorosi consensi. Oltre che musicista provvedutissimo, Edmond de Stoutz, è un musicologo che ama da un lato le ricerche di biblioteca e le riesumazioni, dall'altro include di regola nei programmi della sua orchestra brani di compositori viventi. E' così accaduto che questa orchestra, per fare un esempio, ha eseguito qualche tempo addietro una opera giovanile di Mendelssohn, una sinfonia caduta nell'oblio.

Nel concerto di giovedì la formazione strumentale zurigana, che conta 23 esecutori è apparsa del tutto degna della sua fama. Le sue interpretazioni recano l'impronta delle cose curate con coscienziosa precisione in ogni particolare: i singoli tempi dei concerti, delle suites sono il frutto di una elaborazione amorosa, alla quale sovrintende un'artista che ha in orrore l'approssimazione e che dei diversi testi vuole offrire riproduzioni attente e penetranti. Ci sono disciplina e coesione esemplari in questo sodalizio di strumentisti provetti, che hanno agio di esprimere in pieno la propria personalità.

Il programma svolto a Lugano dall'Orchestra da camera di Zurigo si è aperto col concertino in fa minore di Pergolesi che ha porto all'insieme degli esecutori una prima occasione di fare ammirare la gamma delle sue risorse: la compostezza dell'adagio iniziale, la fremente vivacità del secondo tempo (A capella - adagio) l'accorata pacatezza del terzo tempo (a tempo comodo) e l'impeto del quarto ed ultimo hanno ricevuto un risalto sentito. Si è avuta la netta sensazione di trovarsi di fronte ad un complesso che, sotto una guida avvertita e dotata del necessario ascendente, sviscera il senso più riposto di un'opera.

Il secondo numero della serata era una primizia: «Omaggio a Frank Martin, Bela Bartok ed Igor Stravinsky 1960» per oboe solista, orchestra ad archi e timpani ad libitum di Ernest Widmer. E' questi un giovane (ha 31 anni) che occupa una cattedra di composizione a Bahia (Brasile) e che con questo pezzo ha conseguito il premio Hugo Senger al primo concorso internazionale JMS di composizione 1960.

L'«Omaggio» è il documento d'una fervida musicalità, di un'estro creativo che afferma la propria autonomia anche quando batte deliberatamente e confessatamente, come in questo caso, strade aperte da altri. Varietà di movenze, possibilità melodiche non rinnegate nonostante l'accettazione di moduli modernissimi, un innegabile calore espressivo, un passaggio attraverso disparati climi spirituali, tutto ciò contrassegna il brano che non ha suscitato soltanto uno schietto interesse, ma ci è parso abbia trovato risposdenze negli spiriti. L'orchestra zurigana ha reso con trasporto lo «Omaggio» e il solista di oboe An-

dré Lardrot è stato all'altezza del compito affidatogli, rivelando una maturità tecnica invidiabile e una vigile sensibilità. Ai timpani si trovava Wily Früh.

Nella seconda parte si è cominciato col divertimento in fa maggiore op. 3, N. 5 di Haydn, una composizione notissima, di cui ci è stata offerta una versione vibrante, dove la lucente grazia settecentesca non ha mai degenerato nella leziosaggine, e neppure è stata disgiunta da una vigorosa risolutezza. La riunione artistica, che si svolgeva sotto il patronato della Pro Helvetia e col valido concorso della Radio della S.I. (rappresentata in sala dal suo direttore avv. Stelio Molo) si è conclusa con la suite per orchestra ed archi «The Married Beau» di Henry Purcell, uno spartito spirante superba, gioiosa vitalità e che ora avvince per la sua monumentale sovrannità, ora per una festosa irruenza. E anche questa volta Edmond de Stoutz ha saputo trasfondere nella collettività dei suoi musicisti quel fuoco sacro che il carattere della musica esige dagli interpreti.

Il pubblico accorso alla sala Carlo Cattaneo ha ripagato le prestazioni dell'orchestra ospite con battimani prolungati al termine di ogni numero e da ultimo con richieste di bis che sono state soddisfatte con l'esecuzione — essa pure salutata alla fine da cordiali applausi — di un tempo del Concerto per archi in re maggiore di Vivaldi.

C.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Gazzetta Ticinese de 28 de janeiro de 1961.

Sala Carlo Cattaneo

**L'Orchestra da Camera
di Zurigo**

881₃

Si è svolto, giovedì sera, il secondo concerto indetto dall'Associazione degli Amici della musica, benemerita per la cura con la quale da tanto tempo segue puntualmente i vari momenti dell'arte musicale svizzera ed estera e porta fra noi dei concerti sempre aggiornati e cattivanti.

Così, è stata la volta dell'Orchestra da camera di Zurigo (complesso di indubbia importanza anche numerica, per il suo genere, contando 23 esecutori) sotto la bacchetta di Edmondo de Stoutz maestro impeccabile, diciamo subito, sia per pertinenza che per lucidità di interpretazione.

La Sala Carlo Cattaneo, guarnita da un buon pubblico, ha riservato a tutti gli esecutori accoglienza meritatamente calorose. Dopo un Pergolesi (Concertino in fa minore) chiaro e legato in un cerchio di grazia, ebbimo il dono di una composizione attualissima (1960) del musicista svizzero Ernest Widmer:

« Omaggio a Franck Martin, Béla Bartok e Igor Strawinsky » che, dal titolo, può già lasciar trapelare un certo sentimento, sia pure negli intenti frazionati. La caratteristica principale del pezzo ci sembra un modernismo che non scade nel voluto. Nell'introduzione si nota un infoltirsi di accenti attorno all'oboe, a tratti faunesco e sempre virtuosistico. Vibrata su tonalità profonde, l'ispirazione rimonta facilmente la sordità dell'argomento, in un assieme maggiormente eufonico.

Ottimo solista di Oboe: André Lardot. Ai timpani Willy Fröh.

Nella seconda parte un Haydn sempre centrato, nel noto « Divertimento in fa maggiore op. 3 n. 5 » diede modo all'Orchestra di sfoggiare una liquida maestria che sfociò preziosa nel rapimento sottile e delicatissimo dell'Andante cantabile (serenata).

Ultimo, Purcell con la « Suite per orchestra ed archi - The Married Beau » - umanamente commosso, passa dalla larga « Ouverture » ai varii temi con un empito a mezz'acqua, tra la pastorale e l'epica, restando nel pieno seicento.

Agli applausi insistenti, venne concesso un apprezzato « bis ».

e m.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal: Popolo e Libertá, Bellinzona de 28 de janeiro de 1961.

8313

Il concerto dell'Orchestra di Zurigo

Trattenimento squisito, il concerto offertoci dall'Associazione degli Amici della musica giovedì sera, ospite l'Orchestra da camera di Zurigo diretta da Edmond De Stoutz. Trattenimento raffinato per uditori raffinati: nondimeno ci sembra di dover esprimere l'opinione che il pubblico luganese avrebbe potuto rispondere in misura più incoraggiante. Se si vuole che gli Amici della musica escano qualche volta di più dal solito programma dei pianisti, dei violinisti e del quartetto per offrire concerti come quello di giovedì sera che il nostro pubblico ha raramente la possibilità di ascoltare, non basta evidentemente affollare il Kursaal quando suonano Bachhaus o Oistrach: occorre quella perseveranza che è indice di maturità di gusto. E che invece, lo diciamo sconsolatamente, manca ancora.

Le duecento persone presenti hanno riservato una calorosa accoglienza a un complesso che, senza tema di perdere il senso della misura, si può definire eccezionale. La splendida fusione dei 23 archi, la sonorità calda e profonda del complesso, il mirabile assieme delle esecuzioni, in cui lo slancio è controllato nei minimi particolari e ottiene quasi sempre la miglior sfumatura desiderabile, fanno dell'Orchestra da camera di Zurigo un'ammirabile accolta di cultori della bella musica.

Il loro repertorio è come un arco luminoso che tragga sorgente, da una parte, dall'incantevole produzione dei tempi classici (Sei e Settecento) e dall'altra dalle più recenti opere cameristiche di autori contemporanei. Dell'una e dell'altra ci è stato offerto un saggio molto probante nell'esecuzione di una sonatina di Pergolesi, di una celebre serenata di Haydn, di una suite di Purcell e dell'«Omaggio a Frank Martin, Bela Bartok e Igor Strawinski, 1960, per

oboe solista, orchestra d'archi e timpani ad libitum» di Ernest Widmer, un compositore svizzero che vive ed insegna a Bahia, nel Brasile.

Cominciamo da quest'ultimo. L'«Omaggio» è una composizione che rivela nel suo autore, tanto per cominciare, una buona dose di coraggio. Widmer è giovane, ci hanno detto: ha 28 anni. Che senta il bisogno di scrivere nello stile di Frank Martin, Bela Bartok e Stravinski è altamente significativo, perché il modo di esprimersi di questi autori, fatto di indagini musicali talvolta molto naturali e violente, ma pur sempre di immagini, sembra essere ormai «demodé» vicino all'ultima versione della dodecafonia, il «seriale», che attualmente è il «verbo» del mondo musicale internazionale. Oltre a ciò, Widmer si segnala per una tecnica più che efficace ed anche per un felice impasto dei timbri dei diversi gruppi di archi. Che gli autori imitati nello stile lo siano altrettanto bene nell'interiorità del brano musicale certo non si può pretendere da un giovane. L'«Omaggio» è tuttavia musica viva e molto interessante.

Facevano corona alla novità di Widmer un concertino di Pergolesi, lucido e trasparente come un concerto di Händel, salvo nel finale dove l'estro personale, di marca meridionale, del compositore di Jesi si manifesta con originalità, una bellissima serenata di Haydn, avvincente manifestazione di quell'equilibrio della forma che rappresentava un ideale della musica del tempo, e infine una vivida suite di Purcell, dai tempi ondeggianti tra la grave maestà d'ispirazione händeliana e la irresistibile galezza degli «hornpipe». La reazione del pubblico, come abbiamo detto, è stata entusiastica ed ha strappato al maestro ospite un «bis»: un tempo da un concerto vivaldiano. e.

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Giornale del Popolo de 28 de janeiro de 1961.

8313 CI SIAM CONTATI MA AVEVAM RAGIONE

L'Orchestra da Camera di Zurigo ha offerto un eccezionale concerto

Ci saranno state sì e no centocinquanta persone, giovedì sera, al Carlo Cattaneo, per ascoltare l'Orchestra da Camera di Zurigo. Nemmeno metà sala.

Ci siamo veramente sentiti umiliati: perché quelli, e solo quelli, probabilmente, erano tutti i luganesi, fatta qualche eccezione, che capiscono qualcosa di musica. Come a dire che in una città dove molti amano darsi aria d'intellettuali e credono di costituire il centro culturale, e morale, del Ticino, si trovano solo centocinquanta persone che sanno godere veramente, per la pura bellezza artistica di un concerto.

Però, lo scommettiamo, quando verrà dato, il prossimo 10 febbraio, il concerto di Backhaus, il Kursaal sarà affollato: i centocinquanta amanti della musica annegheranno in un mare di pseudo-intenditori, che assumeranno atteggiamenti aggiornati e sfoggeranno «toilettes» ricercate e parleranno della «divina musica di Beethoven» che rivive per il genio di Backhaus.

A Lugano la situazione è proprio questa: non si va a concerto per ascoltare della musica, ma per vedere un concertista, talvolta per applaudire una celebre orchestra, quasi sempre per manifestare la propria competenza approvando opere in repertorio da duecent'anni, e riconosciute ormai da tutti come sicuri capolavori.

nisti: sono musicofili; al massimo vi è fra di essi qualche esecutore dilettante. Però, è certissimo, sono persone che amano la musica, che vanno ad ascoltare opere di Pergolesi o di Haydn senza chiedersi se l'Orchestra da Camera che le esegue ha un nome famoso, che può far colpo sugli amici o sulle amiche.

Gli altri, quelli delle «grandi occasioni», sarebbe meglio che non andassero a nessun concerto, che stessero a casa. Oramai si sa ed è dimostrato che non capiranno mai niente di musica. Gli amici della musica di Lugano si sono contati giovedì sera...

Ora che abbiamo sfogato la nostra amarezza, parliamo un po' del concerto. Diremo subito che è stato qualcosa di eccezionale. Il complesso diretto da Edmond de Stoutz è equilibratissimo: i suoi componenti sono tutti degli ottimi esecutori (facciamo un appunto ad un non bene identificato violino I che qua e là rovinava il godimento con il suo stridere sgraziato...) fusi in modo impeccabile. Il merito principale deve attribuirsi senz'altro al direttore, De Stoutz, il quale ha il gesto franco e misurato e dimostra di essere dotato di notevole musicalità interiore. Egli infonde nell'orchestra la precisione: si intuisce, nella fluidità, nella facilità della fusione, il lavoro duro di preparazione. Il fraseggio, il rubato, il ritardando, gli effetti spesso intensi della vivacità emotiva, non hanno mai prevalso su quanto il compositore voleva suggerirci. De Stoutz ha curato molto la chiarezza dello svolgimento musicale, mettendo in evidenza man mano il tema, i suoi frammenti delle opere eseguite.

Così ci è stato offerto un vero gioiello di pura musicalità con l'esecuzione del *Concertino in fa minore* di Pergolesi: è una composizione di estrema limpidezza, con un *A Capella (Presto)* contrappuntato con sapiente tecnica e un *A tempo comodo* costruito sul principio del *concerto grosso* e del *concertino*, di grande interesse. Il Concerto di Pergolesi è stato eseguito con calore e misura, senza esagerazioni di sorta.

Il secondo brano in programma era *Omaggio a Frank Martin, Béla Bartok e Igor Stravinsky 1960* di Ernest Widmer, un giovane compositore svizzero. La composizione era per oboe, orchestra d'archi e timpani. Solista di oboe era André Lardrot e ai timpani vi era Willy Früh. Questo lavoro ha vinto il premio Hugo de Sennger al primo concorso nazionale della «Jeunesse musicale suisse».

Widmer ha sfruttato molto bene le possibilità degli strumenti

da lui scelti per la sua composizione; l'oboista Lardrot, solista di classe, è brillato per la tecnica e l'interpretazione, ben nota e l'interpretazione, ben assecondato dalla orchestra e dal timpanista. Un omaggio a tanti

disparatissimi autori moderni non poteva ovviamente risultare perfettamente omogeneo. Il compositore ha dimostrato di essere in possesso di una ottima tecnica tanto da poter imitare le caratteristiche principali di questi maestri: la sua personalità non è riuscita però ad imprimere nei vari brani la stessa coerenza e forza, malgrado l'accorgimento (di difficilissima esecuzione) di unificare tutto mediante un canone che si è ripetuto, con le variazioni melodiche e ritmiche e timbriche del caso, dall'inizio alla fine. E' senz'altro un'opera che rivela una promessa tra i giovani musicisti svizzeri.

La seconda parte del programma era dedicata a Haydn (*Divertimento in fa magg. op. 3 n. 5*) e a Purcell (*Suite per orchestra d'archi «The Married Beau»*). Del primo, dobbiamo sottolineare la splendida esecuzione della *Serenata*, andante cantabile, che fa cantare solo ai primi violini una lunghissima melodia, mentre tutta l'orchestra accompagna con il pizzicato, da principio alla fine, e l'ottimo fraseggio del *Minuetto*, articolato con tanto gusto.

Purcell piace, sia che presenti melodie popolesche, marce, cornamuse, sia che faccia brillare di vivida luce un maestoso corale, di netto carattere organistico.

Un concerto che è stato un vero godimento. E ne vada la lode ai bravi dirigenti degli «Amici della Musica», che con serietà e nel silenzio offrono a Lugano ottimi concerti, in questa stagione artisticamente morta.

Don Fausto Bernasconi

Sobre o concerto em Lugano de 26-01-1961, mencionado no jornal:
Azione, Lugano de 02 de fevereiro de 1961.

831 3

Musica

Il concerto dell'orchestra da camera di Zurigo

Sotto il patronato della Pro Helvetica e della R.S.I. l'Associazione « Amici della musica » di Lugano ha voluto, con il secondo concerto della stagione 1960-61, offrire al pubblico una eccezionale manifestazione artistica, chiamando a prodursi nella Sala C. Cattaneo, l'orchestra da camera di Zurigo. Una compagine questa che, da oltre dieci anni, ha svolto un'attività non solo in patria, ma anche in Italia, in Germania, nei Paesi Scandinavi e negli Stati Uniti d'America, ovunque imponendosi per l'eccellenza delle sue esecuzioni. Un complesso di 23 artisti, cui è apparso patrimonio avito, congenito, il più squisito senso musicale, e nella misura più estesa, accoppiato ad un'arte raffinata nell'esecuzione. In merito al loro direttore Edmond de Stouz, un autentico interprete possiamo dire con Goethe, che la musica per lui, è un vangelo umano che infonde una serenità interiore, alleggerisce il peso dei terrestri fardelli che oggi più che mai ci opprime, e ci eleva verso alte e pure ragioni, delle quali noi non vediamo più i labirinti della terra, se non in lontananza e confusi. Il programma si apriva con il Concertino in fa min. di quel Pergolesi che attraverso le sue opere infuse il movimento lirico strumentale a Haydn, e Mozart. Movimento ben avvertito nel Divertimento in Fa magg. di Haydn, con quella sua famosa serenata (andante cantabile) nella seconda parte del programma. Queste due opere settecentesche, furono realizzate con scioltezza di arcate, ponendo in risalto con sorprendente maestria il senso stilistico ed espressivo dei singoli tempi. Il programma presentava pure una composizione di Ernest Widmer, — premio Hugo de Senger al primo concorso nazionale J.M.S. di composizione musicale nel 1960, — dal titolo « Omaggio a Frank Martin, Bela Bartok e Igor Strawinski, per oboe solista, orchestra d'archi e timpani.

Un omaggio simile ad un affresco in cui si amalgamavano ingegnosamente i vari tecnicismi, e stilemi dei tre grandi maestri. Opera questa in cui l'autore dimostrò il possesso di una consumata maestria nell'infilare contrappunti diversi e tramar fugati al disopra della mischia teorica del nostro tempo. La composizione di Widmer, di un'ardua complessità ritmica e polifonica fu realizzata dall'orchestra con una prodigiosa sicurezza per l'oboista André Lardrot apparve il più sagace, il più acuto e spirituale interprete dell'eloquio solistico. Il concerto terminava con la Suite per orchestra d'archi di Purcell « The Married Beaus ». Il massimo genio musicale del seicento inglese, sbocciato dopo la magnifica fioritura di madrigalisti e virginalisti sembra in questa sua Suite perseguire le esigenze degli usi feudali per cui la musica era un semplice svago delle Corti.

Tuttavia il contenuto interiore ed emotivo della Ouverture sino alla « march-Hornpipe on a ground ». Purcell supera i confini imposti dagli usi e tradizioni per l'ampiezza del suo stile, la scorrevolezza melodica e per la magistrale fattura dei vari brani. Di quest'opera Edmond de Stouz ci ha offerto una versione di notevole valore interpretativo.

Vibranti, calorosi e ripetuti applausi all'indirizzo dell'orchestra, del suo direttore e del solista hanno salutato la fine d'ogni numero e al termine del concerto venne eseguito « l'Allegro di un concerto di Vivaldi ».

BARVAS

Programa do concerto em Zug dia 27 de janeiro de 1961

Programm

G. B. Pergolesi (1710–1736)

Concertino in f-moll, Nr. 4:

Adagio – a cappella (Presto) – a tempo comodo – a tempo giusto

Ernst Widmer (1927–)

Huldigungen an Frank Martin, Béla Bartok und Igor

Strawinsky (1960) für Solo-Oboe, Streichorchester und Pauke:

Moderato (Einleitung) – Adagio – Vivace – Largo

Solist: André Lardrot

Joseph Haydn (1732–1809)

Divertimento in F-dur, op. 3 Nr. 5:

Presto – Andante cantabile (Serenade) – Minuetto –
Scherzando

Henry Purcell (1658–1695)

Suite für Streichorchester „The married Beau“:

Ouverture (Andante maestoso – Allegro) – Hornpipe –

Slow air – Trumpet air – Jig – Hornpipe – March –

Hornpipe on a ground

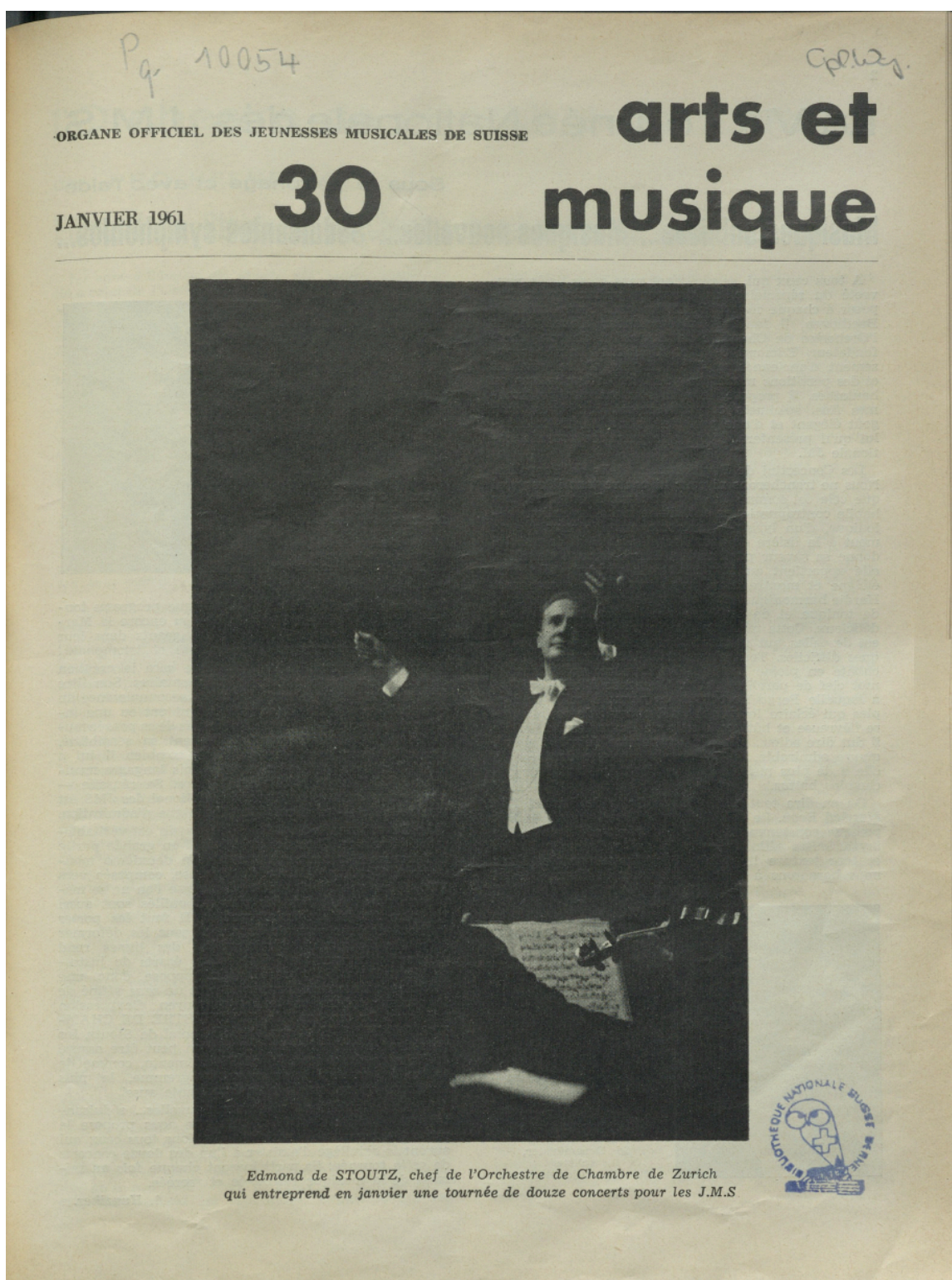
Preise der Plätze: von Fr. 7.– bis Fr. 4.–

Mitglieder der JM und AKG Fr. 1.– Ermäßigung

Vorverkauf ab 20. Januar im Verkehrsbüro Zug, Alpenstraße 15.

Telephon 4 00 78

Anexo D - Revista *Arts et Musique* No. 30, Janeiro de 1961 - Órgão oficial da Jeunesse Musicales Suisses.



« Hommages à Frank Martin, Bela Bartok et Igor Stravinsky »

Prix Hugo de Senger du Concours National de composition des J. M. S. 1960

Sans doute n'y a-t-il pas et n'y eut-il jamais de créateurs qui n'aient leurs pères spirituels. Pour moi, à part mon maître Willy Burkhard, ce furent dans l'ordre Frank Martin, Bela Bartok et Igor Stravinsky, qui me firent découvrir les mondes nouveaux de la musique. C'est une marque de déférente gratitude envers ces trois grands maîtres que représente la petite œuvre pour hautbois solo, orchestre à cordes et timbales que voici.

Je ne me suis pas écarté à dessein des influences de style. C'est là que j'ai constaté combien il est difficile de mettre d'accord trois langages musicaux si différents et si individuels. Presque obligatoirement, Stravinsky qui est rompu à tous les styles, s'imposait. De même, j'ai fait précéder le morceau d'une introduction qui a pour but d'établir un pont entre les deux mouvements du centre et l'épilogue.

Il est peut-être intéressant de savoir ce qui suit sur le déroulement formel. Après la courte introduction Moderato, dont je viens de parler, le hautbois solo commence « L'Hommage à Frank Martin » : Adagio, canon à 4 voix avec canon à l'écrevisse, entre le hautbois et les basses. La phrase se termine avec un accellerando en laissant percevoir toujours plus fort le ton de si comme dominante.

« L'Hommage à Bela Bartok » commence sans interruption : vivace, une sorte de danse en canon à trois voix, avec trio, canon à 4 voix et reprise prolongée. « L'Hommage à Igor Stravinsky » : Largo, canon à trois voix, avec une intervention libre du hautbois et des basses, constitue l'épilogue. Les phrases sont reliées entre elles par un motif thématique de 3 sons graduellement ascendants ou descendants.

Origine des « Hommages »

Depuis 1957 déjà, j'avais l'idée d'une telle œuvre. En 1959, je la conçus sous une forme rudimentaire : 4 canons pour voix égales, d'après des textes des « Carmina Burana ». Au début de 1960, je lui ai donné la forme orchestrale dont je viens de parler. Sans doute ce ne fut pas un travail facile pour moi, même si j'avais depuis longtemps le désir de me libérer de mes grands modèles. Mais je pense que de toute façon le compositeur actuel doit se rendre clairement compte du fait que le temps de la création trop individualiste, trop dirigée vers le moi est passé et que plus une œuvre est impersonnelle, plus elle pourra exprimer avec certitude les forces spirituelles de notre époque.

Généralités sur les procédés de travail

Il va de soi que chacun doit naturellement lutter personnellement pour trouver de nouveaux procédés de création, mais il me semble avant tout décisif que, plus on se tient à l'écart des « écoles » et des schémas bien établis, plus



il est facile de demeurer loyal vis-à-vis de soi-même. Qu'on emprunte la voie romantique, c'est-à-dire : inspiration comme point de départ, conscience comme contrôle, ou bien la voie opposée, c'est-à-dire : conscience comme point de départ et inspiration (hasard ?) comme contrôle.

Ernst Widmer.

«Hommages» d'Ernst Widmer

Victor Desarzens, l'éminent chef de l'Orchestre de chambre de Lausanne a eu le privilège de créer les «Hommages» de Widmer à Radio-Lausanne, le 1er décembre der-

nier. Arts et Musique se fait un plaisir et un honneur de publier ci-dessous l'avis, autorisé s'il en est, de celui qui a révélé cette partition au public. (R. D.)

En décernant un deuxième prix à l'œuvre d'Ernst Widmer «Hommages», le jury du concours national de composition «Prix Maurice Sandoz» aura eu le mérite de faire connaître un compositeur dont le nom et l'œuvre n'étaient guère connus du monde musical suisse. Je m'en réjouis, car incontestablement, E. Widmer est un musicien dont il sera captivant de suivre l'évolution.

Ces Hommages sont l'œuvre d'un musicien qui connaît parfaitement son métier; si je souligne ce fait, c'est que la lecture de nombreuses partitions de jeunes compositeurs m'a amené à constater que beau-

coup d'entre eux ne possèdent pas cet élément de base essentiel qu'est le simple et indispensable métier, sans lequel rien de valable ne saurait être écrit.

Je pense qu'il serait injuste de reprocher à Widmer de s'être, dans ces Hommages, référé aux maîtres qu'il admire et auxquels, du même coup, il doit beaucoup; une œuvre d'art ne pousse pas dans le désert. Les œuvres du passé constituent en fait un ferment dont on ne soulignera jamais assez l'influence. Pour autant, je ne pense pas que ces «Hommages» soient également réussis. L'introduction de l'œuvre est certainement la page la moins heureuse; j'avoue qu'à la lecture de la partition, j'ai trouvé cette introduction si stravinskiennement apollinaire, que je me demandais ce que Widmer pourrait écrire de plus stravinskien en hommage à ce compositeur! Ce que j'aurais souhaité, c'est découvrir dans cette introduction la personnalité de Widmer, comme par exemple, on découvre tout de suite la personnalité de Manuel de Falla dans la Fanfare sur le nom d'Arbos qui ouvre la série d'hommages écrits par ce compositeur à Arbos, Debussy, P. Dukas et Pedrell.

Heureusement, l'hommage à F. Martin nous révèle la personnalité de Widmer: sans tomber dans le pastiche, tout au plus en recourant à ces pôles de tension expressive si caractéristiques chez Martin, Widmer crée un climat expressif personnel auquel j'ai été particulièrement sensible et qui a le rare mérite d'avoir un ton d'authenticité assez rare dans la musique contemporaine: là vraiment, Widmer personnalise ce qu'il nous propose.

Ecrire un hommage à Bartok, en recourant à des thèmes que Bartok

a exploités, mis en œuvre avec le génie de récréation qui lui était propre, c'était à l'avance, à mon sens, courir au-devant d'un échec. L'échec se situe sur le plan de la création pure, car sur le plan technique, cet hommage apporte la preuve, pas du tout négligeable, de l'habileté de Widmer. Enfin, l'hommage à Stravinsky, tout en étant à l'extrême limite du pastiche, échappera sans doute à ce reproche, car l'emprunt qui y est fait à l'art de Stravinsky, est celui d'éléments peu utilisés et exploités par Stravinsky, dans des œuvres relativement peu connues, tels «Orphée», Apollon, Scènes de ballets ou Ebony-concerto».

E. Widmer est un jeune compositeur qui aura à résoudre le difficile problème du choix et avant tout le non moins difficile problème de la fidélité à son tempérament. La maîtrise qu'il manifeste dans ces Hommages, l'authenticité de ce qu'il y propose déjà, me semblent un garant certain d'une évolution qu'il sera passionnant de suivre.

Victor Desarzens.

REGRETS

L'abondance de matières et l'importance des sujets traités dans ce numéro (Tournée Nationale de l'Orchestre de chambre de Zurich, annonce du Congrès international de Milan, Page des Jeunes d'Emile Vuillermoz, etc.) nous imposent quelques fâcheuses restrictions. C'est ainsi que nous devons remettre à plus tard les traditionnelles «Nouvelles des sections», ainsi que la chronique d'Henri Jaton et les échos, particulièrement favorables, de la Tournée Nationale que vient d'accomplir l'Orchestre des J.M.S. sous la direction de Robert Duanand.

D'autre part, nous aurions voulu rendre hommage à quatre grands musiciens récemment disparus: Dimitri Mitropoulos, Walter Goehr, Mado Robin et l'incomparable Clara Haskil. Ce n'est pas sans regrets que nous y renonçons.

Roger Dami.

FICHE BIOGRAPHIQUE D'ERNST WIDMER

- 1927 né à Aarau.
- 1947 Etudes au Conservatoire de Zurich
Composition avec Willy Burkhard
Piano avec Walter Frey
Instrumentation avec Paul Müller
- 1951 Diplômes de théorie et de piano
- 1952 Suite pour piano
Tocatta pour orgue
- 1953 6 Lieder sur des textes de Sylvia Walter
- 1954 Quintette à vent
2 Muchachas, chansons d'après
F. G. Lorca
- 1955 Quodlibet pour cinq instruments à vent
Grafico de la Petenera, pour chant
et guitare, sur des textes de F. G.
Lorca. Terminé en 1960
- 1956 Nommé professeur à l'Université
de Bahia, Brésil
- 1958 «Letztes» 5 Lieder d'après Dylan
Thomas, Lorca, Patocchi, Blake et
Klee. Mention honorable au con-
cours de la S.M.C. Rome 1959
- 1959 Bahia-Concerto pour 5 instruments
à vent, piano, orchestre à cordes
et timbales a. l.
- 1959 Oratorio de Santa Maria Egipcaca,
pour voix parlées, hautbois,
clarinette, guitare et contrebasse
- 1960 «Kleines Orgelbüchlein»
«Hommages», pour hautbois, or-
chestre à cordes et timbales ad li-
bitum. Prix Hugo de Senger du 1er
Concours National de composition
J.M.S.
Partita pour hautbois seul.

Tradução do autor do artigo da revista Arts et Musique

Hommages à Frank Martin, Béla Bartók et Igor Stravinsky (pág.4)

Prêmio Hugo de Senger do Concurso Nacional de Composição da JMS 1960

Sem dúvida, não há e nunca houve criadores que não tivessem seus pais espirituais. Para mim, além do meu mester Willy Burkhard, foram na ordem Frank Martin, Béla Bartók e Igor Stravinsky, que me fizeram descobrir novos mundos da música. É um sinal de deferência e agradecimento a esses três grandes mestres que a seguinte pequena obra para oboé solo, orquestra de cordas e tímpanos representa.

Não me desviei das influências de estilo de propósito. Foi aí que vi como é difícil harmonizar três linguagens musicais tão diferentes e tão individuais. Quase necessariamente Stravinsky, que conhece todos os estilos, venceu. Do mesmo modo, guarnei a peça com uma introdução que visa estabelecer uma ponte entre os dois movimentos do centro e o epílogo.

Pode ser interessante saber o seguinte sobre o fluxo formal. Após a breve introdução ao *Moderato*, que acabei de mencionar, o oboé inicia a *Hommage à Martin: Adagio*, cânone a quatro vozes, com um cânone retrógrado entre o oboé e os baixos. A frase termina com um *accelerando*, permitindo que o tom de Si seja percebido como dominante.

A *Hommage à Béla Bartók* começa sem interrupção: *Vivace*, uma espécie de dança em cânone a três vozes, com um trio, cânone a quatro vozes e reprise prolongada. A *Hommage à Stravinsky: Largo*, cânone a três vozes, com uma intervenção livre do oboé e dos baixos que constituem o epílogo. As frases são unidas por um motivo temático de três notas apresentadas gradualmente ascendente ou descendentemente.

A origem de *Hommages*

Desde 1957, tive a ideia dessa obra. Em 1959, concebi de forma rudimentar: quatro cânones para vozes iguais, segundo os textos de "*Carmina Burana*". No início de 1960, dei-lhe a forma orquestral que acabei de mencionar. Sem dúvida não foi um trabalho fácil para mim, mesmo que há muito desejasse me libertar dos meus grandes modelos. Mas

acho que em qualquer caso o compositor atual deve estar claramente ciente do fato de que o tempo da criação muito individualista, muito voltado para si mesmo passou e que quanto mais uma obra é impessoal, mais ela será capaz de se expressar com certeza as forças espirituais de nosso tempo.

Generalidades sobre os processos de trabalho

Nem é preciso dizer que cada um de nós deve naturalmente lutar pessoalmente para encontrar novos processos criativos, mas parece-me sobretudo decisivo que quanto mais nos afastamos das "escolas" e dos padrões bem estabelecidos, mais fácil é permanecer fiel a si mesmo. Seja pelo caminho romântico, isto é: inspiração como ponto de partida, consciência como controle, ou o caminho oposto, isto é: consciência como ponto de partida e inspiração (acaso?) como controle.

Ernst Widmer

Trechos traduzidos pelo autor da página 5

Hommages d'Ernst Widmer

Ao atribuir um segundo prêmio à obra *Hommages* de Ernst Widmer, o júri do concurso nacional de composição "Prêmio Maurice Sandoz" terá tido o mérito de dar a conhecer um compositor cujo nome e obra eram pouco conhecidos do mundo musical suíço. Estou muito contente porque sem dúvida E. Widmer é um músico cuja evolução será fascinante acompanhar.

Roger Dami (1961, p.5)

*Ernst Widmer é um jovem compositor que terá que resolver a difícil tarefa da escolha e acima de tudo o não menos difícil problema da fidelidade a seu temperamento. A maestria que demonstra em *Hommages*, a autenticidade do que oferece, parecem-me uma garantia segura de uma evolução que será fascinante seguir.*

Victor Desarzens (1961, p.5)

Anexo E - Basler Kammerorchester (BKO), Orquestra de Câmara de Basel, Regente Paul Sacher. Concertos realizados de 1937-1956, com ênfase nos compositores Martin, Bartók e Stravinsky.

* primeira audição em Basel

** estreia

Data	Compositor	Obra/Ano de composição	Observações	Local
21-01-1937	Béla Bartók	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936)**(Music for Strings, Percussion and Celesta)		Alter Konzertsaal
27-03-1937	Béla Bartók	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936)		Stadttheater
11-06-1940	Béla Bartók	Divertimento für Streichorchester (1939)**		Neuer Casino- Saal (NCS)
29-01-1941	Frank Martin	Kammeratorium " Le Vin Herbé" für 12 gemischte Stimmen, sieben Streichinstrumente und Klavier (1941)*	M. Grandmann-Lüscher, E. Liebmann, M. Vaterlaus, D. Wyss, M. Zangger, M. Zingg, M. Frick, E. Haefliger, E. Reiter, K. Wagner, A. Stern, E. Zürrer, E. Squarise	NCS
28-11-1941	Frank Martin	Ballade für Flöte, Streichorchester und Klavier (1939)** - nova instrumentação (1941)	Joseph Bopp - flauta Valerie Kägi - piano	NCS
28-11-1941	Igor Stravinsky	Dumbarton Oaks (1938) - Konzert in Es für Kammerorchester		NCS
12-03-1942	Frank Martin	"Das Mädchen von Aschenbrödel" (1941) **Ballet in drei Akten von Marie-Eve Kreis	repetido em 14-03-1942	Stadttheater
05-02-1943	Igor Stravinsky	Psalmensinfonie für Chor und Orchester (1930) (Symphony of Psalms)	Ensaio geral aberto em 04-02-1943	Musiksaal
26-05-1943	Frank Martin	Kammeratorium " Le Vin Herbé" für 12 gemischte Stimmen, sieben Streichinstrumente und Klavier (1941)*	M. Grandmann-Lüscher, M. Amstadt, M. Vaterlaus, D. Wyss, M. Zangger, M. Zingg, M. Frick, E. Haefliger, E. Reiter, f. Etzensperger, E. Baur, M. Christmann, E. Zürrer, E. Squarise	NCS

11-02-1944	Igor Stravinsky	Apollon musagète für Streichorchester (1928)		Musiksaal
09-02-1945	Frank Martin	"Der Cornet" für Alt und Kammerorchester(1943) sobre poemas de Rainer Maria Rilke	contralto Elsa Cavelti	Musiksaal
08-06-1945	Igor Stravinsky	Apollon musagète für Streichorchester (1928)		Musiksaal
08-06-1945	Igor Stravinsky	"Les Noces" (Russische Bauernhochzeit) für Soli, Chor, 4 Klaviere und Schlagzeug (1923)		Musiksaal
15-02-1946	Igor Stravinsky	Danses concertantes für Kammerorchester (1942)*		Musiksaal
10-05-1946	Frank Martin	"In Terra Pax" oratorio breve für Soli, 2 Chöre und Orchester (1944) *	Ensaio geral aberto em 09-05-1946	Musiksaal
21-01-1947	Igor Stravinsky	Concerto in d für Streichorchester (1946)**	20º aniversário da BKO	Musiksaal
28-03-1947	Béla Bartók	Konzert für Orchester (1943)*	Ensaio geral aberto em 27-03-1946	Musiksaal
28-05-1947	Frank Martin	"Der Cornet" für Alt und Kammerorchester(1943) sobre poemas de Rainer Maria Rilke	contralto Elsa Cavelti	Musiksaal
06-02-1948	Frank Martin	Petite Symphonie Concertante für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester (1945)*	solistas: Erna Niemann -harpa, Valerie Kägi - cravo, Karl Engel - piano	Musiksaal
26-05-1950	Igor Stravinsky	Melodrama "Persephone" für Sprechstimme, Tenor, Chor und Orchester (1934)	tenor Ernst Haefliger, Sprechstimme Eléonore hirt Mädchenchor des Mädchengymnasiums	Musiksaal
08-12-1950	Frank Martin	Concerto für 7 Blasinstrumente, Pauken, Schlagzeug und Streichorchester (1949)*	solistas: J. Bopp, A. Gold, O. Mengassini, H. Bouchet, H. Aeschliemann, P. Del Vecovo, E. Rudin, F. Schiesser	Musiksaal
01-06-1951	Béla Bartók	"Herzog Blaubarts Burg" (1911)* Oper in einen Akt von Béla Balázs	Ensaio geral aberto em 31-05-1951	Musiksaal
25-01-1952	Frank Martin	Konzert für Violine (1951)** (obra encomendada pela Sociedade <i>Pro Helvetia</i> e dedicado a Paul Sacher e a BKO)	Hansheinz Schneeberger - violino Ensaio geral aberto em 24-01-1951 - Concerto comemorativo de 25 anos de	Musiksaal

			existência	
30-05-1952	Igor Stravinsky	Messe für gemischte Chor und doppeltes Bläser-Quintett (1948)*		Martinskirch e Basel
29-01-1954	Béla Bartók	Suite Nr.2 für Orchester, op.4 (1907, neue Fassung 1943)*		Musiksaal
21-01-1955	Béla Bartók	Konzert für Viola und Orchester, op. postum (1945)*	William Primrose - viola	Musiksaal
21-01-1955	Igor Stravinsky	Symphony in three movements (1945)*		Musiksaal
09-12-1955	Igor Stravinsky	Cantata für Sopran, Tenor, Frauenchor und kleines Instrumentalensemble (1952)*	soprano Sylvia Gähwiler, tenor Hugues Cuénod Ensaio geral aberto em 08-12-1955	Musiksaal
02-03-1956	Frank Martin	Rythmes für Orchester (1926)*	Ensaio geral aberto em 01-03-1956	Musiksaal
02-03-1956	Igor Stravinsky	Ebony Concerto für Jazz-Band (1945)*	Ensaio geral aberto em 01-03-1956 Jazzkapelle Kurt Edelhagen	Musiksaal
23-11-1956	Frank Martin	Etudes pour orchestre à cordes (1956)**		Musiksaal

Rádio difusão

02-10-1940	Béla Bartók	Divertimento für Streichorchester (1939)	transmissão pela rádio	Studio Basel
------------	-------------	--	------------------------	--------------

Anexo F - Collegium Musicum Zürich (CMZ), regente Paul Sacher. Concertos realizados de 1942-1956, com ênfase nos compositores Martin, Bartók e Stravinsky.

* primeira audição em Zurique

** estreia

Data	Compositor	Obra	Observações	Local
26-04-1942	Igor Stravinsky	Dumbarton Oaks (1938)- Konzert in Es für Kammerorchester		Zurique Kleiner Tonhallsaal (KTS)
22-11-1942	Frank Martin	Ballade für Flöte, Streichorchester und Klavier (1939)*	solista Joseph Bopp	Zurique KTS
15-01-1943	Béla Bartók	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936)		Zurique KTS
23-03-1943	Igor Stravinsky	Apollon musagète für Streichorchester (1928)		Zurique KTS
14-05-1945	Frank Martin	Der Cornet für Alt und Kammerorchester(1943) sobre poemas de Rainer Maria Rilke*	contralto Elsa Cavelti	Zurique Grosser Tonhallsaal (GTS)
17-05-1946	Frank Martin	Petite Symphonie Concertante für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester (1945)**	solistas: Corinna Blaser-harpa, Hans Andreae-cravo, Rudolf am Bach - piano -	Zurique KTS
17-05-1946	Igor Stravinsky	Danses concertantes für Kammerorchester (1942)*		Zurique KTS
15-11-1946	Igor Stravinsky	Apollon musagète für Streichorchester (1928)		Zurique KTS
14-02-1947	Béla Bartók	Divertimento für Streichorchester (1939)		Zurique KTS
21-05-1947	Frank Martin	Petite Symphonie Concertante für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester (1945)	solistas: Corinna Blaser-harpa, Hans Andreae-	Aarau - Grosser Saal des Saalbaus

			cravo, Rudolf am Bach - piano	
19-03-1948	Igor Stravinsky	Concerto in d für Streichorchester (1946)*		Zurique KTS
06-05-1949	Frank Martin	Petite Symphonie Concertante für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester (1945)	solistas: Corinna Blaser-harpa, Hans Andreae- cravo, Rudolf am Bach - piano	Zurique KTS
25-01-1950	Igor Stravinsky	Pulcinella Suite (1919)		Zurique KTS
05-05-1950	Béla Bartók	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936)		Zurique KTS
12-05-1950	Béla Bartók	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936)		Aarau -Grosser Saal des Saalbaus
17-11-1950	Frank Martin	Ballade für Violoncello und kleines Orchester (1949)**	solista August Wenziger	Zurique KTS
02-03-1951	Béla Bartók	Rumänische Volkstänze für Streichorchester (1915) Sonate für Violine-Solo (1944) Divertimento für Streichorchester (1939)	violino: Hansheinz Schneeberger	Zurique KTS
09-05-1952	Igor Stravinsky	Apollon musagète für Streichorchester (1928) neue Fassung 1947		Zurique KTS
30-01-1953	Igor Stravinsky	Concerto in d für Streichorchester (1946)		Zurique KTS
06-03-1953	Frank Martin	Konzert für Cembalo und kleines Orchester (1952)*	solista Isabelle Nef	Zurique KTS
12-03-1954	Frank Martin	Der Cornet für Alt und Kammerorchester(1943) sobre poemas de Rainer Maria Rilke	contralto Elsa Cavelti	Zurique GTS
03-12-1954	Igor Stravinsky	Cantata für Sopran, Tenor, Frauenchor und	soprano Grace Hoffman,	Zurique KTS

		kleines Instrumentalensemble (1952)* Podbljudnyja - Vier russische Bauerlieder Pribautki (1914)* Pulcinella Suite (1919)	tenor Hugues Cuénod, membros do Aarau Kammerchor, regente Ernst Locher	
--	--	--	--	--

Gravações para a Rádio

Data	Compositor	Obra	Observações	Local
06-05-1950 07-05-1950 08-05-1950	Béla Bartók	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936)	Gravação para a British Broadcasting Corporation	Studio Zürich
06-05-1950 07-05-1950 08-05-1950	Frank Martin	Petite Symphonie Concertante für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester (1945)	Gravação para a British Broadcasting Corporation	Studio Zürich
18-11-1950 19-11-1950 20-11-1950	Frank Martin	Ballade für Violoncello und kleines Orchester (1949)	Gravação para a British Broadcasting Corporation August Wenzinger - violoncelo	Studio Zürich
05-09-1954	Frank Martin	Ballade für Flöte, Streichorchester und Klavier (1939)	Transmissão pela British Broadcasting Corporation André Jaunet- flauta, Hans Andreae-piano	Studio Delaware Road, Maida Vale

Anexo G - Arquivo Tonhalle Gesellschaft - obras executadas de Frank Martin

Frank Martin: Konstante Sinfonie (1946) 2. Fassung.

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
22. 2. 49	8. ab. Kz.	N. Andreae	Einf.

Frank Martin: "Jedermann" - Monologe,

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
19. 6. 1936	3. Juni festk. Hs. Rosbaud		Elsa Cavalletti	5 Kz. im Musikg. v. Zyko
20. 6. 68	Vannemundel TT-Quartett		Hart Widmer	Juni festspiele
20. 12. 4. 94	Ab. 17 + Extrakt. C.P. Flor		Robert Holl / Georg Westphal	2x

Frank Martin: Ouverture en hommage à Mozart (1956)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
2. Juni 59	1. Juni festk.	Hans Rosbaud	5. Musica viva - Kz.
13. Febr. 79	18. Sinfonick.	Mrs Voegelin	

Frank Martin: "Rythmes" (1926)

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
8. 10. 57	4. Völksgg.	S. Brand-Rooy	—	2. 1. Mal in v. Kzt

Frank Martin: "Landesausstellungsmarsch" 1939

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
7. 11. 39	2. B. Jugendkz.	N. Andreae	
5. 3. 40	Jugendkz. Mittelb.	N. Andreae	
15. 9. 42	Jugendkz. Sek.-hh.	Haus Rogner	

Frank Martin: Concerto f. 7 Blasinstrumente
Pauken, Schlagzeug & Streichorch.

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
26. 2. 52	8. Ab. Kz.	Erich Schmid	m. Tonhalle musikern
24. 126. 2. 1959	8. Abbaum. Kzt.	E. Ansermet	m. Niederstlg. Kl. P. Bon
24. 126. 11. 66	4. Ab. / 2. ab B.	Vöhrting	W.
2. 12. 69	2. Ab. B.	Q. Dutoit	Perthenerkonzert
13. 10. 70	6. fünf. Kzt.	Frank Martin	
24. 2. 72	9. Jugend Mittelstufe	Fred. Keitner	Günter Rumpel, André Raout, Rolf Kuntz, Manfred Sax, 4 Adolfs Lokal Hofli, Paul Seligson & B. 7. 74
14. & 15. März 78	13. & 14. Sinfoniekonz.	Fred. Keitner	
14. Mai 78	Buenos-Aires	Gerd Albrecht	
17. V 78	Sao Paulo	" "	Südamerika-Tournee
20. V 78	Rio de Janeiro	" "	
20. Sept. 1989	5. Sinfoniekonz.	H. Wakasugi	

Frank Martin: Konzert für Klavier + Orch.

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
16. 4. 76	Züriger-Kk.	K. Rottenhiller	Walter Frey	Erstaufführung

Frank Martin: Ballade für Klavier + Orch.

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
1.2.44	6. AB. Kk.	L. Ansermet	Walter Frey	Einf.
10. 1. 50	11. Volkas.	E. Schmid	J. S. Bonda	
23. 1. 62	12. Völkersbz	Gustav Meier	Jörg Wyttenbach	

Frank Martin: Violinkonzert (1950/51)

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
19. 5. 53	5. Frühjahr	E. Schmid	H. Schneberger	3. Musica viva Konzert anlässlich des 75. Geburtstages von Frank Martin
20. 2. 62	8. Abonnement	Hs. Rosbaud	H. Schneberger	
21. 9. 1965	4. Volkskonzert	Armin Jordan	Stephan Romanov	

Frank Martin: Ballade f. Flöte, Orchester u. Klavier

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
5. 12. 50	9. Volkas.	Erich Schmid	R. Jauret Flöte H. Andros Klavier	für Intelschule
14. 1. 66	9. Jugendbz.	Peter Tschupp	Hans Meyer Flöte	

F. Martin: Klaviertrio über irische Themen

Datum	Konzert	Dirigent <i>Ensemble</i>	Bemerkungen
8. 4. 37 31. Okt. 74	9. Kon.	Frei, de Boer, Reitz Luxemburger Klaviertrio	(Trio über irische Volkslieder)
5. Jan. 1986	3. Kon. unterm. 3	Asbrid Berkleer Florenz, Paul Robert Berkleer	Trio über irische Volkslieder

F. Martin: Klavierquintett in d-moll

Datum	Konzert	Dirigent <i>Ensemble</i>	Bemerkungen
13. 10. 21	1. Kon.	Martin de Boer Schroer, Esch, Reitz	Erstaufführung

Frank Martin: Quatre Sonnets à Cassandre

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
16. 2. 69	4. Kon. Kat.	Hadlaub- Ensemble	Fritz Eigenberger	

Frank Martin: Ballade für Viello & Klavier

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
25. 10. 73	Junge Interpreten	Markus Stocker	Gérard Myss, Klavier	

Anexo H - Arquivo Tonhalle Gesellschaft - obras executadas de Igor Stravinsky

Igor Stravinsky: Sacre du Printemps

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
14.10.30	Extra-KK.	N. Andrae	
28. 6. 57	4. Juni-Kg.	Hans Rosbaud	Südwestf. Orchester
14. 6. 62	2. Juni-Konzert	Hans Rosbaud	
18.10.66 20.10. "	2. Abonnementkonz. + Kl. Ab. B	Charles Antoin	2x
4. 6. 69	1. Juni-Konzert	Erik Leinsdorf	
26. 5. 71	1. Juni-Konzert	H. v. Karajan	Berliner Philharmoniker
27. 5. 75	5. Frühjahrszyklus	Erik Leinsdorf	
7. Nov. 78	3. Gr. AB-Konzert	Gerd Albrecht	Widderh. AB.A
16. Nov. 79	5. Extrakonz.	Wolfgang Sawallisch	Orch. de la Suisse Rom.
10. Juni 80	2. Jahresfestk. 131.	R. Frickel de Burgos	
8. Juni 1982	3. JFW-Konzert	Chr. Eichenbach	
4./5. 6. 7. Februar 1986	6. Ab. + A + D + 2. Mittelstufe Konz.	Chr. Eichenbach	
27. Mai 1988	10. Extra Konz.	Riccardo Chailly	Concertgebouw- orkesthaus te stam
31. Mai 1989	1. Konzert JFW	H. Wakasugi	
10., 11., 12. Sep. 1992	4. Ab. + B + 2. Ab. M	Vladimir Fedoseyev	

Igor Stravinsky: Psalmen - Sinfonie, f. Chor u. Orch. (1930)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
15. 3. 32	10. Ab. KK.	N. Andrae	2x
24/26. 2. 70	8. Ab. + 4. Ab. A.	Ch. Dutoit	2x
14/16. 2. 71	2. So. na. kg. + N. Inf.	Jakob Kollet	
8.-11. 2. 94	Ab. G/C/B/D	David Zinman	4x

Igor Strawinsky: Sinfonie en ut (1940)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
13. 5. 53	18. Volkstanz.	Hans Rosbaud	
12. 5. 53	4. Frühjahrskonz.	Hans Rosbaud	
22./24. 1. 61	2. Sonntag, kgl. u. Pensionskassenkonz.	Christian Kächling	
27. 6. 67	4. Juni Festkonz.	H. Bernoldisch	

Igor Strawinsky: Sinfonie in drei Sätzen (1945)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
18. 5. 48	4. Frühjahrs.	E. Ansermet	Umf.
5. 1. 56	11. Volkstanz.	Hs. Rosbaud	2. Musica viva. G.
12./14. 12. 61	5. Abonnementkonz.	Hs. Rosbaud	Wiederhol. kl. Abon.
5. 11. 63	7. Volkstanzkonz.	Charles Dutoit	
20. 10. 70	A. Ab. B. Konz. Pens. K. Konz.	Ch. Dutoit	
16. Juni 1982	5. JFW-Konzert	Herbert Blomstedt	

Igor Strawinsky: Symphonies d'instruments à vent

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
6. 1. 55	12. Volkstanz & Idumut			
25. 4. 75	19. Sinfonik.	Erich Leinsdorf		
24. 4. 75	2. Frühkonz.	Erich Leinsdorf		

Igor Strawinsky: "Duolemento" f. balade

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
17.12.40	Extra-Kz.	N. Andrae	einf.
16.2.43	8. ab. Kz.	N. Andrae	"

Igor Strawinsky: "Chant du rossignol", poème symphonique

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
13.2.51	7. ab. Kz.	Hans Rosband	2x
11/12.2.57	2. Extrakt	Erich Schmid	2x
25.4.75	19. Sinfoniekonz.	Erich Keinsdorf	
10./11./12./13. April 1984	8. Abonnementskonz. + C + A + D	Olto Ceccato	

Igor Strawinsky: Ebony concerto f. Jazz-Orchester

Datum	Konzert	Dirigent	Solisten	Bemerkungen
28.6.55	4. Juni-Kz.	K. Böckhagen	Jazzkapelle mit Böckhagen	

Igor Strawinsky: "Feuerwerk" (op. 4, 1908)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
12.3.18	11. ab. Kz.	N. Andrae	Erstes Werk v. S. S. Str. in Zürich
28.3.33	12. ab. Kz.	N. Andrae	2x
10.1.50	11. Volkes.	E. Schmid	
4.6.57	2. Weltmusikfest	Nik. Geschbacher	Weltmusikfest
6./7./9.9.65	1.13. Jugendkz.	Erich Widl	
20. Mai 1990	9. Ex. Tra. Konz.	Genyagly'i Bojoles Kupuski	Staatl. Symph. Orch. Kofcafe

J. Strawinsky: "Circus Polka" (1942)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
18.5.48	4. Frühjahrs.	E. Dusemeret	Einf.
8./10./11.9.)	1/3. Jugendkft.	Armin Jordan	Herr St. Volksschule
29./30./4.75	3. Frühjahrszyklus	Erich Reinsdorf	(304. Hbourn. C
20. Jan. 80	15. Sinfonie K.	Willi Gold	Kommentar (auch Kinder- Tanz- und Mimengruppe der "Fam. Lindt" Konzert Tanzspiele: Haydn: Menuett a. d. Sinfonie II B-Dur Schubert: Andante in Rosamunde, Brahms: Ung. Tanz III & D-Dur Khalidatariou: Gopak aus Balakrishna Gayanch.
26. + 28.8.87	1./2. Schüler- Konzert	Willi Gold	Kongresshaus- sappel
3. Juli 1989	Saisondschluss	H. Wakasugi	Gratiskonzert

Igor Strawinsky: "Drei norwegische Weisen" (1942)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
18.5.48	4. Frühjahrs.	E. Dusemeret	(Einf.)

Igor Strawinsky: "Les noces"

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
3.12.35	5. ab. Kk.	Paul Saenger	Bertha de Vignia Pauline Hoch Max Meili Felix Koppell Julius Wirsing	Kleinchen Basel 2+ Einf.
17./19.1.67	12./13. Sinf.	Willi Gold	Basia Rednikh Verica Gold Eric Pappay Gottlieb Kisth Klaus Voliers Regula Kuechli Renew Custer Hubert Hubler	Südzweis Zürich

Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
2. 3. 26	10. ab. Kz.	H. Andrae	2 x
10. 11. 36	Extra-Kz.	Igor Strawinsky	
25. 5. 54	5. Frühjahrskz.	Haus Rosband	
5. 17. 2. 74	7. Ab. / 3. Ab. B	Rud. Knappe	
8. 2. 74	13. Sinf. Kz.		
8. Juni 1982	3. JFW-Konzert	Ch. Eschenbach	
4., 5., 6., 7. Februar 1986	6. Ab. + A + D + 2. Mittelstufekonz.	Ch. Eschenbach	
21. Juni 1987	5. JFW-Konzert	—	Orypheus Chamber Orchestra
29. Juni 1992	13. Sonderskonz.	Erich Leinsdorf: Ballett, m. Gesang Gegor Jany Robert Gysbell: Bass László Magyar: Bass	

Igor Strawinsky: Divertimento aus „Le baiser de la fée“

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
22. 1. 52	6. ab. Kz.	Haus Rosband	

Igor Strawinsky: „Le jeu de Cartes“

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
16. 11. 37	4. ab. Kz.	Orest Ansmet	Einf.
8. 2. 55	7. Ab. - Kz.	Haus Rosband	
15. 4. 75	1. Frühj. Zyklus	Erich Leinsdorf	
14. - 17. 9. 93	Ab. G, C, A, B, D	Michael Stern	

F. Shavinsky: Violinkonzert in D-Dur (1931)

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
28.3.33	12. Ab. Kr.	N. Andreat	Samuel Duskin	2x
6. 1. 48	12. Volks.	E. de Stutz	Kud. Baumgartner	Einf.
2. 2. 60	7. Abem. Kr.	Nik. Leschbeks	Arth. Grumiaux	3. Musica viva
5. 1. 62	11. Volkskr.	Hs. Rosband	Anton Fietz	2. Musica viva
8.5.73	3. Frühj. Kr.	H. Hess I. Leibn	W. Schneider Arthur Grumiaux	
9./11.12.75	5. Fr. Ab. Skim. B.	Gerd Albrecht	Kyung-Wha Chung (2x)	
29. Juni 82	7. JFW-Konz.	Korst Stein	Zvi Zeitlin	
9. Mai 1996	36. Extrah.	Fl. Baumert	Viloria Tullova	

Igor Shavinsky: Konzert für Klavier + Bläserchester

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
6. 11. 28	Extra-Kr.	N. Andreat	Igor Shavinsky	
10. 11. 36	"	Igor Shavinsky	S. Loulima Shavinsky	
1. 12. 59	7. Volkskr.	F. W. Anderson	Lugette Rolle	
8. 1. 70	17. Frühj. Kr.	Will. Jöhl	Karl Engel	
21. Juni 1989	6. K. JFW	Erich Leysdorf	Walter Klein	

Igor Shavinsky: Capriccio f. Klavier + Bläser (1929)

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
14. 10. 30	Extra-Kr.	N. Andreat	Igor Shavinsky	
18. 5. 48	4. Frühjahrs	E. Dusmet	S. Loulima Shavinsky	Einf.
19. 1. 54	6. Ab. Kr.	H. Rosband	Monique Haas	
6. 5. 75	4. Frühjahrskr.	Erich Leysdorf	John Browning	
11. Sept. 80	2. Sinfonik.	Lawrence Foster	Pi-Hsien Chen	
7. 8. 9. 10. April 92	8. Abo + C+B+D	Erich Leysdorf	David Lively	
16. März 1995	6. Sinfoniekonz.	Nichel Tabachnik	Nichel Beroff	
14. Mai 1996	gastkonz. in Biel	David Zinman	Christian Zacharias	
15. Mai 1996	Abo 17	David Zinman	Christian Zacharias	

Igor Strawinsky: Konzert für 2 Klaviere (1935) ohne Orch.

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
10.11.76	Extra-Kz.	-	Igor Strawinsky J. Louisa Strawinsky	Einf.

I. Strawinsky: Messe für gemischten Chor, Soli u. doppeltes Bläserquintett.

Datum	Konzert	Dirigent Ensemble	Bemerkungen
13. 3. 52	6. Km.	Mitgl. d. Tonhalle-Orch. Schlegel, Jucker, Keusel, Bomler, Vogler	

I. Strawinsky: Concertino f. Streichquartett (1920)

Datum	Konzert	Dirigent ensemble	Bemerkungen
12. 12. 46	3. Km.	Quartetto Italiano	
24. 4. 58	8. Km. Abd.	Tonhalle-Quartett	
6. 2. 69	4. Km.	Quartetto Italiano	
18. Dez. 75	3. Km.	Tonhalle-Quartett	

Igor Strawinsky: Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Klavier,
Violine, Bratsche u. Cello (1953)

Datum	Konzert	Dirigent ensemble	Bemerkungen
19. 11. 59	3. Km. - Abd.	R. Lühli, R. Leuzinger, W. J. H. R. am Bock, H. Fied, R. S. thi, R. Altwegg	
11. Jan. 1982	2. Km. Soirée	Kammerensemble '76	

Igor Strawinsky: Feuervogel - Suite ¹⁹¹⁹
L'oiseau de feu

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
20.11.23	4. ab. Kr.	N. Andreea	1. Auff. im Zbr. 21
6.11.28	Extra-Kr.	N. Andreea	
28.3.33	12. ab. Kr.	N. Andreea	2x Einf.
17.3.36	Pensionsk. Kr.	Robert F. Deutsch	
14.2.39	8. ab. Kr.	N. Andreea	
3.2.42	7. Volks.	N. Andreea	Einf.
6.3.45	9. ab. Kr.	Paul Kletski	
11.11.47	4. ab. Kr.	Alceo Gallia	Einf.
31.5.49	5. Frühjahrs	V. Andreea	
9.10.51	4. Volks.	E. Schmid	
16.9.52	1. Jugend-Kr.	E. Schmid	
12.1.53	Jugend-Kr.	E. Schmid	2x
29.6.54	4. Juni-Kr.	E. Schmid	
13.12.55	2. Ertrahg.	Hs. Rosbaud	
7.2.58	10. Jugendkzt.	Peter Lukas Graf	f. Schulentlassene
14/16.10.58	2. Abann. kzt.	R. F. Jengler	m. Niederholz, a. F. B.
13./15.11.62	3. Abann. kzt.	Gianfranco Rivale	1. Kzt. im bel. Fk
1.6.65	1. Juni-Festkzt.	Rob. F. Jengler	
21.11.67	4. Abann. kzt.	Rud. Kenpe	
3.9.68	1. Sinf. kzt.	Ulrich Meep	
23./25.11.71	4. Ab. kzt. + 2. Ab. B	Charles Dutoit	
2.6.72	Gröpfung. Fkw.	Rud. Kenpe	
4.9.73	1. Sinfonie kzt.	Frank Egermann	
6.9.73	1. Kommentiertes Konzert	F. Egermann	
29./30./4.75	3. Frühjahrszyklus	Erich Kainsdorf	576000 C
19. Mai 78	6. Jugend ab. 3. Juni Fkw.	Pierre Boulez	B. B. C. Symph. Orchestra
25. März 80	10. Ab. B 3 C	Raf. Frühbeck - i. Bourges	
4. + 6. März 1981	Louderkonzert	Charles Dutoit	komp. Fassung 191.
12., 13., 14., 15. Dez. 1989	4. Ab. + C + B + D	Erich Lewis- dorf	Suite 1912
16.-19. Feb. 1993	6. Ab. 0	Michael Stern	Oenon - Aufnahme
27.12.94.94	Klassik/Klassik Plus	Jan Kneiz	

I. Strawinsky: Petrouichka-Suite (1947)

Datum	Konzert	Dirigent	Bemerkungen
31.10.22	3. Ab. Kz.	Erud Ansermet	2 x
30.11.26	5. Ab. Kz.	N. Andreea	2 x R. Casadesus (Klas)
6.11.28	Petra-Kz.	Igor Strawinsky	
10.11.36	Petra-Kz.	Igor Strawinsky	
21.11.39	4. ab. Kz.	N. Andreea	Einf. Klav: Casadesus
1.2.44	6. ab. Kz.	E. Ansermet	Einf.
18.5.48	4. Frühjahrs.	E. Ansermet	Einf.
19.6.52	2. Juni Kz.	H. Rosbaud	Klas. Rud. am Bach
17./19.2.59	13./14. Völkskz.	H. W. Hausslein	Klavier: Chs. Tobler
12./14.11.68	3. Ab / 2. Ab. B	O. Dutoit	Marie: Rud. am Bach
9.11.73	6. Ab / 4. Ab. B	L. Foster	
13./14./1.76 3.15.1	6. Gr. Ab. 3 H. C 5 A	Gerd Albrecht	3 x
16.1.76	7. Jugendkonzert	G. Albrecht & Kömter	(für Mittelschulen)
12. April 78	1. Frühj. Zyklus	Gabor Ötvös	
8. Januar 80	6. Ab 3 A 3 B	Witold Rowicki	
26., 27., 28. Okt. 82	2. Ab + C + B	Kurt Brass	
3. Nov. 1985	3. Sinf. (K+F)	Gerd Albrecht	Camillo Dvorak Präzisionsführung
30. April 86	16. Sinfonie Konz.	David Zinman	
7. Juni 1990	10. Extrakonzert	Nichel Plasson	

Igor Strawinsky: Agon, Ballett f. zwölf Tänzer.

Datum	Konzert	Dirigent	Solist	Bemerkungen
10./12.12.54	5. Abam. Kz.	H. Rosbaud	—	Schw. Erstaufführung
14.-17.9.93	Moog, C, A, B, D	P. Stern	—	

Anexo I - Ernst Widmer - Hommages op.18 para oboé, cordas e tímpanos ad libitum.
Edição realizada pelo autor segundo manuscrito da Bibliothek und Archiv Aargau –
Kantonsbibliothek.

Hommages

*aux 3 compositeurs
qui le plus m'ont impressionné
pendant ma "jeunesse musicale":*

*Frank Martin
Bela Bartok
Igor Strawinsky*

Ernst Widmer

Hommages

I - INTRODUCTION

Moderato ♩ = 104

Ernst Widmer
(Porto Alegre 1960)

Oboe

Timpano
Ad libitum

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

p *sf*

sf *sf* *secco*

ff *p*

ff *p*

ff

ff

7

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



15

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

24

4 Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

33

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

39 *)

Ob. *sf* *f* *sf* *pp*

Timp. *sf secco* *sf secco*

Vln. I *sf* *sf*

Vln. II *sf* *sf*

Vla. *sf* *sf* Pizz, secco

Vc. *sf* *sf* Pizz, secco

Cb. *sf* *sf* *f*

*) Ad Libitum



Poco rubato
Zögernd (hésitant)

46 rit.

Ob. *p* *pp*



50 accel. allegro a tempo ♩ = 104

Ob. *mf* cresc. *f* *marcato*

6

54

Ob. *ff*

Timp. *sf sf sf sf sf sf*

Vln. I *div 2 sf*

Vln. II *div 2 sf*

Vla. *div 2 sf uniss.*

Vc. *arco ff*

Cb. *arco ff*

60

Ob.

Timp. *sf secco sf secco f*

Vln. I *sf sf sf sf div 3 sf*

Vln. II *sf sf sf sf div 3 mf*

Vla. *ff ff uniss. mf*

Vc. *sf sf sf uniss. mf*

Cb. *sf sf sf*

65

Ob.

Timp. *f* secco *mf* secco *p* secco

Vln. I *ff* *f* *pp* *f*

Vln. II *ff* *p* *mp* *f* *pp* *f*

Vla. *ff* *p* *mp* *f* *pp*

Vc. *ff* *p* *mp* *f* *mp* *mp* *mp* *mp* *f*

Cb. *p* *f* *pp* *f*

8

70

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

uniss.

pp secco

ppp

uniss. div. 2

ppp

uniss.

pp *mp* *pp* *pp*

pp *p* *pp* *pp*



II - Hommage à Frank Martin

(canon à 6 voix)

Ernst Widmer
(Porto Alegre 1960)

Adagio molto ♩ = 66

Oboé

Violino I

Violino II

Violino III

pp possibile, ma espressivo *ppp*

ppp

80

82

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vln. III



88

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Vc.

Cb.

10

93

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Vc.

Cb.



96

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Vc.

Cb.

12

105

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Vc.

Cb.

mf *mf* *f*

mf *pizz.* *arco* *mf* *p* *p* *mf*



108

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla.

Vc.

Cb.

pp sub. *pp subito*

pp sub. *senza espr.*

pp sub. *senza espr.*

p *arco* *pp* *mp* *pp*

p *pp* *mp* *pp*

poco ... a ... poco ... accelerando 13

Ob. *pp*

Vln. I *pp* *pizz. arco* *p sf p*

Vln. II *pp* *cresc. mp*

Vln. III *pp*

Vla. *pp* *pizz. arco* *p sf p*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

accel. (♩ = 88) sempre più accel.

115

Ob. *molto cresc. mf* *f marcato*

Vln. I *mf* *div. 2* *f*

Vln. II *molto cresc.* *mf* *f*

Vln. III *molto* *mf* *f*

Vla. *molto* *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

14

119 *accel. al Andante* ♩ = 104 *accel. e cresc.*

Ob.
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vla.
Vc.
Cb.

123 *subito ritard. molto* *Molto allargando* *Grave* ♩ = 54 *Attaca*

(Tempo 1)

Ob.
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vla.
Vc.
Cb.

III Hommage à Bela Bartok

(Canon à 3 voix)

Vivace ♩ = 144

Ernest Widmer

Oboe

Timpano
Ad libitum

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

sf *f* *p* *pp* *secco*

p *ma energico*

p

ff

ff



6

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

p *ma energico*

div. 2 *pizz.*

2

11

Timp. *ff* *staccato* IV corda.....

Vln. I *mf marcato*

Vln. II

Vla. *mf marc.*

Vc. *p*

16 IV corda..

Vln. I *sf* IV corda.....

Vln. II *sf* IV corda.....

Vla. *mf marcato*

21 *div. 2* IIIa *sf* *gliss.* *div. 2*

Vln. I *sf* IIIa

Vln. II *sf* IIIa *div. 2*

Vla. *sf* IV corda.....

26 *div. 2* IIIa *p subito* *div. 2* IIIa IVa

Vln. I *sf* IIIa

Vln. II *sf* IIIa *div. 2* IIIa

Vla. *sf* IVa

31

Vln. I *mf* *sp* e leggero (pta d'arco)

Vln. II *p subito*

Vla. *f* *div.2*

36

Vln. I *mf* *sp* e leggero (pta d'arco)

Vln. II *crescendo.....* *sp* e leggero (pta d'arco)

Vla. *p subito* *f*

Vc. *f*

41

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f* *p e leggero*

Vc. *f* *f* *p e leggero*

4

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

crescendo molto



51

Ob.

Molto rit...

Meno Mosso ♩ = 112

Tornando al Tempo I - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp 1° Solo

pp 1° Solo

pp 1° Solo

ff

ff

1° Solo

1° Solo

(pizz.)

p

6

66

Ob. *tr*

Vln. I *tutti* *5*

Vln. II *f* *mp* *ppf* *pizz.*

Vla. *mf sempre*

Vc. *mf* *f*

Cb. *f*

≡

71

Ob. *tr* *div 2.*

Vln. I *tr*

Vln. II *5* *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *f* *p* *arco* *f*

Cb. *f* *p* *f*

76

Ob. *p*

Vln. I *div. 2.* *1 solo* *solo*

Vln. II *mf* *1 solo div. 2.* *pizz. arco* *pp*

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*



81

Ob. *p*

Vln. I *1° solo*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Calmo ed espressivo $\text{♩} = 144$
 (Canon à 4 voix)

8

86

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

mf *p*

≡

91

Ob.

Vla.

f *f* *f*

≡

97

Ob.

Vla.

p *f* *f* *mf* *grazioso*

p subito *p*

≡

102

Ob.

Vla.

Vc.

p *pp* *p*

f *f* *f*

1° solo arco

107

Ob. *p* e grazioso *mf* Tutti *p*

Vln. I *f* 1° Solo

Vln. II

Vla. *p*

Vc. arco *f* *mf*

113

Ob.

Vln. I *f*

Vln. II *pp* solo *f*

Vla.

Vc. *p*

10

116

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Tutti

f

sf



120

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sf

p

pp grazioso

mp

f

124 11

Ob. *ff* *mp* div. 2 *f*

Vln. I *f* *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *f* *pp*

Vc. *f* *mf* *pp*



129 in Tempo =14

Piú lento *accel.....* Cadenza *tr*

Ob. *pp* *cresc.....* *ad libitum* *7* *ff*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

12

133 *Poco Ritardando* ----- , **Tempo I** ♩=144

Ob. *sf* *ppp* *mp* energico

Timp. *ppp* pizz.

Vln. II *f*

Vla. *f* *ppp*

Vc. *f* *ppp* *pp*

Cb. *pp*



138

Ob.

Timp. *ppp* sempre

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

163

Ob. *p e leggiero*

Vln. I

Vln. II

Vla. *sf*

Vc. *sf* III^a corda.....
pizz. IV^a corda.....

Cb. *sf*



168

Ob. *sf*

Vln. I *arco* *sf*

Vln. II *arco* *pp*

Vla. *pp* *pizz. e leggiero* *pp*

Vc. *pp*

16

173

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p cresc.....

arco
pizz. arco

p cresc.....

arco

leggiero

p cresc molto

p cresc.....



178

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

marcato

sf

sf

sf

sf

f

f

f

arco

1° solo *

sf pizz.

sf

* Thème de Frédéric le Grand. Il ne faut absolument pas que ce thème ressorte, n'étant ici qu'un renfort de l'obois.

183 17

Ob. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vln. I *mp*

Vln. II *mf* div. 2

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 183 to 187. The Oboe (Ob.) part features a melodic line with accents and dynamic markings of *sf* (sforzando) repeated five times. The Violin I (Vln. I) part has a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The Violin II (Vln. II) part is marked *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction 'div. 2' (divisi). The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) parts provide harmonic support with various rhythmic figures and dynamics, including *mf* and *sf*.



188

Ob. *ff p*

Vln. I

Vln. II *mf* unis.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 188 to 192. The Oboe (Ob.) part has a sustained note with a dynamic marking of *ff p* (fortissimo piano). The Violin I (Vln. I) part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Violin II (Vln. II) part is marked *mf* and includes the instruction 'unis.' (unisono). The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) parts continue with their respective parts, maintaining the harmonic structure.

18

193

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f giocoso

pizz.

mp

=

198

Ob.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mp

div. 2

arco Tutti

f

203 G.P. 19

Ob. *ff*

Timp.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* *div 2*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *div 2* *pizz.* *pp*

Cb. *ff* *div 2* *pp*

G.P. *pp*

G.P. *pp*

Detailed description: This musical score block covers measures 203 to 208. It features six staves: Oboe (Ob.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), with a double bass (Cb.) staff below. The Oboe part begins at measure 203 with a dynamic of *ff*. The Violin II and Viola parts also start at measure 203 with *ff* dynamics. The Violoncello part starts at measure 204 with *ff* and includes a *div 2* marking. The Viola part includes a *div 2* marking at measure 205. The Violoncello part includes a *pizz.* marking at measure 206 and a *pp* dynamic at measure 207. The double bass part includes a *div 2* marking at measure 205 and a *pp* dynamic at measure 207. The Timpani part is mostly silent, with a few notes at the end of the section. The score is marked with 'G.P.' (Grand Pause) at measures 206 and 207. A double bar line is present at the end of measure 208.



209

Timp.

Vc. *div 2* *pizz.* *arco*

Cb.

Detailed description: This musical score block covers measures 209 to 214. It features three staves: Timpani (Timp.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The Violoncello part starts at measure 209 with a *div 2* marking and includes *pizz.* and *arco* markings. The Double Bass part starts at measure 209 with a *div 2* marking. The Timpani part is mostly silent, with a few notes at the end of the section.

20

215

Ob.

Timp.

Vln. I

Vc.

Cb.

ppp

pizz.

pizz.



221

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

sfz sfz sfz sfz

p

sfz

sfz sfz

pizz.

226

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sfz sfz

sfz

p

pp sempre

p sempre

p sempre

231

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

sfpp e leggero

p

p

simile

Molto Ritardando -----

23

246

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff *ff* *secco*

fff

251

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Lento ♩ = 72

1° solo

pizz.

1° solo

pp

pizz.

24

ritard.----- Stringendo---

256

Ob.

Timp.

Vln. I arco

Vln. II

Vla. arco 1° solo *pp* Tutti

Vc. arco

Cb. arco

-----Tornando al Tempo I =144

261

Ob. *pp* *p*

Timp.

Vln. I Tutti *div. 2* pizz. *mp*

Vln. II pizz. arco pizz. arco Tutti *mp*

Vla. pizz. arco *pp* arco *pp*

Vc. pizz. *mp*

Cb. pizz. *pp*

266

Ob. *mf* *p*

Timp.

Vln. I arco *pizz.* 2 *arco*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



271

Ob. *f* *p*

Timp.

Vln. I arco *mis.*

Vln. II *p* *f* *p* *mf* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

26

276

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

281

Allargando Molto -----

Ob.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Subito a tempo

27

286

Ob. *sf* *fff*

Timp. *ppp* *fff*

Vln. I *pp* *fff*

Vln. II *pp* *fff*

Vla. *pp* *fff*

Vc. *pp* *fff*

Cb. *pp* *fff*

div. 2

V

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Oboe (Ob.), followed by Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 286. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Subito a tempo' is placed above the first staff. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *fff* (fortissimo), *ppp* (pianissimo), and *pp* (piano). Performance instructions include 'div. 2' (divisi) for the Cello and 'V' (Vibrato) for the Violins and Viola. The score concludes with a double bar line at the end of measure 290.

IV - Hommage à Igor Strawinsky

(canon à 3 et 5 voix)

Largo ♩ = 88

Ernst Widmer
(Porto Alegre 1960)

Oboe solo

Violino I

Violino II

Violin III

Viola I

Viola II

Viola III

Violoncello I

Violoncello II

Violoncello III

Contrabaixo

arco

pizz.

div. 2

p

5

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Cb.

pp

pp

pp

pp

2

9

Vln. I

Vln. II

Vln. III

12

Vln. I

Vln. II

Vln. III

15

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vla. I

Vla. II

Vla. III

18

Vla. I
mf >

Vla. II
mf > *mf* >

Vla. III
mf > *mf* > *mf* >

Vc. I
p

Vc. II
p

Vc. III
p



21

Vc. I

Vc. II

Vc. III

4

24

Vln. I
divisi

Vln. II

Vla. I

Vc. I

Vc. II

Vc. III

27

Vln. I

Vln. II

Vla. I

Vc. I

29 CODA 5

Vln. I *sf sf sf sf f f f*

Vln. II *sf sf sf f f f*

Vla. I *sf sf f f f fpp trem.*

Vc. I *f f f f f f pizz. pp*

Cb. *pizz. pp*



32

Ob. *espr. ma piano*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vln. III *p*

Vla. I *ppp ppp*

Vc. *(pizz.)*

Cb.

6

34

Ob.
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vla. I
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 34, 35, and 36. The Oboe (Ob.) part features a melodic line with a fermata over the first measure. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violin III (Vln. III) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola I (Vla. I) part has a melodic line with a fermata. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts provide a harmonic foundation with sustained notes.



37

Ob.
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vla. I
Vc.
Cb.

pp sempre

IIIa

Detailed description: This system of musical notation covers measures 37, 38, and 39. The Oboe (Ob.) part continues its melodic line. The Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violin III (Vln. III) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola I (Vla. I) part has a melodic line with a fermata. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts provide a harmonic foundation with sustained notes. The dynamic marking *pp* sempre is present at the bottom. A rehearsal mark IIIa is located above the Violin I staff in measure 39.

40 7

Ob.
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vla. I
Vc.
Cb.

pp



43

Ob.
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vla. I
Vc. I
Cb.

sf *pp*
sfpp
sfpp
sfpp
arco, non div.
arco
non div. *sfpp*
p *ppp* *sfpp* **Fine**

Ernst Widmer
Porto Allegre, 1960

PRIX HUGO DE SENGER DES JMS. 1960

Anexo J - Vídeo e Gravação.

O vídeo do concerto na Französische Kirche em Le Locle com a Orquestra de Câmara de Zurique, Edmond de Stoutz e Heinz Holliger é proveniente da "Schweizer Filmwochenschau". Esse vídeo era um informativo exibido no cinema, antes dos filmes anterior a era da televisão, aos moldes do Canal 100, que havia em nossos cinemas antigamente. Nesse vídeo podemos ouvir um fragmento da *Hommage à Béla Bartók* e também observar a premiação de Ernst Widmer após o concerto, que também está descrita em alguns artigos de jornais na Anexo C.

A gravação de áudio gentilmente cedida pela Schweizer Radio SRF2 é para ilustrar exclusivamente este trabalho acadêmico, sendo portanto proibida a divulgação total ou parcial do conteúdo em qualquer meio/mídia, sujeito a sanções da lei de direitos autorais.

Informações da gravação do arquivo da Rádio Zürich.



Ausführende: Zürcher Kammerorchester
unter der Leitung von Edmond de Stoutz

Solist: André Lardot

Gebühren, Rechte:

Mg 13 250

Komponist (K) Textverfasser (T) Bearbeiter (B)	Verlag	Titel und Besetzung	Dauer	Plattenseite Band Nr. Titel Nr.	Dauer
Ernest Widmer 25.4.27	Mskrpt.	Hommages à Frank Martin, Béla Bartok et Igor Strawinsky (1960) pour hautbois-solo, orchestre à cordes et timbales ad libitum Moderato (Introduction) Adagio- Vivace- Largo-	14'55"	1.	
Giovanni Battista Pergolesi	Bärenreit.	Concertino F-moll Adagio- Da Cappella: Presto A tempo commo A tempo giusto	11'30"	2.	

OSCHT
Kartei / Buch / Material
Datum 7.2.1981

Angaben über den Zustand des kopierten Bandes.

1. Bandgeschwindigkeit : 15"
2. Technische Qualität : geht
3. Gesamteindruck : brauchbar

(Produktion + Technik)

Datum : 11.1.91

Unterschrift : Villy Pösch

MG Nummer : 13250/1

Obrigado. Alexandre Fontainha Ficarelli