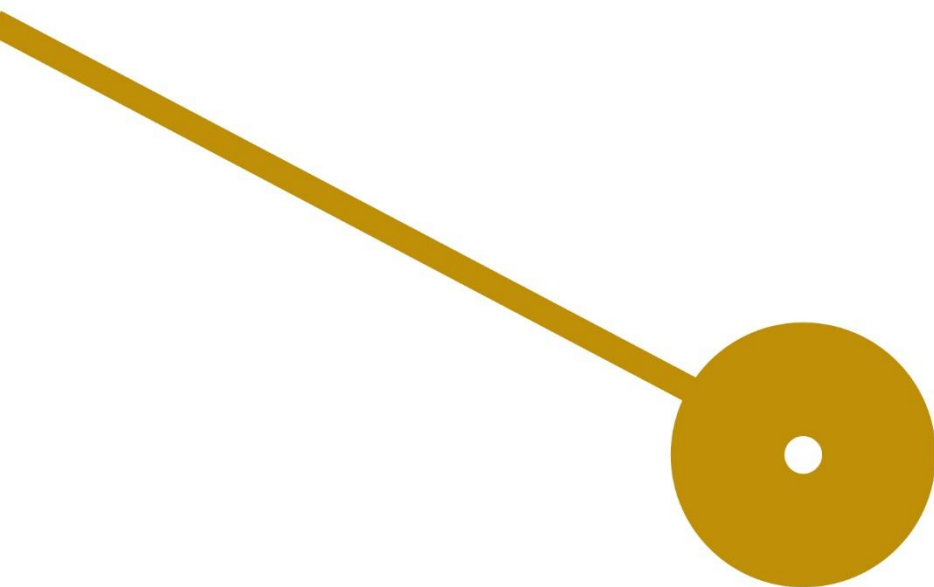




Concerto para oboé e pequena
Orquestra de B. A. Zimmermann
Filipa Moreira Vinhas

01/2021



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Sopros - Oboé

Concerto para Oboé e pequena Orquestra de B. A. Zimmermann

Filipa Moreira Vinhas

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, oboé

Professores Orientadores:
Ricardo Santos Lopes
Daniel Filipe Pinto Moreira

01/2021

Agradecimentos

Agradeço à minha família, amigos e namorado por todo o apoio emocional prestado e por me ajudarem a ser a pessoa que sou hoje.

Ao professor Diethelm Jonas, pela dedicação e pelo ano fantástico de aprendizagem e união que me proporcionou em Lübeck, apesar das circunstâncias menos favoráveis devido à pandemia, foi uma experiência que ficará para sempre como uma das melhores da minha vida, foi um verdadeiro privilégio ter como professor um humano e músico tão extraordinário.

Ao meu pianista acompanhador, professor Parra, pela sua dedicação ímpar e esforço por ajudar e colaborar em fazer boa música juntos!

Aos meus orientadores. Ao professor Daniel Moreira por ter aceite fazer parte deste projeto em tão pouco tempo da entrega e pela sua dedicação inigualável, sem si este projeto não teria chegado tão longe.

Ao professor Ricardo Lopes, que me ajuda a caminhar desde o início desta longa jornada, que, apesar de atribulada, valeu a pena. Agradeço por nunca ter duvidado de mim, pelo seu empenho como professor e principalmente por ser mais do que isso, um amigo que sempre sabe o que dizer. Nunca teria sido a mesma coisa sem si, considero-o não só o meu mentor do oboé, mas um mentor para a vida.

Resumo

O objetivo do presente projeto artístico foi adquirir um maior conhecimento sobre o *Konzert für Oboe und kleines Orchester* (1952) de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970). Pretende-se também que este estudo possa contribuir para uma maior divulgação do concerto, tornando-o mais apelativo à interpretação e audição, através de uma análise que o permita melhor compreender. O objetivo último é permitir uma interpretação mais clara e informada da obra, assim como identificar alguns erros na única edição disponível da partitura.

Neste sentido, realizou-se um breve enquadramento sobre o contexto socioeconómico e artístico do século XX, por ser um período tão marcante e rico da história, e ser propriamente aquele em que Zimmermann viveu. Posteriormente é feito um estudo sobre a vida do compositor e o seu estilo composicional. Por fim, realizou-se uma análise ao concerto para oboé, tendo em conta o uso da série dodecafónica e as tendências estéticas de Zimmermann.

Verificou-se, assim, que os três andamentos têm um elo em comum, tornando o concerto uma unidade indivisa, trabalhada por Zimmermann das mais diversas maneiras. Outra das conclusões é que a partitura contém bastantes erros, alguns mais fáceis de identificar do que outros.

O concerto foi amplamente estudado e explorado durante um ano, tanto a nível interpretativo (fruto do trabalho com oboístas que detêm um grande conhecimento sobre a obra), como a nível analítico. Este concerto, para além de ser o foco do projeto artístico, foi também a obra central do recital final de mestrado, tornando assim a teoria e a prática uma só unidade.

Palavras-chave: Bernd Alois Zimmermann; concerto para oboé; modernismo; serialismo; pluralismo; Stravinsky; Schoenberg.

Abstract

The aim of the current project has been to acquire a better knowledge about Bernd Alois Zimmermann's (1918-1970) *Konzert für Oboe und kleines Orchester* (1952). It is also intended to contribute to a greater dissemination of the concert, making it more appealing to both listening and performance through an analysis that allows for a better understanding of it. The ultimate goal is to allow a clearer and more informed interpretation of the work, as well as to identify some errors in the only available edition of the score.

For this, I have made a brief contextualization of the socioeconomic and artistic context of the twentieth century, as it is such a remarkable and rich period in history, and precisely the period in which Zimmermann lived. Subsequently, I present a study on Zimmermann's life and compositional style. Lastly, I present an analysis of the oboe concerto, taking into account the use of the dodecaphonic series and Zimmermann's aesthetic trends.

I have found that all three movements have a common motif, making the concert an indivisible unit, worked by Zimmermann in the most diverse ways. Also, one of the conclusions is that the published score contains many errors, some easier to identify than others.

The concerto was extensively studied and explored for a year both at an interpretative level (the result of a work with oboists who have great knowledge about the work), as well as at an analytical level. This concerto, in addition to being the focus of the artistic project, was also the central work of the final master's recital, turning theory and practice into one unit.

Keywords: Bernd Alois Zimmermann; concert for oboe; modernism; serialism; pluralism; Stravinsky; Schoenberg.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I - Modernismo	3
1.1 - Artes plásticas, literatura e arquitetura.....	5
1.2 – Música	8
1.2.1 - Modernismo de Schoenberg.....	11
1.2.2 - Modernismo de Stravinsky.....	13
Capítulo II - Zimmermann e os modernismos musicais	15
2.1 – Estética e linguagem composicional	19
Capítulo III – O Concerto para oboé de Zimmermann: <i>block form</i> , serialismo e pluralismo	25
3.1 - Estrutura do concerto e a <i>block-form</i>	26
3.2 - A série dodecafónica na interpretação do concerto para oboé	33
3.2.1 – A sequência dodecafónica como método para a solução de erros na partitura	43
Conclusão	45
Bibliografia.....	47
Anexos.....	49
Anexo I: Errata	50
Primeiro Andamento	50
Segundo Andamento	50
Terceiro Andamento.....	51

Índice de Figuras

Figura 1 - Série original de Zimmermann em <i>Omnia tempus habent</i> (Korte, 2012, p. 72)	20
Figura 2 - Sequência de tricordes usada no Op.24 de Webern (Roig-Fancoli, 2008, p. 167).	20
Figura 3 - <i>Omnia tempus habent</i> , compassos 8-12 (Korte, 2012, p. 73).	21
Figura 4 - Primeira mudança de secção no primeiro andamento (quinto e quarto compassos antes do número 1).	27
Figura 5 - Exemplo da mudança abrupta entre andamentos (primeiro andamento, número 2).	27
Figura 6 - Tema da secção A, tocado por flautas e clarinetes, das Sinfonias de Stravinsky.	28
Figura 7 - Mudança entre secções nas sinfonias de Stravinsky.....	28
Figura 8 - Citação do tema do primeiro andamento da Sinfonia em Dó de Stravinsky (4 compassos antes do número 3).	29
Figura 9 - Tema da <i>Sinfonia em Dó</i> de Stravinsky, parte da secção de cordas nos dois primeiros compassos da sinfonia (Philharmoniker, 1969).	30
Figura 10 - <i>Larghetto</i> do segundo andamento (sexto compasso do número 4).....	30
Figura 11 - Primeiros compassos do terceiro andamento.	31
Figura 12 - Gesto introdutório da próxima secção, tocado pelo solista (sétimo compasso depois do número 5).....	32
Figura 13 - Gesto introdutório da próxima secção, tocado pelo solista (sétimo compasso do número 9).....	32
Figura 14 - Quatro primeiros compassos da parte de oboé, exposição da sequência dodecafónica.....	33
Figura 15 - Matriz com as 48 versões da série.	34
Figura 16 - Sequência dodecafónica do concerto para oboé. No retângulo vermelho está assinalado o Material 1, no azul o Material 2, e no verde o Material 3 (com os intervalos assinalados).....	34
Figura 17 - Exemplos do material 1,2 e 3 no início do terceiro andamento.	35

Figura 18 - Material 1 da versão P ⁶ (primeiro e segundo compasso do primeiro andamento).....	36
Figura 19 - Derivação do P ⁶ . (compasso 3).....	36
Figura 20 - Motivo principal na parte de orquestra/piano.....	37
Figura 21 - R ⁶ (parte de oboé, compasso 12 e 13).....	37
Figura 22 - Primeira vez que o motivo aparece na forma P ¹ (terceiro compasso do número 2 de ensaio).....	37
Figura 23 - Motivo na versão P ⁶ (quatro compassos antes do número 4 de ensaio).	38
Figura 24 - Jogo de vozes com a série (oitavo compasso depois do número 4).....	38
Figura 25 - Última frase do oboé no primeiro andamento (3 compassos antes do fim). 39	
Figura 26 - Primeira vez que aparece o tema no oboé no segundo andamento, mas incompleto (oitavo compasso a contar do início).	39
Figura 27 - Mudança para o Lá ^b e logo de seguida a apresentação da série completa em R ¹ (quatro compassos antes do número 1).	40
Figura 28 - Jogo de temas entre oboés e cordas (começando 3 compassos antes do 2). 40	
Figura 29 - Primeira vez em que o tema aparece na forma inversa (quarto compasso do número 3).	41
Figura 30 - Final da <i>Cadenza</i> do segundo andamento.	41
Figura 31 - Motivo inicial do último andamento.....	42
Figura 32 - Motivo nos primeiros compassos do terceiro andamento.	42
Figura 33 - Duas primeiras pautas da <i>Cadenza</i> do terceiro andamento.....	43
Figura 34 - Compassos finais do concerto.	43
Figura 35 - Erro na partitura na parte de oboé (compassos 7 e 8).	44
Figura 36 - Versão da redução de piano (compassos 7 e 8).	44

Introdução

O Concerto para oboé de Zimmermann (1952), para além de ser o foco principal do presente Projeto Artístico, foi também a obra principal do Recital Final de Mestrado, o que ajudou bastante à análise da obra, pelo maior conhecimento auditivo e técnico que a performance proporciona. Para além disso, esse conhecimento auditivo permitiu-me detetar certas coerências através de todo o concerto, servindo de base depois a uma análise mais aprofundada, a qual, por sua vez, ajudou a ter uma interpretação da obra mais informada e consistente. Esta complementaridade de conhecimentos – práticos e teóricos – tornou o recital e o projeto uma só unidade.

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) foi um compositor alemão de século XX, cujo estilo composicional tem como principais características a atonalidade, o serialismo e o pluralismo. Apesar da sua curta vida, é um dos mais influentes compositores da segunda metade do século XX; no entanto, a sua música não é muito tocada ou conhecida hoje em dia. Como tal, após vasta pesquisa, deparei-me com o facto de que a informação sobre o compositor não é muita, e em relação ao Concerto de oboé é mesmo escassa¹.

O Concerto para oboé e pequena orquestra de Zimmermann é um dos mais importantes no repertório do instrumento, e representa um elevado nível de dificuldade técnica e interpretativa, não só para o solista, como também para a orquestra, devido à grande complexidade técnica e à métrica constantemente em mudança. Apesar dessa importância, nos dias de hoje é pouco tocado e acredito que haja razões para tal: o facto de ser escassa a informação sobre a obra; a falta de uma análise detalhada que permita aos instrumentistas compreender melhor a visão do compositor; e a própria partitura, que não é a mais agradável de ler, devido à grafia das notas².

¹ Os responsáveis pelos manuscritos de B. A. Zimmermann são a *Akademie der Kunst* – Berlim e Phillipe Albèra. O manuscrito do *Oboenkonzert und kleines orchester* encontra-se em Berlim, e os direitos de Copyright estão entregues à editora *Schott Music*, editora da única versão disponível do concerto.

² De facto, a partitura é muito escura, o que faz com que por vezes certas indicações de articulação (como pontos) passem despercebidas; é também um pouco desequilibrada já que em certas partes as notas estão demasiado juntas, tornado a leitura um pouco difícil (em especial no segundo e terceiro andamentos).

Sendo este concerto a obra principal do meu recital, defini que queria aprofundar os meus conhecimentos sobre a obra, para melhor a conhecer e assim poder ter uma interpretação o mais informada possível; outro objetivo da investigação era solucionar alguns erros que são evidentes na partitura publicada.

Estabelecidos os objetivos, foram definidos três pontos principais de estudo. No Capítulo I, é explorado o contexto histórico geral do século XX, a nível político e social, e como se refletiu nas artes, caracterizando as múltiplas tendências de rutura estética, com especial ênfase em duas formas contrastantes de modernismo representadas por Schoenberg (1874-1951) e Stravinsky (1882-1971), ambas as quais irão influenciar Zimmermann. O Capítulo II será unicamente sobre Zimmermann como pessoa, entendendo melhor as suas experiências, crenças e estética, evidenciando a absorção não-ortodoxa que Zimmermann revê dos princípios seriais de Schoenberg, ao mesmo tempo que foi também influenciado por muitos outros compositores, incluindo Stravinsky, no âmbito de uma abordagem estética pluralista. Por fim, no Capítulo III esse contexto geral é aplicado à análise da obra escolhida, em que o primeiro andamento é intitulado de *Homenagem a Stravinsky* e contendo aspetos técnicos próximos deste compositor, ao mesmo tempo que usa a técnica de Schoenberg, por ser uma peça serial.

Capítulo I - Modernismo

O movimento modernista nas artes ocidentais é normalmente enquadrado no séc. XX, ainda que tenha já manifestações nos últimos anos do século anterior. Nesta época marcada por grandes revoltas, guerras e profundas transformações económicas e sociais, em que tudo está em constante mudança, a arte não é exceção. Em particular, a arte recusa os valores da tradição e da convenção, tentando abalar os valores burgueses. Já desde o final do século XIX, muitas novas obras eram recebidas com hostilidade e rejeitadas pelo público, que até já esperava que as obras fossem provocatórias. Um exemplo diz respeito à música de Arnold Schoenberg:

Já em 1889, o ano antes de *Verklaerte Nacht* [*Noite Transfigurada*] ser escrita, tinha havido um pequeno distúrbio depois da execução de uma das canções de Schoenberg, e Schoenberg viria a lembrar o episódio muitos anos depois, comentando: «O escândalo nunca cessou». (...) A primeira apresentação de uma nova obra de Schoenberg era geralmente seguida por uma demonstração de hostilidade – uma espécie de pequeno tumulto que era aceite como elemento ritual dos concertos em Viena³ (Rosen, 1975, p. 3 e 4).

No fundo, este novo século marca uma nova era na arte, em que o artista não se importa se a sua arte vai ser considerada bela por todos os observadores. No caso da música, “a natureza radicalmente experimental de muitas obras escritas entre 1910 e 1930 levou a que essas fossem designadas como «a nova música» (...) [o que] traduziu uma rejeição quase total dos princípios consagrados que até então regiam a tonalidade, o ritmo e a forma musical” (Grout & Palisca, 2014, p. 696).

A realidade social e política foi também conturbada, tendo a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) deixado enormes repercussões por todo o mundo. Na Rússia deu-se a Revolução Socialista de 1917, enquanto a Europa se encontrava fragilizada e endividada.

³ Texto original em inglês: “Already in 1889, the year before *Verklaerte Nacht* was written, there had been a minor disturbance after the performance of one of Schoenberg’s songs, and Schoenberg was to recall it many years later and comment, «The scandal has never ceased». (...) The first performance of a new work by Schoenberg was generally followed by a display of hostility – a sort of minor riot which was accepted as a ritual element in Viennese concert life (...)”. Esta tradução é da minha responsabilidade, assim como as seguintes, salvo indicação em contrário”.

O maior credor da Europa eram os Estados Unidos da América, que, apesar de terem participado na guerra, não a haviam experienciado em solo nacional, tendo sido por isso menos prejudicados economicamente. Apesar disso, em 1929, deu-se o *crash* da Bolsa de Nova Iorque originando a chamada Grande Depressão, que teve repercussões a nível mundial.

Com o descontentamento e agitação social, movimentos extremistas ganharam cada vez mais poder, nomeadamente partidos de esquerda (marxismo e socialismo), e os de feição autoritária de direita (nacional-socialismo na Alemanha e fascismo em Itália). O equilíbrio foi quebrado, dando origem à já antecipada Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Com o fim desta, foi restaurado um novo equilíbrio internacional sob a égide da Organização das Nações Unidas (ONU). Tal como com a Primeira guerra, os tempos que se seguiram foram de instabilidade económica e renovação cultural, assim como de rejeição da tradição:

O ceticismo, o relativismo, o absurdo, a crise de valores e a contestação sistemática, socialmente provocatória, manifestaram-se nas criações dos intelectuais desta época [pós 2ª guerra] (...). Estes mostraram as mudanças graduais que se iam passando nas sociedades, pondo em questão as instituições, a religião, os costumes, alterando hábitos e mentalidades e instaurando inconformismos (Pinto, Meireles, & Cambotas, 2009, p. 140).

1.1 - Artes plásticas, literatura e arquitetura

“A novidade modernista é caracterizada pela tensão entre a novidade e as origens” (Patea, 2016, p. 1)⁴.

O movimento modernista nas artes é marcado por uma quebra com a tradição e por uma nova maneira de encarar o mundo: “a experimentação e o individualismo tornaram-se virtudes, enquanto que no passado eram, com frequência, vivamente desencorajados”⁵ (Rahn, s.d.). Na verdade, o individualismo já era valorizado no século XIX, mas o grau de individualização e experimentação é agora maior. Gerações do pós primeira guerra revoltaram-se, assim, contra uma cultura que consideravam estagnada e, deparando-se com a violência da guerra, entenderam que a arte deveria exprimir os tempos que viviam. No caso da poesia e da literatura, por exemplo, os autores optam por uma abordagem mais pessoal, expondo-se psicologicamente com confissões muitas vezes intimistas e chocantes.

Também a pintura foi sujeita a profundas transformações. Durante séculos, o seu propósito fora capturar e retratar a realidade observável, mas com a descoberta da fotografia esse propósito deixou de fazer sentido, até porque a tecnologia conseguia retratar a realidade com mais exatidão. Assim, artistas do final do século XIX transformam completamente a intenção por detrás das suas pinturas, procurando ir ao encontro de algo muito para além do que simplesmente retratar o que era visível a olho nu. Como afirmou Picasso, “perguntei-me a mim mesmo se não se deviam pintar as coisas como as conhecemos e não como as vemos” (Pinto, Meireles, & Cambotas, 2009, p. 157). Como tal, a expressão assume assim um papel de relevo, substituindo-se de algum modo à intenção mimética tradicional. Esta é, na verdade, uma tendência geral do modernismo nas artes plásticas, a qual procura, de certa maneira, compensar os efeitos provocados pelo aparecimento da fotografia.

⁴ Em inglês no original: “Modernist newness is characterized by the tension between novelty and origins.”

⁵ Em inglês no original: “Experimentation and individualism became virtues, where in the past they were often heartily discouraged.”

“A nível artístico, os novos impulsos traduziram-se no abandono da tradição académica pela procura da pureza dos meios de expressão pelo desligamento da arte em relação à realidade concreta, dando livre curso aos sentimentos individuais dos artistas” (Pinto, Meireles, & Cambotas, 2009, p. 148).

O Fauvismo, em França, e o Expressionismo, na Alemanha, foram dois movimentos de destaque. Estes tinham como objetivo inovar, ir contra as tradições e provocar o choque. Isto é fruto de novos pensamentos do início do século XX. Tanto o fauvismo como o expressionismo perderam, na pintura, a tridimensionalidade, dando lugar à bidimensionalidade, e adotaram linhas e cores fortes (Pinto, Meireles, & Cambotas, 2009, pp. 150, 151, 158). Destacaram-se, neste contexto, pintores fauvistas como Heryny Matisse (1869-1954) e André Derain (1880-1954) e nos expressionistas Otto Müller (1874-1930). O fauvismo é um movimento exclusivamente das artes plásticas, mas o mesmo não acontece com o expressionismo, que apesar de se ter manifestado inicialmente na pintura, também encontra manifestações na música, arquitetura e literatura. O cubismo foi também um movimento de destaque das artes do século XX na pintura, sendo os seus principais impulsionadores Pablo Picasso (1881-1973) e George Braque (1882-1963). Estes pintores criaram novos métodos e técnicas de representação espacial, com múltiplos pontos de vista de um motivo.

Também na arquitetura houve abordagens inovadoras em relação às estabelecidas durante séculos. Houve um grande interesse na utilização de novos materiais, nomeadamente vidro, betão e ferro, e em mantê-los visíveis. Os arquitetos modernistas, assim, “aplicaram critérios cada vez mais racionalistas e funcionalistas; caminharam no sentido da planta de organização livre; da depuração formal, despojando-a de ornamentação e exploraram as potencialidades das paredes sólidas, lisas e sem decoração” (Pinto, Meireles, & Cambotas, 2009, p. 173). Robert Maillart (1872-1940) foi o impulsionador da utilização de betão armado em estruturas, mas os arquitetos franceses François Hennebique (1842-1921) e August Perret (1874-1945) ficaram conhecidos pelo frequente uso desse material nas suas criações.

Na *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas) realizada em Paris no ano 1925, foi apresentada a Art Déco, um estilo de arquitetura e design que, apesar de fugaz, foi bastante característico do movimento modernista. Consistia na simplificação e abstração das formas e foi importante porque, enquanto a ornamentação perdia força, a

decoração ganhava-a (Pinto, Meireles, & Cambotas, 2009, pp. 175, 176). Este estilo tinha como característica grandes coloridos misturados com dourado, e as suas formas eram inspiradas na natureza animal, em formas geométrico-abstratas e no corpo feminino.

Alguns movimentos modernistas manifestaram-se em várias artes. É o caso do Futurismo, que surgiu em 1909 quando Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publicou o Manifesto Futurista no jornal *Le Figaro*. Este movimento, tendo primeiramente surgido na literatura, logo abrangeu outras áreas das artes, como a pintura e a música. Marinetti defendia, como princípio geral do futurismo, uma arte que fosse contra a tradição e que representasse a vida moderna, mais industrializada. Na música, por exemplo, tenta-se recriar o som das máquinas, de modo a simbolizar a industrialização. Na Rússia, durante os anos que se seguiram à Revolução, houve muita aderência ao estilo futurista na música, como é o caso da *Fundição de Ferro* (1926-1927) de Mosolov (1900-1973). Poetas portugueses como Fernando Pessoa (1888-1935), com e Almada Negreiros (1893-1970) fizeram uso da literatura futurista, sendo a *Ode Triunfal* (Álvaro de Campos, 1914) e o *Manifesto Anti Dantas* (1915) alguns dos exemplos.

1.2 – Música

Tal como nas outras artes, também os músicos vão desafiar os valores tradicionais há muito seguidos, gerando rejeição e hostilidade por parte do público e dos meios musicais constituídos. Como afirmou Charles Rosen (1975), “a maior parte da música e arte desse período (moderno) é deliberadamente provocativa e expressa desafio, até mesmo um horror profundo, da sociedade em que os artistas viviam”⁶ (p. 8). Já no final do século XIX, em 1899, a obra *Noite transfigurada* (1899) de Schoenberg, foi recusada ser tocada em Viena por conter uma dissonância, nomeadamente um acorde que hoje classificaríamos como acorde de nona invertida (4ª inversão do acorde Ab9), que à época não era reconhecido teoricamente como um dos acordes possíveis (Rosen, 1975, p. 3).

Os compositores optam, então, por quebrar a ligação a uma forma de escrita partilhada – como o era a linguagem atonal –, e em vez disso cada um deles tende agora a desenvolver uma linguagem própria, o que torna a compreensão da sua música mais difícil para o recetor (incluindo os intérpretes). Muitas vezes, assim, a música soa incompreensível ao público, mas não ao seu criador: “Stravinsky, nas suas conversas com Robert Craft, afirmou que não conseguia imaginar o facto de a sua música soar estranha ao público”⁷ (Leeuw, 2005, p. 11). Até certo ponto, o processo de criação revela-se impenetrável, já que as regras e convenções até aqui seguidas na criação musical (por exemplo, a sintaxe harmónica do tonalismo) deixam de ser respeitadas.

A tonalidade tradicional é vista, então, como um conceito antiquado. Surgem, em alternativa, novas técnicas composicionais, como diferentes formas de tonalidade estendida (Debussy, Ravel), politonalidade (Stravinsky, Bartók, Milhaud), atonalismo livre e serialismo dodecafónico (Schoenberg, Berg, Webern). Também o silêncio se revela mais importante do que nunca em algumas manifestações do modernismo musical, em que se torna algo essencial, quase audível, como acontece, por exemplo, no Quarteto

⁶ Em inglês no original: “Much of the music and art of that period is deliberately provocative and expresses a defiance, even a profound horror, of the society in which the artists lived.”

⁷ Em inglês no original: “Stravinsky, in his conversations with Robert Craft, claimed that he could not imagine that his music could sound strange to the public.”

Op.22⁸ de Anton Webern (1883-1945) e de forma mais extrema em 4'33"⁹ de John Cage (1912-1992).

Por outro lado, muitos compositores do século XX vão procurar inspiração no folclore, seja ou não dos seus países de origem. Apesar de esta característica não ser exclusiva do movimento modernista (tinha já precedentes no século XIX), o recurso ao folclore permitiu a muitos autores modernistas trazerem novos meios à linguagem musical. É o que acontece com os compassos mistos em Bartók (1881-1945), inspirados pela música búlgara, e com a recuperação, sob novas formas, de linguagens modais, o que também contribuiu para os compositores modernistas se afastarem da música tonal. Além disso, muitas vezes estes compositores transformam substancialmente os materiais folclóricos de origem, colocando-os em contextos mais dissonantes (Kárpáti, 1975, pp. 81-128).

Assim como se inspiraram no folclore, alguns compositores eruditos também se inspiraram no Jazz, que chega à Europa por volta de 1920. Esta nova música popular atrai compositores como Stravinsky, especialmente em obras como *Ragtime for eleven instruments* (1918) e *L'Histoire du Soldat* (1918); Hindemith, por exemplo na *Suite für Klavier* (1922); Milhaud, em *La Création du Monde* (1923); Krenek, com *Jonny spielt auf* (1927); e Ravel, com *Concerto pour piano et orchestre en sol majeur* (1929-1931). Música caracterizada pela leveza e espontaneidade, ritmos sincopados e uma polifonia livre e tonal, o jazz tem origem em Nova Orleães (EUA), revelando grandes influências da música tradicional africana (Michels, 2007, p. 539).

No mesmo período do pós-guerra, muitos compositores decidiram apostar num estilo com base em música mais antiga (por exemplo barroca), num novo espírito que viria a ser designado de Neoclassicismo. Taruskin, na sua coletânea da história da música, identifica que é a partir do Neoclassicismo, na década de 1920, o verdadeiro momento revolucionário na música ocidental, por traduzir a rejeição da estética romântica que ainda prevalecia, de alguma forma, no expressionismo schoenberguiano da fase atonal livre (Taruskin, 2005, pp. 5, 613, 719). Stravinsky é um dos principais compositores associados ao neoclassicismo, em especial em obras como *Pulcinella* (1920) e *Les Noces* (1923).

⁸ O primeiro andamento desta obra de 1930 é caracterizado por pequenos fragmentos de frases atonais separadas por silêncios.

⁹ Esta peça de 1952 é constituída por três andamentos, que pode ser interpretada por qualquer instrumento ou conjunto, consiste em 4 minutos e 33 segundos de silêncio.

Aproximando-se da estética neoclássica, surge nesta época em Paris o grupo *Les Six*, que tinha o ideal de um aparente regresso ao passado como forma de rejeição das tradições românticas e expressionistas. Este grupo, influenciado pelo manifesto *Le coq et l'arlequin* (1918) de Jean Cocteau, que defende “uma estética irreverente e de determinações antirromânticas”¹⁰ (Griffiths, *Modern Music: A Concise History*, 1996, p. 67), posicionava-se contra a música alemã e contra a música de Debussy. As suas principais referências eram, então, Stravinsky e Erik Satie (1866-1925). O grupo, que durou poucos anos, foi constituído por 6 compositores franceses, sendo os três primeiros aqueles que conseguiram uma carreira de maior destaque: Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Louis Durey (1888-1979), Germaine Tailleferre (1892-1983), e Georges Auric (1899-1983).

Tudo isto mostra que há uma grande variedade de práticas dentro do modernismo musical. Nessa linha, alguns autores pensam que se deve falar de modernismo no plural - modernismos - e não de um modernismo único, no singular. É o caso de Jonathan Cross, cuja leitura pluralista do modernismo é inspirada por Theodor Adorno (ainda que sem implicar, no caso de Cross, uma valorização de Schoenberg face a Stravinsky):

Mas para Adorno a imagem do modernismo inicial era mais complexa do que a visão unitária [de um só modernismo] (...). Ele não via apenas um modernismo – ou, pelo menos, ele considerava que esse modernismo era articulado de forma dialéctica. Entre a música de Schoenberg (que representava no seu ponto de vista, o sujeito progressivo, autêntico, em desenvolvimento e livre) e Stravinsky (que representava o sujeito regressivo, não-autêntico, sem desenvolvimento e sem liberdade) havia uma dialéctica irresolúvel. O modernismo de Stravinsky era categoricamente diferente do de Schoenberg¹¹ (Cross, 2000, p. 4)

¹⁰ Em inglês no original: “(...) an aesthetic of flippancy and determined anti-Romanticism.”

¹¹ Em inglês no original: “But for Adorno the picture of early modernism was more complex than the unitary view (...). He did not see a single modernism - or, at least, that modernism was dialectically articulated. Between the music of Schoenberg (which represented, in his view, the progressive, authentic, developmental and free subject) and Stravinsky (which represented the regressive, inauthentic, non-developmental and unfree subject) there was an irresolvable dialectic. Stravinsky's modernism was categorically different from Schoenberg's.”

Esta oposição entre os modernismos de Schoenberg e Stravinsky é muito importante, como veremos, para compreender o posicionamento estético de Zimmermann – em geral e no caso particular do seu concerto para oboé -, justificando, assim, uma breve apresentação de cada um deles em separado.

1.2.1 - Modernismo de Schoenberg

Em 1921, Schoenberg anunciou o serialismo, afirmando ter “descoberto¹² algo que iria assegurar a supremacia da música alemã para os próximos cem anos” (Griffiths, 1996, p. 81). Apesar de ser mais associado à sua fase serial dodecafónica (a partir de 1920), é importante notar que Schoenberg teve, de acordo com a maior parte dos musicólogos, mais duas fases anteriores a esta: a fase romântica tardia, que é ainda tonal (da altura da *Verklaerte Nacht*), e a fase atonal livre e expressionista (*Erwartung*, *Pierrot Lunaire*, ...).

Apesar do carácter revolucionário da sua música, o próprio Schoenberg não a via necessariamente como uma rutura em relação à tradição musical alemã; pelo contrário, sempre pretendeu continuar essa tradição de uma forma evolutiva, seguindo as pisadas de compositores como Bach, Beethoven e Brahms. Um dos aspetos em que se vê a continuidade da música de Schoenberg com a música germânica do século XIX é na importância central do conceito de organicismo. Este conceito vê a música como uma espécie de organismo vivo que cresce a partir de uma semente geradora, identificada normalmente com um motivo gerador, que, apresentado no início da peça, dava depois origem ao resto dela. De acordo com Meyer (1997), “o organicismo foi crucial para a história da música porque forneceu as metáforas centrais da estética Romântica. A sua influência foi tão profunda e penetrante que persistiu (...) ao longo do século XX.”¹³ (p. 190).

No serialismo, o elemento da unidade orgânica é dado pela série de 12 notas, a qual, apresentada no início da peça, mantém-se durante toda a obra, funcionando, assim, como uma espécie de motivo gerador. De acordo com Schoenberg, “na música não há forma

¹² Schoenberg desde o início que se refere ao serialismo como a sua “descoberta” (Griffiths, *Modern Music: A Concise History*, 1996, p. 81).

¹³ Em inglês no original: “Organicism was crucial for the history of music because it furnished the central metaphors of Romantic aesthetics. Its influence was so profound and pervasive that it has persisted (...) throughout the twentieth century.”

sem lógica, não há lógica sem unidade”¹⁴ (Cross, 2000, p. 4). Para Schoenberg, o serialismo, para além de proporcionar unidade, assegurava também ordem, compensando assim, depois da queda do sistema tonal, a falta de um sistema lógico de composição e a ausência de pilares harmónicos pré-definidos. Esta noção de unidade será muito importante para compreender como se relacionam as diferentes partes do concerto para oboé de Zimmermann, unidas não só pelo uso de uma série, mas também de motivos recorrentes mais pequenos (fragmentos da série).

Os princípios básicos do serialismo são relativamente simples. As doze notas da escala cromática são dispostas numa determinada ordem, chamada série, que pode ser utilizada para a harmonia ou melodia (ou outras texturas). A série principal, apresentada normalmente no início, vai assim servir como uma espécie de tema mais ou menos escondido (nalguns casos aparece mesmo como tema, mas não é obrigatório). A partir da série original, o compositor consegue obter um conjunto muito alargado de materiais, podendo manipular a série de quatro formas essenciais: Transposição (transpor a partir da série original, mantendo a mesma sequência de intervalos); Retrógrada, em que todas as notas são apresentadas no sentido contrário ao da original (da direita para a esquerda); Inversa, que consta em inverter os intervalos da ordem original; Retrógrada Inversa, resultante de inverter os intervalos da série retrógrada.

Cada uma das transformações tem uma estrutura diferente de intervalos, embora relacionadas umas com as outras. Assim, usando esta técnica, o compositor evitava o risco da sua obra soar tonal, porque todas as notas têm, supostamente, a mesma importância (nenhuma nota se repete até serem ouvidas todas as outras), mas, ao mesmo tempo, é-lhe dada uma organização, assegurando lógica, coerência e unidade na composição.

Dada essa ligação à estética romântica do organicismo, não é de surpreender que Schoenberg rejeitasse o Neoclassicismo, que se definia como explicitamente anti-romântico. Essa não era a única razão, porém, para essa rejeição, já que para Schoenberg “era irresponsável da parte do compositor usar formas antigas e materiais antigos sem a preocupação com a motivação tonal tradicional”¹⁵ (Griffiths, 1996, p. 86) Na sua peça

¹⁴ Em inglês no original: “In music there is no form without logic, there is no logic without unity.”

¹⁵ Em inglês no original: “(...) it was irresponsible of a composer to use the old forms and the old materials without concern for a traditional harmonic motivation (...).”

Drei Satiren für Gemischten Chor (1925), Schoenberg chega até a satirizar o conceito de Neoclassicismo e os compositores associados a este movimento, tendo escrito o seguinte no prefácio “é certamente possível fazer piada de tudo... Que os outros sejam capazes de rir disto mais que eu, visto que eu sei, também, como levar a sério!”¹⁶ (Griffiths, 1996, p. 86).

1.2.2 - Modernismo de Stravinsky

Stravinsky, tal como Schoenberg, teve três fases musicais distintas, nomeadamente a fase russa (1908-1920), a neoclássica (1920-1951) e por fim, a serial (1951-1971). A fase russa foi a mais aclamada, e foi precisamente a música tradicional russa que permitiu a Stravinsky atingir a sua maturidade artística e a sua técnica inconfundível. De acordo com Jonathan Cross, Stravinsky estava afastado da tradição austro-alemã, opondo-se à estética organicista e apostando, em alternativa, numa estética centrada em elementos como o ecleticismo, a fragmentação, a repetição e a descontinuidade, assim como a ideia de ritual e primitivismo.

Desta forma, enquanto Schoenberg e os compositores da Segunda Escola de Viena, valorizavam a ideia de unidade, Stravinsky valorizava a fragmentação, multiplicidade e descontinuidade. A técnica de construção em bloco, ou *block-form*, está ligada com as características de fragmentação, multiplicidade e descontinuidade, por ser um género de mosaico de pequenas frases e secções contrastantes, cada uma delas bastante repetitiva, que se vão alternando ao longo de uma obra. Basicamente é apresentado um segmento, excerto ou bloco por uma certa fração de tempo (pode ser mais curto ou mais longo, dependendo do caso), mudando depois, de forma abrupta e sem algum tipo de preparação, para um segmento muito contrastante. Isto vai acontecendo ao longo da peça com vários motivos que vão mudando sem aparente preparação, fazendo com que este tipo de música dê a sensação de guiar o ouvinte a algo incerto.

Esta técnica foi muito utilizada por Stravinsky, sendo exemplos disso *Petrushka* (1911), a segunda das *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914), *Symphonies d'instruments à vent* (1920) e algumas partes da *Le Sacre du Printemps* (1913). Nas

¹⁶ Em inglês no original: “It is certainly possible to make fun of everything May others find themselves able to laugh at it all more than I can, since I know, too, how to take it seriously.”

Symphonies d'instruments à vent, os diversos blocos são bastante fáceis de identificar: por exemplo, a primeira secção começa com uma melodia rítmica nas flautas e clarinetes, em notas agudas e, depois de uma pausa abrupta, começa uma secção de coral, com uma sonoridade bastante cheia, muito contrastante com a anterior. Muitas vezes esta construção em *block-form* está associada a uma sensação relativamente estática, porque cada bloco permanece essencialmente o mesmo durante a peça ou andamento. Sem qualquer tipo de linearidade convencional dentro de cada bloco, e com a música sempre a mudar entre blocos, é dada uma sensação de maior independência para cada evento. Como veremos, esta técnica irá revelar-se indispensável para a análise de alguns aspetos do concerto para oboé de Zimmermann.

O ritual está associado ao primitivismo e o orientalismo (Cross, 2000), característico principalmente no ritmo e claramente distinto do expressionismo de Schoenberg. Esta característica é representada em várias obras de Stravinsky, como *Le Sacre du Printemps* (1913) e *Les Noces* (1923).

Capítulo II - Zimmermann e os modernismos musicais

De acordo com Pierre Michel (2012), “Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) é uma das figuras maiores da criação musical da segunda metade do século XX”¹⁷ (p. 9). Nascido em 1918 numa pequena cidade perto de Colónia, na Alemanha, Zimmermann estudou num colégio católico privado de 1929 a 1936, facto que viria a mostrar-se determinante para a sua música: na verdade, foi o órgão barroco da igreja que despertou o interesse de Zimmermann em seguir uma carreira na música (Sadie, 1980, p. 688). Entretanto, em 1937, foi chamado para prestar serviço no *Reichsarbeitsdienst* (Serviço de trabalho do Reich), uma instituição criada pelo partido Nazi em 1935, em que todos homens dos 18 aos 25 anos de idade tinham de prestar serviço antes de serem chamados para servir as forças armadas. Também em 1937, começou a estudar educação musical, teoria musical e composição com os professores Phillip Jarnach e Heinrich Lemacher, na *Hochschule für Musik und Tanz Köln*, mas teve rapidamente que interromper os estudos, porque em 1939, com 21 anos, foi chamado a prestar serviço militar no exército nazi (Sadie, 1980, p. 687).

Zimmermann esteve na frente militar três anos, em França, e regressou devido a uma lesão. O tempo que passou na guerra afetou-o para o resto da vida, expressando-se na sua música, geralmente, com recurso a sonoridades sombrias, uma particularidade que fica mais evidente conforme os anos passam. Embora o Concerto para oboé e pequena orquestra (1952) não seja uma obra particularmente obscura, o Concerto para trompete (1954) já começava a evidenciar esta tendência de Zimmermann para uma música mais sombria, tendo até a obra um título explícito nesse sentido: *Ninguém sabe os problemas que eu vejo*. De acordo com Griffiths, “as últimas obras de Zimmermann, antes de ter cometido suicídio, são ensaios sombrios sobre a morte da arte e a extinção de esperança: o *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-1969) e a *Ekklesiastische Aktion - Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970)”¹⁸ (Griffiths, 2010,

¹⁷ Em francês no original: “Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) est l’une des figures majeures de la création musicale de la seconde moitié du XX^e siècle.”

¹⁸ Em inglês no original: “Zimmermann’s last works, before he committed suicide, are bleak essays on the death of art and the extinction of hope: the *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69) and the ‘ecclesiastical action’ *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970)”.

p. 182). Apesar de todos os pontos negativos, foi durante o serviço militar em França que Zimmermann teve o primeiro contacto com a música de Stravinsky e Milhaud, dois compositores que iriam marcá-lo substancialmente (Sadie, 1980, p. 687). Uma das técnicas usuais de Zimmermann, por exemplo, é a colagem, que era também muito utilizada por Stravinsky. De resto, as influências de Stravinsky são particularmente notórias no concerto para oboé (foco desta dissertação), conforme veremos no capítulo 3.

Quando voltou da guerra, retomou os seus estudos de composição em Colónia, com os professores Lemacher e Jarnach, estudos esses que terminou em 1947. No ano seguinte e em 1952¹⁹, Zimmermann participou nos cursos de verão de Darmstadt (*Internationale Ferien Kurse für Neue Musik*). Considerados berço do movimento de vanguarda musical do pós-guerra, esses cursos, que se iniciaram em 1946, contribuíram para o aparecimento na cena internacional de importantes compositores do século XX, como Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Luigi Nono (1924-1990) e Pierre Boulez (1925-2016). Apesar de ser um importante compositor do século XX, Zimmermann não faz parte da lista de compositores verdadeiramente darmstadtianos por nunca se ter identificado com a filosofia serial rigorosa e “fixada no progresso” (Zender, 2012, p. 16) que lá se seguia.

No entanto, sempre se interessou pelas possibilidades que a escrita serial proporcionava, tendo inclusivamente escrito uma obra serial para a celebração dos 10 anos dos cursos - *Perspektiven* (1955-1956) para dois pianos - entre outras em que também recorre à técnica serial (que é o caso, como veremos, do concerto para oboé). Contudo, Zimmermann nunca seguiu a técnica serial de forma cega ou estrita: “hoje o nosso olhar recai sobre Bernd Alois Zimmermann como um dos compositores da primeira hora que não pôde identificar-se com o rigor e a estreiteza do período moderno serial, sem por isso nunca negar a sua necessidade histórica”²⁰ (Zender, 2012, p. 16). Por vezes, chegava a ridicularizar a técnica serial rigidamente mecânica que outros compositores seguiam: como afirmou Hans Zender, “na minha presença ele gostava de falar

¹⁹ Ano da escrita do Concerto para oboé e pequena orquestra.

²⁰ Em francês no original: “(...) aujourd’hui notre regard retombe sur Bernd Alois Zimmermann comme l’un des compositeurs de la première heure qui n’a pu s’identifier avec la rigueur et l’étroitesse de la période moderne sérielle, sans pour autant jamais nier sa nécessité historique”.

ironicamente sobre o facto de que alguns dos seus colegas se contentariam em simplesmente dirigir «pequenos trens em miniatura»²¹ (Zender, 2012, p. 17).

Em 1956 foi eleito presidente da IGNM – *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*²². Pouco tempo lá esteve, demitindo-se passado apenas um ano por considerar que não conseguia unir compositores da nova e velha geração (Bernd Alois Zimmermann - Profile, s.d.). Por outro lado, no ano seguinte também ocupou um cargo importante, como professor de composição na *Hochschule für Musik und Tanz Köln*, atividade que manteria até ao fim da sua vida. Para além disso, ganhou o prémio *Villa Massimo*²³ em 1957 e posteriormente em 1964, permitindo-lhe passar uma temporada em Roma.

Foi durante esta altura (1957) que Zimmermann começou a compor a célebre ópera *Die Soldaten*, que só ficaria completa em 1960, ano em que supostamente iria ser estreada, mas que foi adiada por ter sido considerada impossível de executar. Em 1965, foi dada uma segunda hipótese e a ópera foi estreada na *Städtische Bühnen* em Colónia, tendo tido sucesso imediato (Bernd Alois Zimmermann - Profile, s.d.). Michael Gielen, maestro que dirigiu a estreia de *Die Soldaten*, afirmou mais tarde: “a imaginação [de Zimmermann] estava sempre várias fases à frente dos padrões correntes da prática performativa, e ele nunca conseguia entender porquê, precisamente por essa razão, é que nós intérpretes apenas conseguíamos oferecer uma aproximação da sua visão na primeira performance”²⁴ (Berry, 2018).

Até ao ano da sua morte, Zimmermann foi premiado em Colónia com o *Kunstpreis* em 1966 e completou algumas peças importantes do seu repertório, nomeadamente a *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966), o *Requiem für einen jungen Dichter* (1969) e a *Ekklesiastische Aktion - Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter*

²¹ Em francês no original: “En ma présence, il aimait parler ironiquement du fait que certains de ses collègues se seraient contentes de faire rouler simplement de «petits trains miniatures»”.

²² Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

²³ Deutsche Akademie Rom Villa Massimo: instituição cultural alemã em Roma, criada em 1910, que visa galardoar artistas de grande nível. Os artistas premiados passam uma temporada de 6 meses numa vila em Roma. Zimmermann foi o primeiro compositor a ganhar o prémio.

²⁴ Em inglês no original: (...) Zimmermann’s “imagination was always several stages ahead of current standards of performing practice, and he could never understand why, precisely for that reason, we performers could offer only an approximation of his vision at the first performance”.

*der Sonne*²⁵ (1970), a última obra de Zimmermann, concluída apenas 5 dias antes do compositor se suicidar.

²⁵ Eu virei-me e vi toda a injustiça que havia debaixo do sol.

2.1 – Estética e linguagem composicional

É de grande significado que Zimmermann possuísse uma percepção e consciência musical muito mais elevada e diferenciada do que a maioria dos compositores da sua época, que ele fosse capaz de compor cantilenas intensamente «ouvidas» e que tivesse uma sensibilidade muito apurada para quando ficar parado e quando continuar, quando fazer uma pausa, quando surpreender e quando consolidar²⁶ Karlheinz Stockhausen, em (Bernd Alois Zimmermann - Profile, s.d.).

A forma de expressão de Zimmermann está associada aos artistas *avant-garde* dos anos 50, como Stockhausen, e o facto de ter frequentado os cursos de Darmstadt foi considerado “um momento decisivo para a sua adoção da técnica serial” (Korte, 2012, p. 69)²⁷. Zimmermann, porém, nunca foi exatamente um revolucionário, e como tal, não se identificava com a visão estrita e progressista seguida em Darmstadt. Apesar disso, estava inteirado das técnicas matemáticas do serialismo e via neste uma oportunidade de libertação do sujeito, dando possibilidades de um maior individualismo.

Zimmermann achava que os processos fundamentais de uma técnica são fenómenos de progresso natural que acontecem em todas as épocas, e que não deveriam ser isolados de cada época. Como tal, queria vincular a nova técnica serialista à tradicional, ou seja, ele não era a favor de uma composição tão estrita e contra as tradições como era prática, na época, em compositores como Boulez e Stockhausen. Numa carta escrita a Reinhold Schubert, em relação à sua obra *Perspektiven*, Zimmermann afirma: “Chamo a tua atenção ao carácter intercambiável dos sons, dos grupos, conjunto de grupos e dos campos, que contrasta com a mecânica dodecafónica ortodoxa”²⁸ (Zimmermann *apud* Korte, 2012, p. 73). Como tal, a técnica serial de Zimmermann não é ortodoxa e este utiliza-a de modo mais livre, procurando assim criar um estilo próprio. Muitas vezes o

²⁶ Em inglês no original: “It is of greater significance that Zimmermann possessed a much higher differentiated musical perception and awareness than most of the composers of his time, that he was able to compose intensively ‘heard-through’ cantilenas and that he had a highly sensitive feeling for when to stand still and then continue, when to pause, when to surprise and when to consolidate.”

²⁷ Em francês no original: “Un moment décisif pour son adoption de la technique sérielle.”

²⁸ Em francês no original: “J’attire ton attention sur le caractère interchangeable des sons, des groupes, des ensembles de groupes et des champs, qui contraste avec la mécanique dodécaphonique orthodoxe.”

compositor nem sequer seguia a ordem da série, ou então não chegava a completá-la, algo que acontece, como veremos, no Concerto para oboé.

Com a técnica serial, o compositor procurava frequentemente obter simetria estrutural, e para tal seguia a técnica de Webern da série derivada, técnica em que toda a série é construída a partir de diferentes formas do mesmo tricorde (Roig-Fancoli, 2008, p. 166). O objetivo era dividir a série em quatro grupos de três notas e derivar material a partir daí. A obra *Omnia tempus habent* (1957) é um bom exemplo para demonstrar esta técnica. Na Figura 1 pode ver-se a sequência inicial com quatro grupos de três notas cada: os quatro tricordes relacionam-se entre si com base nas mesmas operações que normalmente relacionam diferentes versões da série. Assim, o segundo tricorde é uma inversão do primeiro; o terceiro, um retrógrado invertido; e o quarto, o retrógrado (sempre em relação ao primeiro). Este princípio é também utilizado por Webern no seu *Concerto para Nove Instrumentos* Op.24 (1934), em que a sequência serial tem bastantes semelhanças com a que Zimmermann utilizou posteriormente (Figura 2).

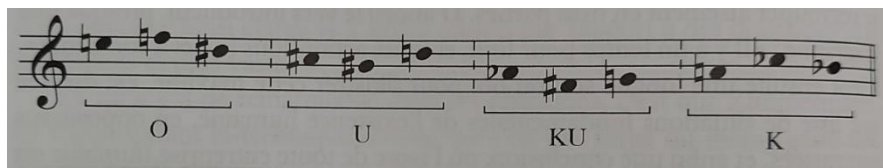


Figura 1 - Série original de Zimmermann em *Omnia tempus habent* (Korte, 2012, p. 72)

(O-original; U-inversa; K-retrógrada; KU-retrógrada inversa).

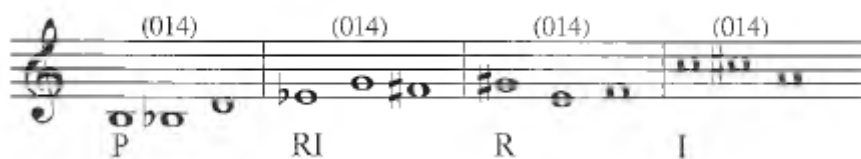


Figura 2 - Sequência de tricordes usada no Op.24 de Webern (Roig-Fancoli, 2008, p. 167).

Na Figura 3 é possível ver a ideia de simetria, não só nos grupos de notas, mas também a nível rítmico: na primeira pauta, por exemplo, os dois primeiros compassos são o espelho dos dois últimos. Na segunda e na terceira pautas o efeito espelho já não é tão exato, não deixando, no entanto, de ser bastante simétrico.

Figura 3 - *Omnia tempus habent*, compassos 8-12 (Korte, 2012, p. 73).

Durante vários anos o compositor desenvolveu a técnica serial, e esta tornou-se um dos ingredientes seu estilo “pluralista”, uma abordagem bastante própria que começa, de forma mais assumida, por volta de 1960. Apesar de o serialismo apontar para uma ideia de unidade e organicismo, que se opõe completamente à doutrina do pluralismo, Zimmermann descobriu na aplicação nada ortodoxa do serialismo uma maneira de chegar ao pluralismo.

De acordo com Zender (2012), Zimmermann “escolhe livremente o estilo, a estética da sua composição bem como o uso de instrumentos, a harmonia, o ritmo ou eventualmente a seleção de um material estranho”²⁹ (p.18), ou seja, muitas vezes usa uma paleta de material de estilos diferentes. Esta técnica muito particular de Zimmermann, de juntar duas (ou mais) técnicas completamente opostas, é usada já no Concerto para oboé. Embora a fase pluralista só comece propriamente em 1960, a obra, ainda que composta em 1952, já evidencia uma tendência para o pluralismo. Fá-lo não só pela recusa da intransigência ou ortodoxia serial, mas também pela junção de influências de Schoenberg e Stravinsky, compositores na altura vistos como opostos.

Um ótimo exemplo de tal variedade é a obra orquestral *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966), a qual, para além de ser um exemplo do seu estilo pluralista, é talvez o melhor exemplo da técnica de colagem de Zimmermann. Nesta peça, podemos ouvir citações de temas de vários compositores das mais diversas épocas musicais. Esta técnica de colagem, que é na verdade uma técnica intrinsecamente pluralista, caracteriza-se pelo uso de citações, usadas de forma estrutural e não meramente ornamental: Zimmermann

²⁹ Em francês no original: “Il choisit librement le style, l’esthétique de sa composition ainsi que l’emploi des instruments, l’harmonie, le rythme ou éventuellement la sélection d’un matériau étranger.”

acreditava que tanto as partes que compunha, como as partes que citava eram igualmente necessárias e importantes no texto (Sadie, 1980, p. 688).

A obra *Musique pour les soupers du roi Ubu* é muito importante para a compreensão da estética de Zimmermann, porque representa bem, não só a técnica composicional, como também parte da sua filosofia. Como há uma apresentação de vários temas das mais diversas e opostas épocas da música (desde Mussorgsky, Berlioz ou Beethoven), a obra dá-nos a conhecer a filosofia da “esfericidade do tempo” que Zimmermann professava. Basicamente esta teoria acredita na simultaneidade potencial de todos os acontecimentos, conforme podemos constar através desta sua declaração:

Não se pode evitar observar que vivemos em harmonia com uma enorme diversidade de culturas de os mais variados períodos; que existimos simultaneamente em muitos níveis diferentes de tempos e experiência, a maior parte dos quais não estão interconectados, nem parecem derivar um do outro. E, porém, sejamos honestos – sentimo-nos em casa nesta rede de incontáveis fios emaranhados³⁰ (Zimmermann, 1974 *apud* Griffiths, 2010, p. 182).

Zimmermann era também um homem interessado na política, na religião católica e numa “amalgama de questões filosóficas muito diversas”³¹ (Hiekel, 2012, p. 182). Em 1946 escreveu no seu diário “«Estudo aprofundado das condições filosóficas da arte!!!»”, levando Hiekel (2012) a concluir que “não é propriamente necessário entender as referências de Zimmermann sobre o tempo como uma teoria coerente para delimitar a substância das suas composições.”³² (Hiekel, 2012, p. 182).

Tais aspetos ficaram bem claros nas suas obras, por exemplo no Concerto para trompete, falado anteriormente, Zimmermann afirmou tentar demonstrar “as dificuldades

³⁰ Em inglês no original: “One cannot avoid observing that we live in harmony with a huge diversity of culture from the most varied periods; that we exist simultaneously on many different levels of time and experience, most of which are neither connected with one another, nor do they appear to derive from one another. And yet, let’s be quite honest—we feel at home in this network of countless tangled threads”.

³¹ Em francês no original: “ (...) amalgame d’influences philosophiques très diverses.”

³² Em francês no original: “La notion d’«amalgame» ne doit pas être comprise ici de façon négative, mais indiquer qu’il ne faut pas obligatoirement comprendre les réflexions de Zimmermann sur le temps comme une théorie cohérente afin de cerner la substance de ses compositions (ni ce que celles-ci proposent *elles-mêmes* au sujet de temps)”.

das pessoas de cor” (Work of the week – Bernd Alois Zimmermann’s Trumpet Concerto “Nobody knows de trouble I see”, 2020), com claras influências do Jazz, estilo musical com tradição afro-americana. O Requiem e a sua ópera *Die Soldaten* são também, no fundo, críticas à política que se vivia na Alemanha do pós-guerra.

Misturado com a sátira política vinha o carácter muitas vezes meditativo, associado à atitude profundamente religiosa do compositor: “as alusões à cultura católica no seio das artes do século XX eram «intempestivas» - e ao mesmo tempo a expressão do carácter contraditório da modernidade”³³ (Hiekel, 2012, p. 182). Por exemplo, a última obra orquestral de Zimmermann, *Stille und Umkehr* (1970), tem uma atmosfera meditativa de início a fim. Esse carácter meditativo resulta do uso da nota Ré como elemento central, como nota pedal tocada por diversos instrumentos, e é acompanhada por um ritmo na caixa que simula o pulsar do coração.

A obra *Ekklesiastische Aktion - Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne*, para além de ser a última do compositor, é de grande importância espiritual. O termo “Ação Eclesiástica” remonta instantaneamente para algo relacionado com a religião e, mais especificamente, ao livro do Eclesiastes (livro do Antigo Testamento), ao qual recorre como parte da estrutura do texto. Como tal, o assunto da morte está implícito em toda a obra, não só pelo pessimismo das palavras proferidas, como também pela sonoridade sombria constante. Um último aspeto, não menos importante, é que Zimmermann geralmente assinava as suas composições com a sigla “O.A.M.D.G.” – *Omnia ad majorem Dei gloriam*³⁴, reforçando ainda mais a fé inabalável do compositor e criando um paralelismo com Bach, que assinava as suas obras com *Soli Deo Gloria*³⁵.

³³ Em francês no original: “ (...) des allusions à la culture catholique au sein des arts du XX^e siècle étaient «intempestives» - et en même temps l’expression du caractère contradictoire de la modernité.”

³⁴ Tudo para a glória de Deus.

³⁵ Glória somente a Deus.

Capítulo III – O Concerto para oboé de Zimmermann: *block form*, serialismo e pluralismo

Composto em 1952, o Concerto para oboé e pequena orquestra é uma obra que, quer a nível de interpretação, quer de execução, apresenta algumas dificuldades. Como a informação sobre este concerto é escassa e não há – tanto quanto foi possível apurar – qualquer análise publicada, a presente análise terá como base o enquadramento estético e biográfico do compositor (feitos no capítulo 2), assim como técnicas convencionais de análise motívica e de análise de música serial.

A análise será dividida em duas fases essenciais: primeiro, será feita uma análise à estrutura formal do concerto; de seguida, será analisada a série dodecafónica que serve de base à obra, mostrando como ela é trabalhada ao longo do concerto, constituindo o ponto de ligação entre todos os andamentos.

3.1 - Estrutura do concerto e a *block-form*

Zimmermann escolheu uma estrutura bastante comum para o seu concerto de oboé: três andamentos em que o primeiro e o terceiro são rápidos e o segundo lento. A obra tem elementos de *block-form*, técnica muito usada por Stravinsky, em que diferentes elementos frásicos são apresentados por um determinado período de tempo e, sem aparente preparação, muda para um elemento completamente diferente. Essa particularidade é mais evidente no primeiro andamento, em que o compositor vai apresentar cinco elementos diferentes e os vai dispendo ao longo do andamento, como se fosse um mosaico.

O primeiro andamento, intitulado *Hommage à Stravinsky*, menciona logo de início que o concerto é em homenagem ao compositor russo, que Zimmermann tanto admirava. No que diz respeito à forma, é possível afirmar que o primeiro andamento está dividido em cinco materiais, bastantes distintos entre si. A ordem em que os diferentes materiais aparecem e quantos compassos cada um tem, no primeiro andamento é a seguinte:

A(10) - B(6) - C(10) - A(12) - B(6) - D(12) - A(5) - B(5) - D(6) - E(2).

Os materiais diferenciam-se, desde logo, pelo andamento e carácter, de acordo com o seguinte esquema:

- A – *Allegro com brio* ♩ = 92
- B – *Un poco tranquillo* ♩ = 80
- C – *Più mosso* ♩ = 104
- D – *Più tranquillo* ♩ = 72
- E – *Vivace* ♩ = 120

Tal como é normal na *block-form*, os temas mudam entre secções sem qualquer tipo de preparação: as secções contrastantes surgem de forma inesperada. A primeira mudança de secção no primeiro andamento, representada na Figura 4, não é tão inesperada como habitualmente em Stravinsky, isto porque o clarinete tem um gesto escrito com *rallentando* (assinalado a vermelho), e como o andamento da secção seguinte (B, assinalado a azul) é mais lento que o da secção A, semínima a 92, também ajuda a ligar mais as duas secções; o carácter das secções é, no entanto, muito diferente: enquanto que a secção A tem um carácter muito assertivo, a B, por outro lado, soa inicialmente mais

apreensiva. Já no caso apresentado na Figura 5, a mudança entre secções é mais abrupta, envolvendo uma passagem do material C para o material A, em que o andamento (assinalado a azul) muda subitamente, assim como o compasso, de um composto para um simples (assinalado a verde), e há também uma pequena suspensão no tempo (a vermelho).

Figura 4 - Primeira mudança de secção no primeiro andamento (quinto e quarto compassos antes do número 1).

Figura 5 - Exemplo da mudança abrupta entre andamentos (primeiro andamento, número 2).

Apesar de o carácter e andamento mudarem a cada bloco no concerto para oboé, essa mudança nunca será tão impactante como em certas obras de Stravinsky, como é o caso das *Sinfonias para instrumentos de sopro* (1920). Por exemplo, na Figura 6 é possível ver o tema da secção A (parte de clarinete) da obra de Stravinsky, que é tocado pelos clarinetes e flautas, em *fortíssimo* e com acentos em todos os tempos, numa secção que vai durar apenas três compassos. Na secção seguinte, B que começa no número 1 de ensaio (Figura 7), temos um género de coral tocado por vários instrumentos, com uma

sonoridade bastante cheia e, por isso, muito contrastante com a secção A. Como é possível observar na Figura 7, a secção B, à semelhança da A, também é muito curta, tendo apenas 5 compassos e passando de seguida, sem qualquer tipo de preparação, para uma nova secção em que regressa o material do A (no número 2 de ensaio). Já no concerto de oboé, talvez por se tratar de uma obra dodecafónica e a sequência serial se manter por toda a obra, ajudando a dar continuidade entre as secções, as mudanças nunca serão tão radicais como nas Sinfonias de Stravinsky.

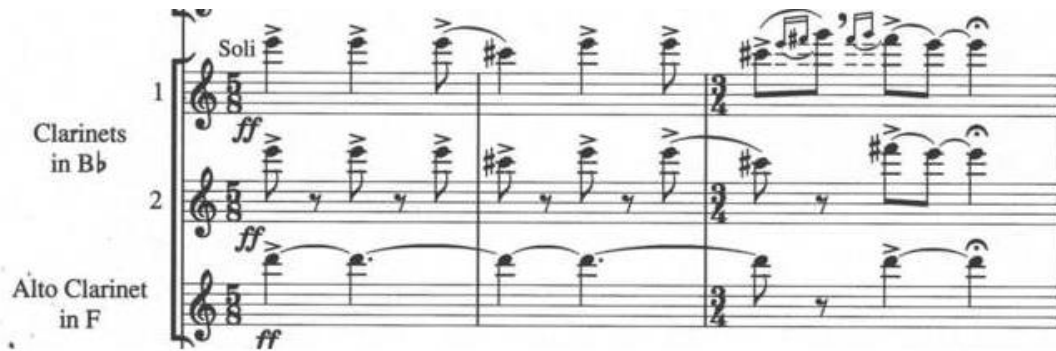


Figura 6 - Tema da secção A, tocado por flautas e clarinetes, das Sinfonias de Stravinsky.



Figura 7 - Mudança entre secções nas sinfonias de Stravinsky.

Como cada bloco do Concerto de Zimmermann tem o seu próprio andamento e carácter, é proposta uma versão de estudo um pouco diferente da convencional. Em vez de estudar o concerto seguido, como seria mais habitual em obras mais convencionais, é proposto um estudo por secções. Ou seja, estudar todas as secções A, B, C, D e E isoladas, para quando houver mudança de carácter, não ter a tendência de fazer ligações entre secções e tornar a mudança inesperada. Além disso, o método ajuda também a interiorizar melhor o carácter de cada secção e a perceber relações entre recorrências do mesmo material.

Ainda no primeiro andamento, há secções que são repetidas e outras que não: conforme se pode deprender do esquema formal acima apresentado, as secções C e E aparecem uma só vez, enquanto que as outras são repetidas. As partes A e E são as únicas exclusivamente com compassos simples, enquanto que o resto das secções, B, C e D, têm uma mistura de compasso simples e composto.

É no primeiro andamento que aparecem também citações retiradas da Sinfonia em Dó (1940) de Stravinsky. Sendo a técnica de colagem muito típica de Zimmermann, não poderia faltar essa particularidade neste concerto, que é também mais uma ligação a Stravinsky (que também usava frequentemente citações) O uso de citações remete para o estilo pluralista, muito característico da música de Zimmermann a partir dos anos 60. Mesmo antes de desenvolver esse estilo mais a fundo, porém, Zimmermann já estava a trabalhar nesse sentido, e o concerto para oboé é disso exemplo. As citações da Sinfonia de Stravinsky aparecem na parte de orquestra, sendo a mais evidente a do primeiro compasso do segundo *Un poco tranquillo* do primeiro andamento, como se pode ver na Figura 8, enquanto que a versão original, da sinfonia de Stravinsky, está representado na Figura 9. Também nos dois últimos compassos do primeiro andamento, pode-se constatar uma citação à Sinfonia de Stravinsky na parte das cordas (sem contrabaixo).

Figura 8 - Citação do tema do primeiro andamento da Sinfonia em Dó de Stravinsky (4 compassos antes do número 3).



Figura 9 - Tema da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky, parte da secção de cordas nos dois primeiros compassos da sinfonia (Philharmoniker, 1969).

No segundo andamento, *Rhapsodie*, o mais importante é, não tanto a estrutura de *block-form*, mas sobretudo o seu carácter (maioritariamente) de recitativo acompanhado, visível logo desde a primeira secção, *Sostenuto molto*, que tem a indicação *quasi improvisando. Rubato sempre*. Este carácter de *cadenza* está presente em quase todo o andamento, exceto no *Adagio* e *Larghetto*, duas partes muito contemplativas, mas de carácter menos livre. Na Figura 10 estão representados os primeiros compassos do *Larghetto*, sendo possível observar que, enquanto o solista tem uma frase longa, que pode até parecer um pouco estática (pelo andamento ser muito lento, com semicolcheia a 66), a parte da celesta e das cordas agudas (que têm um *tremolo* em *sul ponticello*) dá um toque especial, que tem um carácter totalmente diferente, quase meditativo.



Figura 10 - *Larghetto* do segundo andamento (sexto compasso do número 4).

O terceiro andamento, *Finale*, começa com uma sonoridade quase que “rústica”, como uma dança *Ländler*³⁶ desconstruída, com constantes variações de compassos 3/8 e 2/8 (num andamento *Vivace*). Na Figura 11 está representada essa dança tocada pela orquestra, que em relação à parte de piano, tem a vantagem de ter instrumentos de diversos timbres e a percussão, reforçando os acentos e irregularidades. Esta constante mudança de compassos dá uma sensação de irregularidade no tempo musical, tendo parecenças com certas peças de Stravinsky, que fazem também uso desta técnica de irregularidade métrica (como *Petrushka* [1911] e sobretudo *A Sagração da Primavera* [1913]).



Figura 11 - Primeiros compassos do terceiro andamento.

Neste andamento, as mudanças não são repentinas, como é característico da *block-form*: de facto, todas as mudanças são precedidas de um *ritenuto* ou de uma espécie de gesto introdutório por parte do solista. Isto acontece, em particular, duas vezes, sendo a primeira no sétimo compasso do número 5, como é possível ver na Figura 12 (em que o gesto introdutório está assinalado a vermelho), e novamente, de uma forma bastante idêntica, no sétimo compasso do número 9 (Figura 13).

³⁶ Dança popular do século XVIII, típica da Alemanha, Baviera e Áustria. Trata-se de uma dança com características habitualmente rústicas, com saltos e bater de pés. É usualmente composta num compasso 3/4.

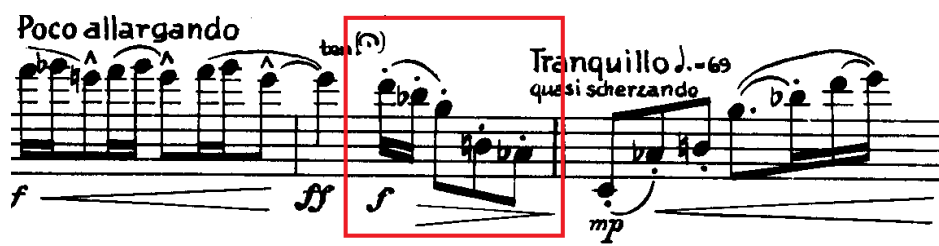


Figura 12 - Gesto introdutório da próxima secção, tocado pelo solista (sétimo compasso depois do número 5).

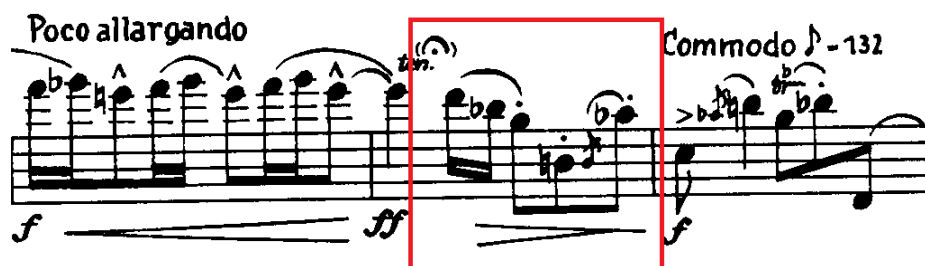


Figura 13 - Gesto introdutório da próxima secção, tocado pelo solista (sétimo compasso do número 9).

3.2 - A série dodecafônica na interpretação do concerto para oboé

Tal como há referências a Stravinsky no concerto para oboé, também há uma forte inspiração em Schoenberg, através do uso do serialismo. Apesar de a informação sobre o concerto ser escassa, é de conhecimento geral que se trata de uma obra dodecafônica. Após várias horas de prática e de audição do concerto, comecei a perceber que há um subtil aspeto que une o concerto do primeiro ao último andamento, e esse pormenor está precisamente associado à série apresentada logo no início do concerto, pondo em curso o conceito de unidade idealizado por Schoenberg.



Figura 14 - Quatro primeiros compassos da parte de oboé, exposição da sequência dodecafônica.

A série é apresentada por completo na parte de oboé logo nos quatro primeiros compassos: <Gb-Ab-Bb-Cb-A-D-G-Eb- C-E-Db-F> como é possível observar na Figura 14, assinalado a vermelho. É interessante observar que Zimmermann não apresenta a sequência completa³⁷ seguida, já que após as primeiras quatro notas, elas são repetidas antes de continuar com a sequência e a última nota (Fá) vem quase isolada do resto da sequência. Apresentada a sequência na sua versão original, a técnica serial convencional permite um total de 48 versões, conforme se pode observar na Figura 15. Nesta matriz, as doze transposições da série original aparecem horizontalmente, da esquerda para a direita; os retrógrados (R) também horizontalmente, mas da direita para a esquerda; as inversões (I) verticalmente, de cima para baixo; e os retrógrados inversos (RI) de baixo para cima.

³⁷ A sequência utilizada no concerto para oboé, é a mesma que Zimmermann utilizou no seu concerto para trompete, escrito dois anos depois do concerto de oboé.

	I ⁶	I ⁸	I ¹⁰	I ¹¹	I ⁹	I ²	I ⁷	I ³	I ⁰	I ⁴	I ¹	I ⁵	
P ⁶	Gb	Ab	Bb	Cb	A	D	G	Eb	C	E	Db	F	R ⁶
P ⁴	E	Gb	Ab	A	G	C	F	Db	Bb	D	Cb	Eb	R ⁴
P ²	D	E	Gb	G	F	Bb	Eb	Cb	Ab	C	A	Bb	R ²
P ¹	Db	Eb	F	Gb	E	A	D	Bb	G	Cb	Ab	C	R ¹
P ³	Eb	F	G	Ab	Gb	Cb	E	C	A	Db	Bb	D	R ³
P ¹⁰	Bb	C	D	Eb	Db	Gb	Cb	G	E	Ab	F	A	R ¹⁰
P ⁵	F	G	A	Bb	Ab	Db	Gb	D	Cb	Eb	C	E	R ⁵
P ⁹	A	Cb	Db	D	C	F	Bb	Gb	Eb	G	E	Ab	R ⁹
P ⁰	C	D	E	F	Eb	Ab	Db	A	Gb	Bb	G	Cb	R ⁰
P ⁸	Ab	Bb	C	Db	Cb	E	A	F	D	Gb	Eb	G	R ⁸
P ¹¹	Cb	Db	Eb	E	D	G	C	Ab	F	A	Gb	Bb	R ¹¹
P ⁷	G	A	Cb	C	Bb	Eb	Ab	E	Db	F	D	Gb	R ⁷
	RI ⁶	RI ⁸	RI ¹⁰	RI ¹¹	RI ⁹	RI ²	RI ⁷	RI ³	RI ⁰	RI ⁴	RI ¹	RI ⁵	

Figura 15 - Matriz com as 48 versões da série.

Como já foi falado anteriormente, a técnica serial de Zimmermann não é ortodoxa. Em todo o concerto, a série nunca aparece seguida na versão original e, como tal, foi considerada a técnica discutida por Korte (2012), segundo a qual Zimmermann aplicava a série de uma maneira menos ortodoxa, dividindo-a em fragmentos mais pequenos. Apesar de Zimmermann começar a adotar esta técnica de serialismo mais convictamente em obras mais tardias, acredita-se que já em 1952, ano em que escreveu o concerto para oboé e foi pela segunda vez aos cursos de Darmstadt, o compositor já começa a idealizar e fazer experiências com o uso da série de modo fragmentado.

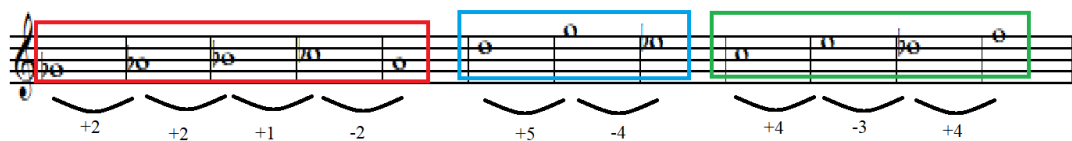


Figura 16 - Sequência dodecafónica do concerto para oboé. No retângulo vermelho está assinalado o Material 1, no azul o Material 2, e no verde o Material 3 (com os intervalos assinalados).

Na minha opinião, a sequência é dividida em três partes, mas em vez de serem simétricas como referiu Korte, são três partes bastante desiguais. Proponho, em específico, uma divisão de cinco notas (material 1), mais três (material 2) e mais quatro (material 3), tal como se pode ver na Figura 16. Esta divisão resulta não de propriedades intrínsecas da série, mas do seu próprio uso ao longo da obra, em que é possível encontrar

fragmentos ou mesmo segmentos completos desses três materiais. Apesar de a série continuar a ser importante no seu todo, o material 1 é o mais relevante, por aparecer mais vezes, acabando por ser ouvido como o motivo principal do concerto. Tal é o resultado de haver uma clara relevância quando este material aparece e por ser precisamente este o elemento que confere unidade a todo o concerto, aparecendo em todos os andamentos, ligando assim este concerto não só à técnica serial, mas também ao ideal de unidade de Schoenberg. Já os materiais 2 e 3 não aparecem tantas vezes e a maioria das vezes que aparecem na obra estão incompletos.

The image shows a musical score for oboe and small orchestra. It consists of two staves of music. The first staff starts with a circled '2' in the first measure. Several measures are highlighted with colored boxes: three red boxes (Material 1), one blue box (Material 2), and one green box (Material 3). The second staff starts with a circled '3' and includes markings for 'riten.', 'Più tranquillo', and 'quasi tempo di valse'. It also has dynamic markings like 'sf' and 'mf'. A red box highlights a measure in the second staff.

Figura 17 - Exemplos do material 1,2 e 3 no início do terceiro andamento.

Começando com os materiais 2 e 3, antes de focar as atenções no material 1, aparecem algumas vezes nos três andamentos, mas raramente são apresentados completos, reforçando uma vez mais a técnica não ortodoxa de Zimmermann. Tal acontece no primeiro andamento, logo na secção A, em que aparece uma vez o material 2 incompleto (quinto compasso, quinta e sexta notas {D-G} <+5>) e duas vezes o material 3 incompleto também (sétimo compasso, da sexta à oitava nota, {C-E-Db} <+4, -3>, e nono compasso, da quinta à sétima nota, {E-Db-F} <-3, +4>). Mas é no início do terceiro andamento que se pode observar um maior uso destes dois materiais, logo na introdução do oboé. Na Figura 17, que começa no primeiro compasso do número 2 de ensaio do terceiro andamento, encontra-se assinalado a vermelho o material 1, a azul o material 2 e a verde o material 3 (ver relação de intervalos em cada material na Figura 16). Neste início do terceiro andamento, representado na Figura 17, é possível ver uma predominância face aos restantes do material 1, que será o motivo principal do concerto.

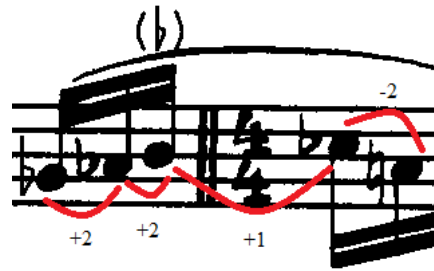


Figura 18 - Material 1 da versão P⁶ (primeiro e segundo compasso do primeiro andamento).

Na Figura 18, está representado, então, o motivo gerador do concerto (material 1). Este motivo é construído pela sequência de intervalos <+2, +2, +1, -2> (em meios-tons). Ele começa a ser trabalhado já no terceiro compasso do primeiro andamento (Figura 19), apesar de não aparecer completo no oboé, já que falta o Solb (primeira nota da série), essa nota é tocada em tremulo {F#-Sol#} pelos segundos violinos logo no primeiro tempo do compasso, complementando assim a parte solística, fazendo com que esta seja claramente parte do material 1. Esta forma P⁶ (ver Figura 16) aparece duas vezes seguidas antes de aparecer a série completa (como foi já apresentado na Figura 14). Pode-se afirmar que nesta primeira parte do *Allegro com brio* só o P⁶ é apresentado e trabalhado, tanto na parte de oboé como na parte de orquestra. Na Figura 20, está representada a primeira vez em que o motivo aparece na parte de orquestra (compasso 2), sendo tocado em uníssono por toda a secção das cordas, com exceção dos contrabaixos.



Figura 19 - Derivação do P⁶. (compasso 3).



Figura 20 - Motivo principal na parte de orquestra/piano.

Também na secção seguinte (B) *Un poco tranquillo* o motivo aparece em movimento retrógrado no oboé (Figura 21) e também retrógrado, mas incompleto na parte de fagote (sem a primeira nota – Lá natural, que é tocado pela flauta - um compasso antes do número 1). Como desta vez aparece na versão Retrógrada, R^6 , a sequência de intervalos vai ser diferente, ficando da seguinte forma : $\langle +2, -1, -2, -2 \rangle$, como é possível constatar na Figura 21.

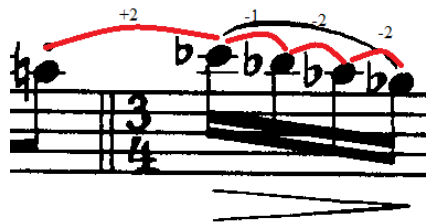


Figura 21 - R^6 (parte de oboé, compasso 12 e 13).

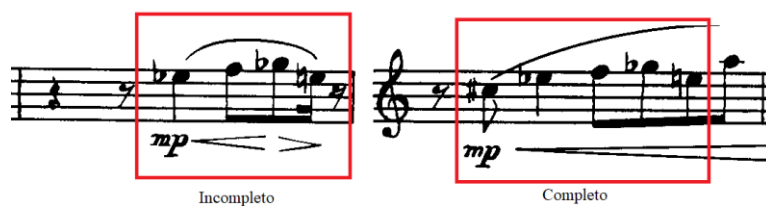


Figura 22 - Primeira vez que o motivo aparece na forma P^1 (terceiro compasso do número 2 de ensaio).

No terceiro e quarto compassos do número de ensaio 2, aparece pela primeira vez o motivo 1 na versão P^1 - $\{C\#-Eb-F-Gb-E\}$ - como está representado na Figura 22. A primeira vez que aparece é mais uma vez incompleta, seguida pela versão completa, tal como já aconteceu anteriormente no Concerto. Quando um material surge assim, de forma primeiramente incompleta e só depois completa, a frase tem normalmente um carácter de anacruse, o qual ajuda a reforçar um carácter de incerteza.

Por último, é de evidenciar a última frase do oboé, a três compassos do fim do andamento, como se pode ver na Figura 25. Aqui, o compositor quase que escreve a série dodecafónica seguida, sendo a vez que mais perto fica de estar completa sem interrupções. Acontece, porém, uma particularidade interessante, que é prova da técnica não ortodoxa de Zimmermann: é que, se repararmos, temos apenas 11 notas, ou seja, falta o Fá natural (última nota da sequência). A nota poderia aparecer na parte de orquestra, mas tal não acontece, ficando a série mesmo incompleta.



Figura 25 - Última frase do oboé no primeiro andamento (3 compassos antes do fim).

O segundo andamento é todo ele muito misterioso e contemplativo, tanto pela parte da orquestra como pela parte solista. Toda a parte inicial do *Sostenuto molto, quasi improvisando. Rubato sempre* dá a sensação de grande hesitação e fixação na nota Lá natural. Nas primeiras vezes o motivo é, mais uma vez, apresentado incompleto. A primeira nota, sendo Lá natural, não representa o mesmo número de meios tons que a série original, apresentando a sequência <-3,-1,-2,-2> (Figura 26), em vez da esperada, que seria <+2,-1,-2,-2>.

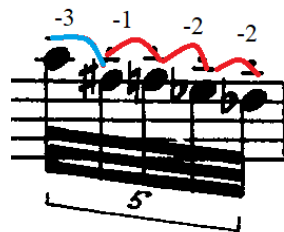


Figura 26 - Primeira vez que aparece o tema no oboé no segundo andamento, mas incompleto (oitavo compasso a contar do início).

Durante alguns compassos desta secção, o motivo dá a sensação de que está sempre a avançar e recuar, mas a cada vez que é tocado vai desenvolvendo um pouco mais. Após alguns compassos, o compositor, depois de ter desenvolvido a fixação no Lá natural muda para Lá^b. Esta parte parece importante porque, para além de ter um crescendo para essa nota e uma pequena respiração, é depois de apresentar o Lá^b que finalmente Zimmermann escreve a série completa <C-Ab-Cb-G-Bb-D-A-E-Gb-F-Eb-Db>, na versão R¹, versão

com o qual termina esta secção de carácter de *cadenza*. Podemos observar tudo isto na Figura 27.



Figura 27 - Mudança para o Lá e logo de seguida a apresentação da série completa em R¹ (quatro compassos antes do número 1).

Mais à frente, há novamente um jogo com o motivo, representado na Figura 28 tal como no primeiro andamento. Desta vez, porém, começa o oboé e depois é seguido pelas cordas (sem contrabaixos, que só tocam na última vez). O oboé toca o motivo completo P¹ e as cordas uns compassos depois tocam o mesmo tema, mas em versão retrógrada e incompleta.



Figura 28 - Jogo de temas entre oboés e cordas (começando 3 compassos antes do 2).

A primeira vez em que o compositor apresenta o tema na versão inversa (I¹: {C#-B-A-G#-Bb}, <-2, -2, -1, +2) é no quarto compasso do número de ensaio 3. Desta vez, o

tema aparece bastante despercebido, no meio de várias notas rápidas, sem parecer ter muita importância (Figura 29).



Figura 29 - Primeira vez em que o tema aparece na forma inversa (quarto compasso do número 3).

Na *Cadenza*, Zimmermann escreve várias vezes o motivo serial, de diferentes maneiras, e é também nesta parte que escreve pela primeira vez a série na versão retrógrada inversa (RI⁶ – Eb, C#, D, E, F#). E mais uma vez acaba de maneira incompleta, enquanto que no final do primeiro andamento o compositor apresentou a série dodecafónica sem a última nota, neste andamento vai reduzindo ao Material 1, só que neste caso, podemos ver assinalado a roxo a série completa na versão R¹. Tal como representado na Figura 30, no retângulo vermelho o motivo está completo, mas no segundo retângulo vermelho o compositor retira a primeira nota (Mi), fixando-se depois no Solb (assinalada a verde), que no final resolve a Fá natural. Para além disso, após uma secção de grande intensidade, há um acalmar quase repentino, que nos leva ao carácter contemplativo do início do andamento, com fixação numa nota, neste caso o Solb; é quando resolve para o Fá, contudo, que temos a sensação de relaxamento.

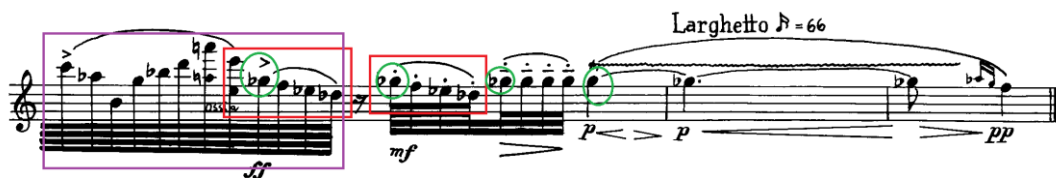


Figura 30 - Final da *Cadenza* do segundo andamento.

Por fim temos o terceiro andamento, que não vai apresentar grandes novidades na série dodecafónica, o que reforça a ideia de que todo o concerto é conectado pela técnica serial. No compasso 4 do início do andamento, o clarinete e as cordas (exceto violinos) tocam o motivo, conforme ilustrado na Figura 31.

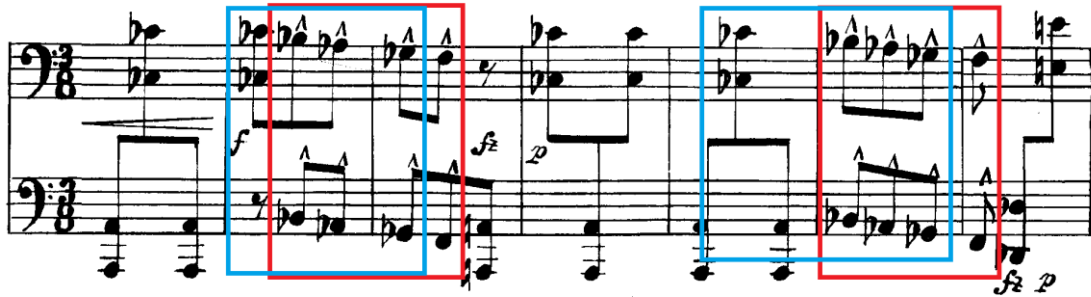


Figura 31 - Motivo inicial do último andamento.

Esta parte constitui uma aparente dicotomia: o retângulo azul representa a versão retrógrada (R^6) e o retângulo vermelho a versão inversa (I^{10}), ambos em relação apenas às quatro primeiras notas do material 1. Podem ser as duas válidas, visto que o clarinete só toca a versão inversa (-2, -2 -1), como também pode ser a versão em vermelho (-1, -2, -2) por corresponder ao mesmo tema que o oboé tem no início do andamento. É de salientar que ambas as versões são incompletas, sendo que o motivo serial só aparece completo precisamente no início da parte solística, como é possível observar na Figura 32. Neste início de andamento há uma aparente condensação do motivo, porque mal a parte motívica acaba, começa logo de novo de seguida, algo que vai acontecendo ao longo das secções *Vivace* do último andamento do concerto.



Figura 32 - Motivo nos primeiros compassos do terceiro andamento.

Tal como já tinha referido, não há muito de novo em termos do uso da série neste último andamento, tirando a particularidade do exemplo anterior e da *Cadenza*. Nesta última, é apresentada uma nova versão da série, a versão R^2 , e tal como acontece nas partes de *Vivace* do andamento, esta também é repetida das mais diversas formas durante toda a *Cadenza*. Por exemplo, as duas primeiras pautas representam bastante bem esta particularidade, como se pode observar na Figura 33, nos retângulos vermelhos o motivo R^2 está completo, enquanto que nos retângulos azuis, falta a última nota.

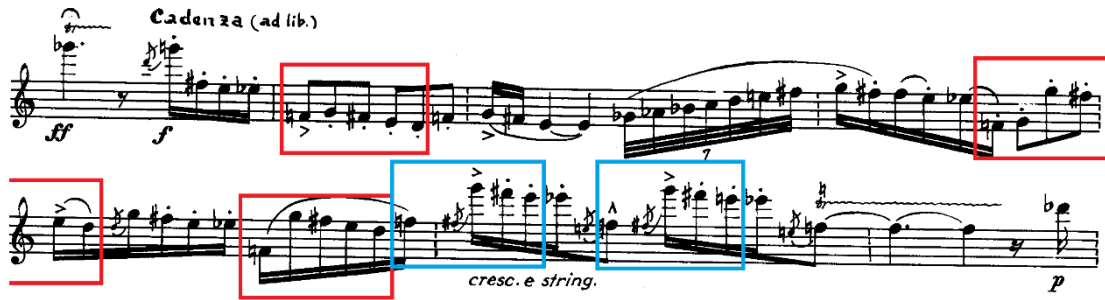


Figura 33 - Duas primeiras pautas da Cadenza do terceiro andamento.

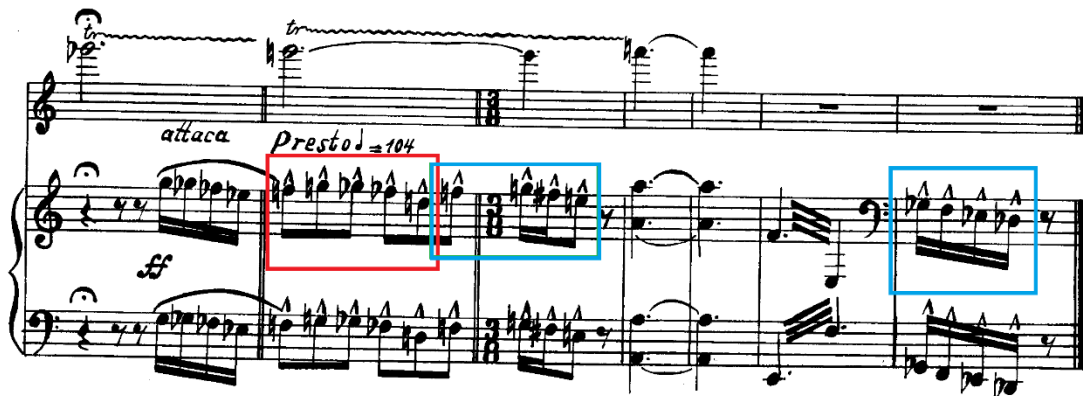


Figura 34 - Compassos finais do concerto.

Nos últimos compassos deste andamento, Figura 34 (o retângulo vermelho representa o motivo completo, enquanto que os retângulos azuis representam os motivos incompletos), ao contrário dos anteriores não é o oboé que tem o motivo serial, mas sim a orquestra e pela primeira vez o tema aparece completo, dando assim uma maior sensação de conclusão.

3.2.1 – A sequência dodecafônica como método para a solução de erros na partitura

É de conhecimento geral entre oboístas que a partitura disponível do concerto para oboé de Zimmermann apresenta uma série de incoerências que podem comprometer uma performance mais séria. Em anexo apresenta-se uma sugestão de correção detalhada desses erros, mas há um em particular que gostaria de abordar neste ponto. Diz respeito logo ao início do concerto e ao uso da série dodecafônica, mas neste caso com respeito ao Material 3. Como é possível ver na Figura 35, acredita-se que as três notas dentro do retângulo vermelho façam parte do Material 3 $\langle +4, -3, +4 \rangle$, mas de forma incompleta $\langle +4, -3 \rangle$. No compasso seguinte, o gesto repete-se, mas o Mi aparece bemol em vez de

natural, e isso mudaria a sucessão de intervalos $\langle +3, -2 \rangle$. Apesar disso, seriam exatamente as mesmas três notas caso o Mi não aparecesse natural, o que faz sentido tratando-se de este ser um concerto serial.



Figura 35 - Erro na partitura na parte de oboé (compassos 7 e 8).

A piano reduction of the musical score, measures 7 and 8. The score is written on three staves: a top staff for the oboe, a middle staff for the piano right hand, and a bottom staff for the piano left hand. The key signature is two flats and the time signature is 3/4. The piano part includes dynamics such as *cresc.*, *mf kl. cresc.*, *f*, and *mf*. The oboe part has dynamics *f* and *mf*. The string part is marked *Str. mf* and *Fg. mf*. Red rectangular boxes highlight specific notes in the oboe part in both measures 7 and 8.

Figura 36 - Versão da redução de piano (compassos 7 e 8).

Para reforçar ainda mais a ideia que o segundo Mi é natural e não bemol, na parte de orquestra e de piano a nota é precisamente natural e não bemol, tal como está assinalado a vermelho na Figura 36, dando assim ainda mais certezas que esse é um dos erros presentes na partitura de oboé.

Conclusão

Depois de uma detalhada análise à vida e estética de Zimmermann, percebendo a estética da época e acontecimentos com repercussões no comportamento e decisões do compositor, foi-me permitido fazer uma análise mais detalhada e principalmente, ter uma maior compreensão do *Concerto para oboé e pequena orquestra*. Apesar de haver pouquíssima informação sobre o concerto, depois do estudo das tendências composicionais de Zimmermann, foi possível chegar a algumas conclusões.

Há grandes influências de Stravinsky no concerto, tal como o título do primeiro andamento indica, e a compreensão do modernismo stravinskyano ajudou a uma melhor análise do concerto, principalmente no que diz respeito às técnicas de *block-form* e de colagem. Estas técnicas, para além de serem características de Stravinsky, são também particularidades de Zimmermann, sendo elementos de grande relevância na estrutura formal do Concerto para oboé.

O uso da série de maneira pouco ortodoxa, com a técnica de fragmentação da série, evidencia uma das influências de Schoenberg sobre este concerto em particular. É precisamente este o elemento que une todo o concerto, servindo como motivo gerador, presente em todos os andamentos, pondo em curso a ligação do concerto para oboé com o ideal de unidade e organicismo defendido por Schoenberg.

A compreensão da ideologia de Zimmermann perante o concerto de oboé ajudou em alguns casos a corrigir alguns dos erros na única edição que existe. Apesar de não ter sido possível ter acesso ao manuscrito do concerto, a correção dos erros foi baseada na partitura de orquestra disponível e também na sequência dodecafónica.

O pluralismo de Zimmermann, apesar de ser assumido como estilo pessoal do compositor bastantes anos após a escrita do concerto para oboé, revela-se expressivo no concerto e indispensável para a sua compreensão. Zimmermann baseou-se em duas ideias essenciais, uma de Schoenberg e outra de Stravinsky, dois compositores com ideais opostos e vistos até como rivais. Usou essas ideias, contudo, de uma forma não literal: nem a série (de Schoenberg) nem a *block-form* (de Stravinsky) foram usadas de forma ortodoxa. Mesmo assim, Zimmermann conseguiu unir dois conceitos completamente

opostos, a ideia de unidade e a de fragmentação, e que resultassem de maneira extraordinária.

Bibliografia

- Bernd Alois Zimmermann - Profile*. (s.d.). Obtido em 10 de Maio de 2019, de Schott: <https://en.schott-music.com/shop/autoren/bernd-alois-zimmermann>
- Berry, M. (16 de Março de 2018). *A Composer of Dark Explosions Turns 100*. Obtido em 10 de Maio de 2019, de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2018/03/16/arts/music/bernd-alois-zimmermann.html>
- Cross, J. (2000). *The Stravinsky legacy*. (Cambridge, Ed.) United Kingdom: Cambridge University Press.
- Griffiths, P. (1996). *Modern Music: A Concise History*. Malta: Interprint Ltd.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After* (3ª ed.). New York: Oxford University Press, Inc.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *História da Música Ocidental*. (G. Valente, Ed., & A. L. Faria, Trad.) Lisboa, Portugal: Gradiva.
- Hiekel, J. P. (2012). Entre le Pathos et la distance. Réflexions sur le lieu historique de l'esthétique de Zimmermann. Em *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann - Actes du colloque de Strasbourg 2010* (pp. 181-189). Genève: Contrechamps.
- Holliger, H. (21 de Outubro de 2016). Heinz Holliger • Remix Ensemble • 21 Jun 2016. *Heinz Holliger • Remix Ensemble • 21 Jun 2016*. Porto, Portugal. Obtido em Maio de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=XGLwsMpM4SI>
- Kárpáti, J. (1975). *Bartók's Chamber Music*. New York: Pendragon Press.
- Korte, O. (2012). Il y a un temps pour tout: La phase sérielle de Zimmermann. Em *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann - Actes du colloque de Strasbourg 2010* (pp. 69-86). Genève: Contrechamps.
- Leeuw, T. D. (2005). *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Matisse, H. (1908). Notes of a Painter. *Notes of a Painter*.
- Meyer, L. B. (1997). *Style and Music - Theory, History and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Michel, P. (2012). Introduction. Em *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann - Actes du colloque de Strasbourg 2010* (pp. 9-12). Genève: Contrechamps.
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música - Do Barroco à Actualidade* (Vol. II). Lisboa: Gradiva.
- Paland, R. (2012). La composition de l'espace chez Bernd Alois Zimmermann. Em *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann - Actes du colloque de Strasbourg 2010* (pp. 161-179). Genève: Contrechamps.
- Patea, V. (2016). Eliot's Modernist Manifesto. *OpenEditions Journals*.
- Philharmoniker, B. (1969). Igor Stravinsky - Symphony in C [With score]. Obtido em 01 de 01 de 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=bmnfwnfnKBA&t=7s&ab_channel=DamonJ.H.K.
- Pinto, A. L., Meireles, F., & Cambotas, M. C. (2009). *História e Cultura das Artes - Ensino Profissional - Nível 3*. Porto: Porto Editora.
- Platzer, F. (2006). *Compêndio de Música*. (L. M. Almeida, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Rahn, J. (s.d.). *Modernism*. Obtido em 2020, de The Literature Network: <http://www.online-literature.com/periods/modernism.php>
- Roig-Fancoli, M. (2008). *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill.
- Rosen, C. (1975). *Arnold Schoenberg*. Nova Iorque: Viking Press.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 20). London: Macmillan Publishers Limited.
- Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music* (Vols. 4 - The early Twentieth century). Oxford: Oxford University Press.
- Work of the week – Bernd Alois Zimmermann's Trumpet Concerto "Nobody knows de trouble I see"*. (28 de Dezembro de 2020). Obtido de Schott: <https://en.schott-music.com/work-week-zimmermanns-trumpet-concerto/>
- Zender, H. (2012). Zimmermann, L'artenative. Em P. Michel, H. Henrich, & P. Albèra (Edits.), *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann - Actes du colloque de Strasbourg 2010* (pp. 15-20). Genève: Contrechamps.

Anexos

Anexo I: Errata

Primeiro Andamento

- Falta o título do andamento na parte de oboé - *Hommage à Stravinsky*;
- No segundo compasso da segunda pauta, sexta nota, o Lá natural tem um ponto (deveria ser curto);
- No quarto compasso da segunda pauta, terceira nota, o Mi aparece bemol, mas deve ser natural;
- Segundo compasso da terceira pauta, devia estar escrito *rallentando*, apesar de o oboé não tocar;
- No quinto compasso depois do número 1, no primeiro tempo, a pausa é de colcheia e não de semínima;
- No nono compasso depois do 2, a primeira nota deve ser semínima e não colcheia, sendo o Láb seguinte colcheia e pausa de semínima para terminar;
- Na última pauta da primeira página, terceiro compasso, o trilo é para Ré bemol e não natural;
- No quinto compasso do número 3, oitava nota, o sol não tem acento;
- No sexto compasso do número 3, no segundo tempo, o Mib e o Sol são ligados e o sol mantém o ponto;
- No sétimo compasso do 3, segundo tempo, o Dó tem um ponto de articulação e não devia estar ligado, a ligadura devia apenas estar no Si-Láb, tal como aparece na redução de piano;
- Um compasso antes do número 4, o *ritenuto* deve começar no Si natural, ou seja, no segundo tempo;
- No *Più tranquillo* 8 compassos antes do fim, a ligadura do primeiro tempo é até ao primeiro sol e não até ao segundo.

Segundo Andamento

- Falta o título do andamento na parte de oboé – *Rhapsodie*;
- A indicação de tempo do início, *Sostenuto molto*, é de colcheia igual a 66, não semínima;
- No oitavo compasso, segundo tempo, o primeiro Si é bemol (igual ao segundo);

- Na segunda pauta, entre o segundo e terceiro tempo, deve haver uma respiração, e no terceiro tempo a quintina de Lá é toda ligada;
- Na terceira pauta, a quintina do terceiro tempo é toda ligada, tal como a sextina do sexto tempo;
- Os trilos do número 2, são para bemol e não para natural;
- 12 compassos depois do 2, a quinta nota deve ter uma ligadura até à sétima nota, a ligadura deve incluir três notas, tal como acontece nas três notas seguintes;
- No número três a ligadura dos dois primeiros tempos não aparece na parte de orquestra, no entanto aparece na parte de oboé na redução de piano, e acredita-se que essa ligadura deve existir para estabelecer coerência com o que acontece nos compassos seguintes;
- Três compassos antes do número 4, o trilo que começa no terceiro tempo e continua para o compasso seguinte, é para natural e não para bemol;
- Um compasso antes do número 4 o trilo de Lá^b para Sib não aparece na redução de piano, no entanto está escrito na parte de oboé e orquestra e crê-se que deve ser tocado trilo;
- Um compasso antes do 5, o Dó^b e Lá aparecem com trilos na redução de piano, no entanto tal não acontece na parte de oboé ou da orquestra, como tal, acredita-se que deve ser tocado sem trilos;
- Na quarta pauta da *Cadenza* o primeiro tempo, aparece todo tercina na parte de orquestra e não só a segunda metade, no entanto isso faria com que ficasse a faltar um oitavo de tempo porque a primeira nota não tem ponto, ou seja, a versão correta deve ser a que aparece na parte de oboé;
- Também na quarta pauta, a terceira figura, a que começa em <Dó, Lá^b, B, G>, o Lá^b deveria ter um ponto de articulação.

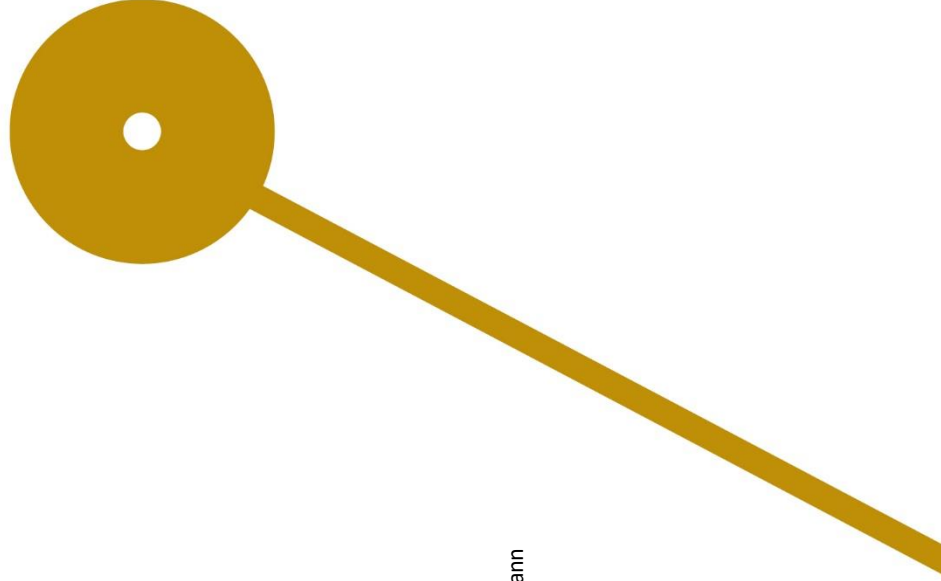
Terceiro Andamento

- Falta o título do andamento na parte de oboé - *Finale*;
- No nono compasso depois do número 1, o primeiro Sib deve ter um assento, tal como o Fá no décimo segundo compasso;
- Cinco compassos antes do número 3, o Sib é ligado ao resto das notas;
- Segundo e terceiro compasso antes do 3, a passagem é toda ligada, desde o primeiro Ré até à última nota, Dó#;

- Três compassos antes do 4, o Dób tem assento;
- O *Più mosso* do número 4 a semínima com ponto é igual a 120 e não a 92, como marca a parte de oboé;
- No quinto compasso depois do 5, a quarta nota (Lá) é ligada até à terceira nota do compasso seguinte (Mi natural);
- No sétimo compasso do número 6, na parte de orquestra apenas o Si e Láb são ligados, mas nas outras duas partituras essas duas notas aparecem também ligadas ao Dó. Sendo que se acredita que a versão da parte de oboé e da redução de piano é a correta neste caso, isto porque a situação repete-se logo a seguir (no nono compasso) e aí já é ligado ao Dó;
- Três compassos antes do nove, o ritmo do primeiro tempo está mal escrito, são três colcheias;
- No sexto compasso depois do 9, a ligadura vai até à terceira nota (Mi natural);
- Na redução para piano, o *Commodo* oito compassos depois do 9 é colcheia igual a 132 e não semínima;
- Onze compassos depois do 9, crê-se que a primeira nota (Sol) deve ter assento, isto por causa do carácter de dança *Ländler* e também porque na *Cadenza* do terceiro andamento aparece exatamente o mesmo gesto e é com assento;
- Na segunda pauta da *Cadenza*, a décima primeira nota a contar com a *appoggiatura* (Mi) aparece sem alteração na parte de oboé e na redução de piano, mas assim fica bemol porque no tempo anterior o Mi tinha mudado para bemol, mudando este também. No entanto na parte de orquestra aparece um bequadro indicando que o Mi deve ser natural e crê-se ser a versão correta, até que esta correção é justificável com base na sequência dodecafónica. E com base na série o Mi tem de ser natural para os intervalos permanecerem corretos;
- Na quarta pauta da *Cadenza*, primeiro tempo do quarto compasso, a parte de orquestra não indica *decrescendo*, ao contrário das outras duas versões, e crê-se que deve haver um *decrescendo*;
- Cinco compassos antes do fim, a *appoggiatura* Fá Sol é ligada ao trilo anterior (apesar dessa *appoggiatura* não aparecer na redução para piano).

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Sopros - Oboé

Concerto para Oboé e pequena orquestra de B. A. Zimmermann
Filipa Moreira Vinhas