Universidade de Évora
Departamento de Música

Lindembergue Cardoso

Técnicas e atitudes composicionais: o estudante e o compositor

Roberto Alejandro Pérez

Orientador: Professor Doutor Christopher Bochmann

Dissertação para obtenção do grau de Doutor em:
Música e Musicologia

Évora 2009

A mis Padres... a Maria

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS 19

RESUMO 21

ABSTRACT 21

EXÓRDIO NA PRIMEIRA PESSOA... 23

INTRODUÇÃO 28

I CAPÍTULO PRIMEIRO 37

Enquadramentos 37

II CAPÍTULO SEGUNDO 71

Informações biográficas até 1974 71

III CAPÍTULO TERCEIRO 95

Análises de 16 obras compostas entre 1965 (?) e 1988 95

IV CAPÍTULO QUARTO 365

O Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nª Sra. 365

V CONCLUSÕES 401

PERORAÇÃO NA PRIMEIRA PESSOA... 426

VI INFORMAÇÕES ANEXAS 429

BIBLIOGRAFIA 462

Autorização de Lúcia Maria Pellegrino Cardoso 471

ÍNDICE ONOMÁSTICO 473

ÍNDICE DE FIGURAS 479

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 19

RESUMO 21

ABSTRACT 21

EXÓRDIO NA PRIMEIRA PESSOA... 23

INTRODUÇÃO 28

I CAPÍTULO PRIMEIRO 37

I.1 Enquadramento bibliográfico-Biográfico 39

I.2 Enquadramento bibliográfico-Analítico 52

II CAPÍTULO SEGUNDO 71

II.1 Lindembergue Rocha Cardoso, dados biográficos 73

II.1.1 Informações preliminares 73

II.1.2 O texto 73

II.1.3 Colocando algumas questões 86

II.1.4 Confrontação de informações 88

III CAPÍTULO TERCEIRO 95

III.1 *Fantasia,* para oboé solo 97

III.1.1 Introdução 97

III.1.2 Comentários analíticos 97

III.1.2.1 A série 97

III.1.2.2 Sobre os diversos tratamentos da série 99

III.1.2.2.1 Tratamento da série na totalidade da peça 99

III.1.2.2.2 Tratamento da série na pequena secção X 100

III.1.2.2.3 Tratamento da série na pequena secção Y 100
III.1.3 Sobre o manuscrito 101
III.1.4 Comentários finais 103
III.2 *O Fim do Mundo,* para sopros, piano, perc. e coro op.1 105
III.2.1 Introdução 105
III.2.2 Comentários analíticos 106
III.3 *A Festa da Canabrava,* para orquestra op.2 112
III.3.1 Introdução 112
III.3.2 Comentários analíticos 114
III.3.2.1 Texturas pandiatónicas 114
III.3.2.2 Tratamento da série dodecafónica. 119
III.3.2.3 Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nª Sra. 124
III.3.2.4 Ritmos de carácter popular 125
III.3.2.5 Sobre a orquestração. 126
III.4 *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 127
III.4.1 Introdução 127
III.4.2 Considerações à margem 128
III.4.3 Comentários analíticos 133
III.4.3.1 As séries 133
III.4.3.2 Primeiro andamento 140
III.4.3.2.1 Tratamento da série 141
III.4.3.2.1.1 A série original na sua versão básica. 142
III.4.3.2.1.2 Permutações entre notas de uma díade 143
III.4.3.2.1.3 Troca de segmentos entre operadores. 146

III.4.3.2.1.4 Alteração de direccionalidades 147
III.4.3.2.1.5 Sentido estrutural dos intervalos 148
III.4.3.2.1.6 Substituições de notas 150
III.4.3.2.1.7 Tratamento vertical da série 151
III.4.3.2.1.8 Omissões de classes de notas 155
III.4.3.2.1.9 A série à maneira de *cantus firmus* 156
III.4.3.2.1.10 Desenhos simétricos 157
III.4.3.2.1.11 Indícios do tonalismo 158
III.4.3.2.1.12 Segmentos de operadores diferentes 159
III.4.3.2.1.13 Simbologia 160
III.4.3.2.1.14 Supostos erros de cópia 164
III.4.3.2.2 Observações parciais 164
III.4.3.3 Segundo andamento 168
III.4.3.3.1 Tratamento das séries 171
III.4.3.3.1.1 Tratamento vertical da série 171
III.4.3.3.1.2 Segmentos de operadores diferentes 173
III.4.3.3.1.3 Substituições de notas 173
III.4.3.3.1.4 Permutações em espiral 174
III.4.3.3.1.5 Tratamento contrapontístico 174
III.4.3.3.1.6 Inserção de segmentos de uma série 175
III.4.3.3.1.7 Simbolismo 175
III.4.3.3.1.8 A série secundária 176
III.4.3.4 Terceiro andamento 182
III.4.3.4.1 Observações parciais 182

III.4.3.4.2 Sobre a referência às cores 183
III.4.4 Comentário à margem 184
III.5 *Via Sacra,* para orquestra op.6 186
III.5.1 Introdução 186
III.5.2 Comentários analíticos 187
III.6 *Procissão das Carpideiras,* para m. sop., coro e orq. op.8 196
III.6.1 Introdução 196
III.6.2 Comentários analíticos 197
III.7 *Espectros,* para coro e orquestra op.10 209
III.7.1 Introdução 209
III.7.2 Comentários analíticos 210
III.8 *Extrême,* para conjunto misto op.11 223
III.8.1 Introdução 223
III.8.2 Observações 227
III.9 *Quinteto,* para instrumentos de sopro op.15 231
III.9.1 Introdução 231
III.9.2 Comentários analíticos 231
III.10 *Trio Nº 2,* para violino, violoncelo e piano op.17 237
III.10.1 Introdução 237
III.10.2 Comentários analíticos 237
III.11 *Pleorama,* para orquestra op.19 245
III.11.1 Introdução 245
III.11.2 Comentários analíticos 245
III.12 *A Estrela,* para soprano, trompa e piano op.49 251

III.12.1 Introdução 251
III.12.2 Comentários analíticos 251
III.12.2.1 A série 251
III.12.2.1.1 Sobre a primeira secção 254
III.12.2.1.2 Tratamento da série na segunda secção 256
III.13 *Sincronia fonética,* para soprano e piano op.50 258
III.13.1 Introdução 258
III.13.2 Comentários analíticos 258
III.13.2.1 A série 258
III.13.2.2 Os diversos tratamentos da série na introdução 260
III.13.2.2.1 Utilização da matriz 260
III.13.2.2.2 Permutações em espiral 260
III.13.2.2.3 Permutações entre notas de uma díade 261
III.13.2.2.4 Utilização de módulos de quatro notas 262
III.13.2.2.5 Permutações entre díades 263
III.13.2.2.6 Inserção de notas alheias à série 264
III.13.2.2.7 Permutações pouco convencionais 265
III.13.2.2.8 Segmentos de operadores diferentes 265
III.13.2.2.9 Presença de acordes tríade 267
III.13.2.2.10 Gesto cadencial 268
III.13.2.3 Observações ao contorno da linha melódica 269
III.14 *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98 271
III.14.1 Introdução 271
III.14.2 Algumas considerações sobre o número nove 272

III.14.3 Informações a partir do tema 274
III.14.4 Análise da obra 275
III.14.4.1 Sobre o Tema 275
III.14.4.2 Sobre as variações 280
III.14.4.2.1 Primeira variação 280
III.14.4.2.2 Segunda variação 286
III.14.4.2.3 Terceira variação 294
III.14.4.2.4 Quarta variação 297
III.14.4.2.5 Quinta variação 302
III.14.4.2.6 Sexta variação 305
III.14.4.2.7 Sétima variação 308
III.14.4.2.8 Oitava variação 311
III.14.4.2.9 Nona variação 312
III.14.4.3 Considerações estatísticas e estruturais 316
III.14.4.3.1 Estatística dos conjuntos e os subconjuntos 316
III.14.4.3.2 Sobre a estrutura geral das variações 318
III.14.5 Sobre a orquestração 323
III.14.6 Para finalizar 324
III.15 *Ritual,* para orquestra op.103 326
III.15.1 Introdução 326
III.15.2 Comentários analíticos 327
III.15.2.1 Sobre a primeira secção 327
III.15.2.2 Sobre a segunda secção 329
III.15.2.3 Sobre a terceira secção 330

III.15.2.4 Sobre a quarta secção 331
III.15.2.5 Sobre a quinta secção 332
III.15.2.6 Sobre a sexta secção 333
III.15.2.7 Sobre a sétima secção 334
III.15.3 Observações à margem 337
III.15.4 Para finalizar 339
III.16 *Monódica I,* para clarinete e piano op.106 340
III.16.1 Introdução 340
III.16.2 Comentários analíticos 342
III.16.2.1 A Série 343
III.16.2.2 Tratamento da série na primeira secção 345
III.16.2.2.1 Reordenação dos tetracordes da série 345
III.16.2.2.2 Reordenação entre as notas dos tetracordes 346
III.16.2.2.3 Permutações em espiral 347
III.16.2.2.4 Exposição paulatina de um operador 349
III.16.2.2.5 Omissões de classes de notas 349
III.16.2.2.6 Transposições da série 351
III.16.2.2.7 Inserção de notas alheias à série 351
III.16.2.2.8 Inserção de segmentos alheios à matriz 351
III.16.2.3 Tratamento das alturas na segunda secção 352
III.16.2.4 Tratamento da série na terceira secção 353
III.16.2.5 Tratamento das alturas na quarta secção 355
III.16.2.6 Tratamento da série na quinta secção 356
III.16.3 Aspectos estruturais 358

III.16.4 Aspectos rítmicos 361

III.16.5 Para finalizar 362

IV CAPÍTULO QUARTO 365

IV.1 Introdução 367

IV.2 Exemplos musicais 368

IV.3 Reconstituindo um processo 376

IV.3.1 A origem de uma Ideia 376

IV.3.1.1 *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer 376

IV.3.2 As Influências da Ideia 392

IV.3.2.1 *Eu vos anuncio a consolação*, de F. Cerqueira 392

IV.3.2.2 *Nú,* de Jamary Oliveira 393

IV.3.2.3 *Impropérios,* de António José Santana Martins 395

IV.3.2.4 *Exortação Agónica*, de Milton Gomes 396

IV.3.2.5 *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de Rinaldo Rossi 397

IV.3.3 Para finalizar 398

V CONCLUSÕES 401

V.1 Conclusões 403

V.2 Reflexões à margem 421

PERORAÇÃO NA PRIMEIRA PESSOA... 426

VI INFORMAÇÕES ANEXAS 429

VI.1 Resumo biográfico 431

VI.2 Catálogo de obras com número de *opus* 444

VI.3 Plano de estudos 447

VI.4 Relações entre as séries pertencentes às obras analisadas 450

VI.5 Matrizes dodecafónicas 454

VI.5.1 Matriz N da série da *Fantasia,* para oboé solo, 1965. 454

VI.5.2 Matriz N da série de *A Festa da Canabrava* op.2, 1966 454

VI.5.3 Matriz N da série a I andamento do *Trio Nº1* op.4 455

VI.5.4 Matriz N da série a do II andamento do *Trio Nº1* op.4 455

VI.5.5 Matriz N da série b do II andamento do *Trio Nº1* op.4 456

VI.5.6 Matriz N da série de *A Estrela* op.49, 1977 456

VI.5.7 Matriz N da série de *Sincronia fonética* op.50, 1977 457

VI.5.8 Matriz N da série de *Monódica I* op.106, 1988 457

VI.5.9 Matriz A da série da *Fantasia,* para oboé solo, 1965 458

VI.5.10 Matriz A da série de *A Festa da Canabrava*, op.2 458

VI.5.11 Matriz A da série do I andamento do *Trio Nº1* op.4 459

VI.5.12 Matriz A da série a do II andamento do *Trio Nº1* op.4 459

VI.5.13 Matriz A da série b do II andamento do *Trio Nº1* op.4 460

VI.5.14 Matriz A da série de *A Estrela* op.49 460

VI.5.15 Matriz A da série de *Sincronia fonética* op.50 461

VI.5.16 Matriz A da série de *Monódica I* op.106 461

BIBLIOGRAFIA 462

Autorização de Lúcia Maria Pellegrino Cardoso 471

ÍNDICE ONOMÁSTICO 473

ÍNDICE DE FIGURAS 479

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, pela sua colaboração incondicional, generosa e paciente devo agradecer à Senhora Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, viúva do compositor Lindembergue Cardoso, já que sem a sua vontade de propiciar um eixo de comunicação além do Atlântico nada teria sido possível.

Segue o meu agradecimento ao Doutor Manuel Pedro Ferreira que acolheu e orientou em primeira mão o projecto deste trabalho, entre 2004 e 2006, ajudando a encontrar algumas soluções fundamentais.

Ao Doutor Jamary Oliveira e ao Doutor Ricardo Tacuchian pelas suas valiosas orientações.

Ao Doutor Enrique Cámara de Landa, Enrique...

Aos amigos, colegas e alunos que ouviram com paciência algumas exposições ajudando assim a consolidar ideias.

Ao Professor Fernando Cerqueira, ao Professor Fernando Burgos, ao Professor Keiler Rêgo, ao Professor Fred Dantas pelas valiosas informações partilhadas.

Ao Doutor Carlos Caires pela sua inestimável amizade e ajuda.

Ao Doutor Paulo Costa Lima e ao Doutor Wellington Gomes pela sua generosa colaboração.

A minha Esposa, pela primeira revisão deste texto.

Ao Professor António Bettencourt pela correcção final do texto a nível gramatical.

Ao meu indiscutível orientador, o Professor Doutor Christopher Bochmann.

RESUMO

Resume-se este trabalho sobre o compositor baiano Lindembergue Cardoso aos seguintes objectivos: observar, através da análise exaustiva de algumas obras, as técnicas de composição que o levaram a determinar as alturas no material musical empregue nas suas composições, durante o período em que trabalhou sob a tutela do professor Ernst Widmer, principalmente, o trabalho com "constelações" e à recorrência a técnicas dodecafónicas; mapear na época em que foi aluno do mestre suíço a sua formação e evolução técnica e estética; traçar linhas que liguem as suas primeiras experiências com algumas obras compostas durante a sua maturidade musical e complementar a ideia generalizada, e testemunhada *in situ*, da sua criatividade espontânea com elementos que vêm a provar que a sua obra também obedecia, quando era pertinente às suas necessidades criativas, a procedimentos de uma lógica especulativa assombrosa.

Serão revisitados alguns aspectos biográficos e levantar-se-á a questão da presença de Símbolos na sua produção musical.

ABSTRACT

This study of L. Cardoso makes a detailed analysis of the pitch-determination techniques he used while a student with E. Widmer (especially his use of "constellations" and 12-note rows), looks at his technical and aesthetic evolution and relates his earlier experiences with certain more mature works, linking his spontaneous creativity with unexpectedly frequent logical compositional procedures. With reference to certain biographical details, the question of Symbolism in his music is also raised.

EXÓRDIO NA PRIMEIRA PESSOA...

To think or not to think, that is the question...

> *La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico. Fuera de unos casos aislados de inspiración onírica – el sueño del pastor que refiere Beda, el ilustre sueño de Coleridge –, es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso. (Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo Subconsciente.) En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de la sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que son lo más baladí que tenemos. El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta. Un escritor, admitió Kipling, puede concebir una fábula, pero no penetrar su moraleja. Debe ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta "realidad".*[1]

No verão de 1985, mais exactamente em finais do mês de Janeiro, um amigo e eu, após termos participado no CIVEBRA X (10º Curso Internacional de Verão de Brasília), perguntámos ao compositor britânico Christopher Bochmann se

---

[1] Jorge Luis Borges, Prólogo a *La rosa profunda* (1975).

conhecia na cidade de Salvador (na qual pretendíamos passar uns dias de descanso) algum compositor ou músico com quem valesse a pena travar conhecimento. A resposta foi clara e categórica:

> Conheço dois, um é Ernst Widmer, natural da Suíça mas baiano por adopção, tem uma técnica notável e uma grande erudição musical. O outro, Lindembergue Cardoso, baiano, foi aluno de Widmer e é possuidor de uma criatividade fora do vulgar.

A citação pode não ser muito fiel, uma vez que já se passaram vinte e três anos, mas por vezes uma "fantasia" convicta é mais real (ou mais vital) que um relato historicamente fidedigno (e talvez estéril)[2].

Uma vez em Salvador da Baía, só conseguimos encontrar Ernst Widmer, que nos recebeu com grande cordialidade e até me ofereceu um manuscrito contendo umas peças para orquestra de cordas[3]. No entanto, o destino levou-me mais tarde a viver durante dois anos na cidade da Baía, onde finalmente conheci o compositor baiano[4].

Na minha modesta posição, é difícil elaborar uma confissão de fé como as simples e magistrais palavras de Jorge Luis Borges que abrem este trabalho. É por isso que faço minhas as impressões sugeridas na leitura do texto do escritor argentino.

---

[2] Dom Quixote é mais real que Cervantes, Sherlock Holmes mais que Conan Doyle...

[3] Tive a honra de estrear estas peças em Buenos Aires e de dirigi-las novamente em Portugal.

[4] Pude assim corroborar o comentário que sobre ele tinha feito Christopher Bochmann dois anos antes.

Desde que comecei a escrever ou a interpretar música de forma consciente, tenho sentido uma dicotomia que me faz oscilar entre Dioniso e Apolo, o clássico e o romântico, o emocional e o racional, o arco e a lira...[5]

Com o passar do tempo, habituamo-nos ou resignamo-nos talvez, a viver com os fantasmas que nos assombraram nos anos cruciais da nossa afirmação, e a rotina, o cansaço, o sucesso, entre outros factores, fazem com que o tecido adiposo não só se deposite no nosso abdómen, mas também no nosso espírito.

Nesse estado de graça podemos viver imutavelmente, e nele podemos permanecer até que algum sinal de alerta apareça perante os nossos olhos.

Esse sinal de alerta começou a ser visível quando, por diversos motivos (entre eles a necessidade e o prazer), voltei a escrever música e a dirigir mais obras dos últimos anos do século XX[6].

Esta nova e auto-imposta atitude (curiosidade por obras novas e frescas e um pouco de "Quixotismo" à mistura) conduziu-me à leitura de uma antologia do, na altura, recentemente falecido Lindembergue Cardoso, a qual me foi oferecida pela sua viúva, Lucy Cardoso, durante uma das minhas viagens a Salvador, na década de noventa.

Como consequência dessas leituras, fiz a estreia em Portugal das seguintes obras: *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, *Desconcertante* op.61, para oboé e orquestra de câmara, *Missa Brevis,* para coro op.22-26-31,

---

[5] Ainda me lembro das aulas de estética na Faculdade de Ciências e Artes Musicais da Universidade Católica Argentina, onde discutíamos o belo livro de Octavio Paz, *El Arco y La Lira*, no qual adquire sentido o debate estético dos extremos criadores.

[6] Talvez por volta de Janeiro de 1989.

UNIVERSIDADE DE EVORA

Ave Maria, para coro op.46, *La Torada,* para piano op.70[7]. Também, comecei a utilizar em Portugal outras das suas partituras como material para as minhas aulas de Orquestração e Análise na Escola Superior de Música de Lisboa.

Hoje, começo a duvidar novamente. Começo a ser tolerante. Começo a ver que a fronteira entre as posições que me atormentavam, até não há muito tempo atrás, é maior que os territórios por ela demarcados.

O tempo vai passando e descubro alguns gestos de Lindembergue Cardoso com os quais me identifico e outros que me surpreendem pela sua despretensiosa ingenuidade.

O tempo vai passando e continuo a descobrir gestos de Lindembergue Cardoso que respondem a fórmulas muito especulativas, que talvez não tenham sido mais que um momento de "abandono".

O tempo vai passando e sinto a convicção de que o seu processo criativo estava muito próximo da confissão de Borges, transcrita no início destas páginas.

O tempo vai passando e sinto que o seu processo criativo era terrivelmente honesto.

O tempo vai passando e vejo (sinto, intuo) que a honestidade é um atributo, um pouco fora de moda nos tempos que vivemos.

O tempo vai passando e sei que a honestidade é um atributo suicida.

Lindembergue foi honesto.

Lindembergue foi ingénuo.

Lindembergue foi apolíneo e dionisíaco.

---

[7] Mais recentemente *Rapsódia bahiana*, *O voo do colibri*, *Suitemdó* e *Requiem para o Sol.*

Lindembergue pode ser um modelo de atitude.

Ao ler algumas das suas obras, sinto que posso realizar um trabalho de síntese que pode funcionar como um estudo analítico, um guia de procedimento, um modelo de atitude para alguns "jovens" músicos que ainda não abandonaram a procura...

Espero não tê-la eu abandonado...

To do or how to do...is that a Question?

INTRODUÇÃO

How dare we speak of the laws of chance? Is not chance the antithesis of all law?

Bertrand Russell

Inicialmente, enquanto esta dissertação esteve sob a orientação do Doutor Manuel Pedro Ferreira, e, enquadrada no âmbito da Universidade Nova de Lisboa, entre 2004 e 2007, o seu título foi: *Introdução analítica à linguagem musical de Lindembergue Cardoso*. A mudança de Universidade, e consequentemente de orientador, o passo do tempo, e as novas pesquisas realizadas, incutiu um novo rumo neste trabalho. O propósito inicial foi o de trabalhar sobre uma selecção de obras atonais que representassem momentos diferentes da produção musical do compositor baiano. Actualmente a selecção de obras, limita-se a um período muito rico em diversidade de linguagens, técnicas e géneros explorados. Refere-se aqui ao período de tempo em que Lindembergue Cardoso foi estudante nos Seminários de Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1959-1971)[8], e, como um complemento ou acréscimo, como as técnicas de composição apreendidas e as linguagens exploradas reaparecem pontualmente ao longo da sua carreira de compositor já maduro. Neste trabalho observar-se-á, principalmente, a recorrência a determinados mecanismos utilizados na determinação das alturas, como a técnica dodecafónica e o trabalho com "constelações", sem deixar de referir a outras técnicas pertinentemente empregues.

---

[8] A certidão de fim de curso emitida pela secretaria da EMAC está datada a 27 de Julho de 1974, mas os estudos da disciplina de composição estão registados até 1970/71.

A palavra atitude, presente no título desta dissertação é utilizada no seu sentido, de procedimento ou maneira de significar um propósito. Isto aplicar-se-á principalmente ao(s) símbolo(s) discutido(s) nesta tese.

Embora já existam trabalhos dedicados a analisar alguns aspectos da obra de Lindembergue Cardoso, nenhum deles aborda exclusivamente o período de aprendizagem, nem as consequências que esta aprendizagem pode ter tido na produção de Cardoso na sua fase madura.

Alguns dos contributos originais desta tese, aos estudos que começam a aparecer, sobre o compositor baiano são:

a) Comparação das fontes bibliográficas que abordam os aspectos biográficos de Lindembergue Cardoso e referência a informações erradas que aparecem na bibliografia citada.

b) Referência a artigos e textos analíticos, com comentários pertinentes sobre alguns dos ditos artigos ou textos.

c) Elaboração de uma biografia académica baseada em documentos originais, até à data, nunca referenciados.

d) Observação de técnicas composicionais assimiladas no âmbito da sala de aula.

e) Referências concretas a influências recebidas do meio académico no qual esteve inserido.

f) Análises exaustivas e pormenorizadas que provam a existência de estruturas musicais na obra de Lindembergue Cardoso possuidoras de uma

lógica férrea do ponto de vista das técnicas de composição.

g) Tentativa de revelar por meio da análise (e da especulação) o significado de duas frases encontradas nas notas de programa do seu *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4, de 1967.

h) Aproximação à génese do Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, a partir de uma obra de Ernst Widmer.

i) Valorização simbólica do intervalo de quarta no *Trio Nº1* e no Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora.

j) Detecção e correcção de erros ocasionais em algumas partituras de Lindembergue Cardoso.

k) Observação de uma linha consequente de influências no que a procedimentos e técnicas de composição se refere.

l) Referência, em primeira mão a dois trechos manuscritos provenientes do espólio do compositor baiano. O primeiro trata-se de um exercício dodecafónico, *Fantasia,* para oboé solo (possivelmente de 1965) e o segundo é possivelmente uma primeira versão ou rascunho do segundo andamento do *Trio Nº1*, para violino, violoncelo e piano op.4, a qual contém algumas diferencias subtis e outras mais ou menos substanciais em relação à versão conhecida publicamente.

Uma das funções da análise musical pode ser a fragmentação de uma estrutura musical nos seus componentes mais simples e a compreensão das

funções daqueles componentes dentro da estrutura musical. Como métodos em si podemos distinguir, por exemplo, a redução estrutural de Schenker, o processo temático de Réti, a análise funcional de Hugo Riemann, a análise formal de Meyer, e a teoria dos conjuntos de Allen Forte entre outros.

Cada peça possui uma personalidade, uma intenção, uma forma de se manifestar e expressar, em suma, uma coerência. Por isso, as análises realizadas tentam extrair de cada uma delas o que possuem de característico.

A análise musical não pode ser um conjunto normativo, um *corpus* teórico de regras a aplicar. Realiza-se a análise a partir do que dita o corpo musical em observação e não em função das necessidades normativas de uma teoria qualquer.

A análise deve ser real e não aparente, não pode ser um estudo que parte da aplicação de uma teoria ou metodologia determinada. A análise é uma demonstração de um acto de fé.

Nesta Tese, serão utilizadas as ferramentas analíticas pertinentes (próprias para o fim em vista, relevantes, importantes) segundo o objecto musical em discussão.

Algumas das principais ferramentas utilizadas foram retiradas das teoria dos conjuntos de classes de notas, mas sem cair na exaustão das metodologias desenvolvidas a partir da década de 1960, dado a que a origem da técnica aplicada por Lindembergue Cardoso e alguns dos seus colegas baianos, é quase um jogo, talvez idealizado pelo professor Ernst Widmer, o jogo das constelações de notas, que se baseia na proliferação do material musical (no que a alturas se refere) a partir de um conjunto de notas dado, o qual foi poeticamente chamado

pelo professor suíço, de "constelação". Recorreu-se simplesmente à teoria dos conjuntos de classes de notas para procurar as nomenclaturas mais correntes hoje em dia, e a um procedimento que permita observar como o compositor pode ter proliferado o material original, deixando de lado análises mais exaustivas em função da teoria, que, segundo os objectivos predefinidos para este trabalho, se considerou que particularmente não viriam a contribuir particularmente para a observação directa do fenómeno estudado.

As análises das obras dodecafónicas realizadas no âmbito deste trabalho só farão referência aos mecanismos utilizados por Lindembergue Cardoso para gerar o material musical (no que diz respeito às alturas) a partir de uma série à qual se decidiu chamar Original (O), devido ao facto de ser a origem do processo. Outras denominações como série básica, utilizada por Schönberg e por analistas como Perle, são também pertinentes. Para as transposições dos operadores optou-se por recorrer à designação do operador seguido pelo nome da nota, e não ao tipo de operador seguido pelo algarismo que determina a altura da nota dado que muitas vezes, segundo observações particulares deste trabalho, as relações entre as diferentes transposições têm um ressaibo, um sabor, como se observará nas análises, a música tonal[9].

Tratando-se esta tese, como aliás todas as teses, de um trabalho científico, pode aproveitar-se uma das características da ciência em geral: a volubilidade, para justificar os inevitáveis (e aceitáveis) conflitos com pontos de vista diferentes.

---

[9] Recorrendo ao nome da nota passa a utilizar-se a denominação convencional para classificar e qualificar os intervalos (característica do tonalismo), critério utilizado certamente por Lindembergue Cardoso. O conceito de Classe de Intervalo (aplicado a música atonal) é posterior aos anos de aprendizagem de LC.

As afirmações realizadas hoje (ao contrário das demonstrações matemáticas) podem ser contestadas com sucesso amanhã. "A demonstração científica é inevitavelmente volúvel e mesquinha. Por outro lado a demonstração matemática é absoluta e livre de dúvida"[10].

Perante a decisão de estudar alguns aspectos do estilo de um compositor, impõe-se a necessidade de delimitar a área de pesquisa. Numa primeira instância, estabelecer o critério de escolha das obras a analisar: a linguagem escolhida, as técnicas empregues, o orgânico das obras, as datas de composição, as dedicatórias, etc., já que contemplar, numa tese apenas, todos os aspectos de todas as obras de um criador seria uma tarefa ciclópica.

Uma primeira selecção, que não é arbitrária, foi a de começar a escolher obras incluídas no catálogo realizado pelo próprio Lindembergue Cardoso, no qual ordena parte da sua produção segundo a data de composição, e atribui a cada uma um número de obra (*opus*) entre o *opus* 1 de 1966 e o *opus* 110 de 1988. Estas obras podem ser enquadradas como a sua produção clássica.

Mesmo com esta selecção, ficam cento e dez obras para analisar, nas quais a diversidade de linguagens, técnicas, estilos, etc. é tão diversa que o resultado do trabalho poderia ficar diluído num oceano de reiterações e retalhos.

Num compositor tão ecléctico e prolífico como foi Lindembergue Cardoso, não é tarefa fácil encontrar linhas orientadoras que ajudem a delimitar em períodos a sua produção musical. Podem estabelecer-se dois grandes momentos na sua produção, um primeiro período que abrange a sua época de estudante de

---

[10] Simon Singh, *El último teorema de Fermat*, Grupo editorial Norma, Argentina, 2006, p.57

composição (1966 – 1971), e um segundo, e maior, período que abrange o trabalho realizado fora da tutela escolar (1971 – 1988).

Como se verá mais adiante, o período de estudante é um período muito rico, no que à variedade se refere, de técnicas de composição estudadas, apreendidas e aplicadas, que reaparecem diluídas na sua produção profissional, com menos recorrência sistemática.

Para especificar a área de investigação, limita-se o trabalho ao reconhecimento e aplicação dos procedimentos empregues na composição, principalmente na determinação das alturas, deixando de lado o aspecto estrutural e a observação de como os elementos observados interagem entre si caracterizando as entidades musicais em estudo, dado que o objectivo principal desta tese é o de mapear técnicas ou procedimentos e não o de observar consequentemente a funcionalidade das ditas técnicas nas obras estudadas. Isto seria matéria para um outro tipo de proposta. Observaram-se a utilização de técnicas concretas como a da variação, técnicas dodecafónicas, o trabalho com "constelações" (conjuntos de classes de notas) e a composição com massas de sons, e referências a técnicas e texturas derivadas de compositores como Debussy, Schönberg, Berg, Varèse, Penderecki e Ligeti.

A estrutura, do ponto de vista clássico, não foi um pressuposto para Lindembergue Cardoso na maioria das suas composições, bem como o tratamento do ritmo (salvo "fantásticas" excepções), os quais se foram tornando uma realidade à medida que a obra se ia compondo.

O tratamento das texturas e da orquestração já foi abordado na sua dissertação pelo doutor Wellington Gomes na Universidade Federal da Bahia, em 2002.

Foram excluídas das observações para esta dissertação as obras tonais (modais) como a *Missa Nordestina* op.3[11], a *Minisuite* op.5, a *Abertura Tobogã* op.13 e *Serestachorofrevo* op.14, como também *Caricaturas,* para conjunto de percussão op.7, por não se enquadrarem dentro das limitações impostas *a priori* para este trabalho. A tonalidade e a modalidade na obra de Lindembergue Cardoso merecem um estudo isolado e pormenorizado para observar o rigor e a liberdade com que são tratados os materiais musicais.

Obras como *Dois* op.12, *Aleluia* op.16, *Influência* op.21, e *Kyrie-Christe* op.22, não foram analisadas porque recorrem a técnicas e recursos observados nas obras tratadas no corpo deste trabalho.

Embora todas as obras expostas nesta tese tenham sido observadas na sua totalidade, as secções do capítulo terceiro que tratam de cada obra em particular referem-se aos pormenores mais característicos e pertinentes a este trabalho, pelo seu contributo de materiais objectivos para as conclusões finais.

Para observar a aplicação de técnicas utilizadas durante o período de estudante e durante a sua carreira como compositor profissional, foram escolhidas três peças dodecafónicas, duas da década de 1970 e uma composta durante o seu último ano de vida, mais duas peças que aplicam espantosamente um

---

[11] Sobre esta missa existe uma referência no trabalho de Rogério Rodrigues de Oliveira, *Missas em ritmos brasileiros: um estudo em torno do sincretismo no repertório sacro nacional,* Universidade Federal de Goiânia (sem referência de data de publicação).

trabalho a partir do serialismo livre talvez proveniente do exercício, concebido pelo professor Ernst Widmer: a composição a partir de constelações de sons.

A brevidade da contextualização histórica e ideológica sobre o Grupo de Compositores da Bahia, quase à maneira de referências isoladas, está justificada pois basear-se-á (copiando quase textualmente) em trabalhos publicados, seja por membros do Grupo, como os próprios boletins e os artigos ideológicos e pedagógicos de Ernst Widmer, ou trabalhos de outros pesquisadores, como os da Doutora Ilza Nogueira, que se empenha exaustivamente, junto de um grupo de colaboradores, na divulgação e investigação do grupo de compositores baianos.

I CAPÍTULO PRIMEIRO

Enquadramentos

I.1 Enquadramento bibliográfico-Biográfico

Várias foram as fontes que serviram para a reconstrução parcial da biografia académica de Lindembergue Cardoso entre os anos 40 e 1974. Desde entrevistas até à sua autobiografia, *Causos de Músico*[12], passando por referências em enciclopédias, dicionários, revistas, congressos, boletins, *sites*, encontraram-se informações contraditórias, algumas decididamente erradas, outras podendo merecer o benefício da dúvida dado que algumas das testemunhas vitais para obter informações fidedignas de primeira mão já faleceram, e, dificultando ainda mais a tarefa do investigador, é impossível hoje recorrer aos arquivos dos antigos Seminários de Música da UFBA porque, segundo os testemunhos do professor Horst Schwebel, actual director da Escola de Música da UFBA (2007), da viúva do compositor, Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, responsável pelo Memorial Lindembergue Cardoso e do Dr. Jamary Oliveira, estes documentos vitais já não se encontram no espaço físico da Escola de Música da UFBA.

A seguir, far-se-á referência, em primeiro lugar, ao material bibliográfico contendo informações contraditórias, acompanhando a citação bibliográfica com o comentário aos pontos questionáveis, e em segundo lugar, o material bibliográfico que se limita à simples citação do nome de Lindembergue Cardoso, inserido num contexto histórico, e também aquele que pela sua correcção no que diz respeito às informações que refere, não precisa de comentários especiais.

---

[12] Cardoso, Lindembergue, *Causos de Musico,* Salvador-Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

Não se incluem nesta lista as referências biográficas que aparecem nas três teses de mestrado sobre Lindembergue Cardoso defendidas até hoje (2007) por se tratar de materiais que, em princípio, utilizaram algumas das mesmas fontes bibliográficas e de consulta que este trabalho.

1. Grupo de Compositores da Bahia, *Boletim*, Salvador-Bahia, sem indicação de editora, 1967, 14 p.

Lindembergue Cardoso é referido em cinco lugares diferentes, Lista de membros fundadores do GCB na página 14 e quatro cronologias de concertos:

- Outubro 16 de 1966, 7º Concerto Popular, *Aboio*, Coral dos SMUFBA, Rinaldo Rossi, p. 8.
- Novembro 17 de 1966, 8º Concerto Popular, Reitoria da UFBA, A *Festa da Canabrava*, Orquestra Sinfónica da UFBA, Ernst Widmer, p. 9.
- 26 de Março de 1967, Música Sacra Contemporânea, Teatro Castro Alves, *O Fim do Mundo*, Orquestra Sinfónica da UFBA, Coral dos SMUFBA, Rinaldo Rossi, p. 10.
- 3 de Julho de 1967, Música Sacra em Vernáculo, *Missa nordestina*, Madrigal da UFBA, Afrânio Lacerda, p. 10.
- 31 de Maio de 1966, 9º Concerto Oficial, Reitoria da UFBA, Reisado do Bicho Turuna, Lucemar Alcântara Ferreira e Lindembergue Cardoso, atabaques, Madrigal da UFBA, Ernst Widmer, p. 11.

2. Grupo de Compositores da Bahia, *Boletim 5 e 6*, Salvador-Bahia, Imprensa Universitária da UFBA, 1971, 22 p.

Entre as páginas 8 e 11 figura um breve *curriculum* de Lindembergue Rocha Cardoso onde pode ler-se:

> Estudou nos Seminários de Música da UFBA: saxofone, oboé e composição (E. Widmer).
> É membro fundador do Grupo desde 1967...

A referência a 1967 é contradita pela presença de Lindembergue Rocha Cardoso nos concertos do GCB (Grupo de Compositores da Bahia) no ano de 1966 e os estudos de oboé acima referidos foram colocados em dúvida pelo mesmo professor de oboé dos SMUFBA (Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia), professor Afrânio Lacerda (ver informações biográficas).

3. Mariz, Vasco, *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, Brasília, Universidade de Brasília, 1970, p. 120.

Vasco Mariz faz referência à "preocupação experimental" do Grupo de compositores com sede na Bahia, coloca em destaque "Lindemberg" Cardoso e Jamary Oliveira, destacando os "efeitos vocais curiosos e atraentes" da *Procissão das Carpideiras* op.8 de Lindembergue Cardoso. A grafia do nome de Lindembergue como Lindemberg aparece no autógrafo de *O Fim do Mundo*, para sopros, piano, percussão e coro op.1, de 1966, e no projecto de Tese de Rogério

Rodrigues de Oliveira, *Missas em Ritmos Brasileiros: um estudo em torno do sincretismo no repertório sacro nacional*, Goiânia, sem data, pp. 4, 5 e 6.

4. Biriotti, León, *Grupo de Compositores de Bahia, reseña de un movimiento contemporaneo*, Montevideo, Publicaciones del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1971, 19 p.

León Biriotti, quando se refere na página 8 à "*increíble cantidad de obras...*" estreadas no ano de 1966, passa a transcrever de Lindembergue Cardoso:

> Aboio, para coro.
> A festa da cana brava.
> O Fim do Mundo, para coro e orquestra.
> Missa Nordestina, para coro.
> Reisado do bicho Turuna, para coro y dos atabaques.

Como se pode verificar existe uma contradição com o primeiro documento aqui apresentado, o *Boletim*, do GCB do ano de 1967, onde está registado que *O Fim do Mundo* e a *Missa Nordestina* foram estreadas em 1967.

Na página 12 deste documento figura como tendo sido executada no Festival de 1970 a obra *Experiência* de Lindembergue.

Segundo o *Boletim* 5 e 6 do GCB, no ano de 1970 Lindembergue Cardoso apresentou no âmbito do Festival de Guanabara, RJ, entre 10 e 20 de Maio, a obra *Espectros* (3º prémio), e na IV Apresentação de Jovens Compositores da Bahia o *Quinteto* a 8 de Outubro e o *Aleluia* para coro a 11 de Outubro.

5. *Enciclopédia da Música Brasileira, erudita, folclórica, popular*, São Paulo, Art Editora Lda, 1977, p.149.

A menção a "... dar aulas na Escola de Música", não se refere à Escola de Música da UFBA, mas sim à Escola de Música da Bahia, do Professor Pedro Jatobá.

A referência "Em 1970 diplomou-se pela Escola de Música..." está errada, já que Lindembergue Cardoso deixa de cursar na Escola de Música e Artes Cénicas da UFBA em 1971 e obtém a Certidão de Fim de Curso em 1974.

6. Mariz, Vasco, *A Canção Brasileira (Erudita, Folclórica, Popular)*, 4ª edição, Rio de Janeiro, Livraria Editora Cátedra, 1980, 419 p., pp. 157, 158.

À semelhança do livro *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, do mesmo autor, a grafia do nome de Lindembergue continua a ser, "Lindemberg" e na página 158 pode ler-se a data de nascimento como tendo sido em 1937, a qual está errada, já que a data do nascimento de Lindembergue Rocha Cardoso foi a 30 de Junho de 1939.

A seguir à data errada de 1937, Vasco Mariz incorre num comentário que não corresponde bem à realidade, no que à afirmação sobre a quantidade da produção musical de Lindembergue Cardoso se refere: "... Talvez o mais talentoso do grupo, embora tenha produzido pouco". A produção musical de Lindembergue Cardoso até 1980 chegava às 62 obras catalogadas, mais os arranjos e peças para o teatro.

7. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20v, Vol.3, p. 777, Editado por Stanley Sadie.

Na entrada: Cardoso, Lindembergue (Rocha), assinada por Gérard Béhague, aparece a única menção aos estudos de Fagote de Lindembergue Cardoso nos Seminários de Música da UFBA:

> *He studied the bassoon and composition at the University of Bahia (1959-65), where his composition teacher, Ernst Widmer, introduced him to the various trends in contemporary music.*

A data de início dos estudos de Fagote com o professor Adam Firnakaes pode pôr-se em causa já que, na Certidão de estudos emitida pela Direcção da Escola de Música e Artes Cénicas a 29 de Julho de 1974 se pode ler:

> ...que LINDEMBERGUE ROCHA CARDOSO, ingressou nos Antigos Seminários de Música, após submeter-se a teste de admissão no ano de 1958, e somente iniciou seus estudos em 1959, por não haver vaga para o curso de Saxofone, naquele ano.

O texto de Gérard Béhague sugere que também começou a estudar composição no ano de 1959 com o Ernst Widmer, e, mais grave ainda, é o facto de se dar a entender que acabou o curso de composição em 1965.

Entre as referências às obras falta completar o título da *Abertura* (1970), devendo ser: *Abertura Tobogã.*

É de observar que a bibliografia sugerida no fim deste artigo é o texto de León Biriotti, *El Grupo de compositores de Bahia* (Montevideo, 1971), texto que quase não faz menção nenhuma a Lindembergue Cardoso.

8. Mariz, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, 331p., pp. 307-310.

Neste livro, Vasco Mariz, corrige a grafia do nome do compositor baiano para Lindembergue.

Na página 308, pode ler-se a seguinte informação: "Em 1961 ingressou nos Seminários de Música da UFBA...", que entra em contradição principalmente com a Certidão de Estudos emitida pela Direcção da Escola de Música e Artes Cénicas da UFBA, segundo a qual prestou provas de admissão em 1958 e com a autobiografia de Lindembergue Cardoso, *Causos de Músico*[13], segundo a qual Lindembergue Cardoso prestou provas de admissão em 1959. Hoje já não existem documentos na Escola de Música da UFBA que clarifiquem estas informações contraditórias.

Na página 308 quando faz referência à obra *Kyrie-Christe* de 1971, Vasco Mariz esquece-se de citar o trombone que participa do orgânico da obra.

Na página 309, a maneira de escrever o título da obra *Suitemdó*, de 1978, para conjunto misto é a seguinte: *Suite-em-dó*.

---

[13] Cardoso, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador/Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, p. 42.

9. *Dicionário de Música*, tradução por Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985, 424 p., p.67.

Na entrada: Cardoso, Lindembergue, a alusão ao *Agnus Dei* para coro e harmónio é correcta já que em partitura editada pela UFBA está escrito órgão como instrumento acompanhante, o que está errado.

10. Mariz, Vasco, *Historia de la Música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1985, 318p., pp. 282-286. Tradução de *História da Música no Brasil*.

Esta tradução, tendo sido editada em 1985, incorpora referências a obras escritas até 1984 como *Soterofonia*, composta para o 435 aniversário da fundação de Salvador.

11. *Enciclopédia Mirador Internacional, Livro do ano*, São Paulo, Encylopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1989, 455 p., pp. 367-368.

Na entrada Cardoso, Lindembergue pode ler-se que "Lindembergue começou a sua carreira tocando em bandas de música no interior da Bahia", o que não deixa de ser correcto, excepto o facto de Lindembergue Cardoso ter tocado apenas numa banda, a de Livramento de Nossa Senhora.

Outra informação errada é a data da sua formatura. Esta enciclopédia refere-se ao ano de 1970, tal como a *Enciclopédia da Música Brasileira, erudita, folclórica, popular*, São Paulo, Art Editora Lda, 1977, p.149, anteriormente mencionada.

12. Cardoso, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador-Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, 80 p.

Autobiografia na qual as referências ao seu período como estudante nos Seminários de Música da UFBA não estão objectivamente documentadas. Faltam informações sobre os estudos de composição anteriores a 1967, aos estudos de Fagote, aos supostos estudos de Oboé. Faltam referências sobre a sua situação entre 1971 e 1974 sejam as que se referem à Escola de Música, sejam as referentes à Escola secundária.

13. *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica, popular*, 2ª edição, São Paulo, Art Editora, 1998, 2V, Vol. I, 544 p., p. 149.

A referência " A partir de 1964 deu aulas de composição, improvisação... na Escola de Música e Artes Cénicas" é dúbia já que aquele foi talvez o ano em que começou a ter aulas com Ernst Widmer na disciplina de Composição Suplementar, e ainda não tinha sido criada a Escola de Música e Artes Cénicas, funcionando os cursos dentro do âmbito dos Seminários de Música da UFBA. Nesta entrada, volta a aparecer a informação errada do ano da sua formatura, como sendo o de 1970. Esta informação já foi aludida no ponto Nº11 deste enquadramento bibliográfico.

14. *Pesquisa Escolar, Lindembergue Cardoso*, Salvador-Bahia, Boanova, 1998, 255 p.

Trabalho editorial dividido em duas partes: "Produção Escolar" que contém materiais produzidos por alunos de Escolas do Estado da Bahia, e "Guia de Fontes" que contém valioso material de consulta onde se encontram dados

biográficos, catálogo de toda a sua obra incluindo arranjos e orquestrações, a sua produção como artista plástico, maestro, escritor, instrumentista e o acervo do Memorial Lindembergue Cardoso.

Devido à quantidade enorme de informações manejadas, podem encontrar-se alguns erros ou imprecisões em alguns textos.

Como por exemplo:

Na página 163 do livro *Pesquisa escolar* citado anteriormente pode ler-se:

> V Apresentação de Jovens Compositores da Bahia
> Concurso de Composição Musical dos Institutos Goethe do Brasil
> Institutos Goethe no Brasil – com colaboração da Escola de Música e Artes Cénicas da UFBA
> "Kyrie – Christe" para Coro misto, Quinteto de cordas, trombone e Soprano solo
> 1º Prémio
> Comissão Julgadora: Maestros: Henrique Morelenbaum (Rio de Janeiro), Edino Krieger (Rio de Janeiro) e Ernst Widmer (Bahia).
> Guanabara (RJ) – 1971

As informações no parágrafo acima citado não estão totalmente erradas, mas não se trata da V Apresentação de Jovens Compositores onde Lindembergue Cardoso ganhou o primeiro prémio, mas sim um concurso para escolher uma obra destinada à tournée latino-americana, em 1971, do Conjunto PRO MUSICA de Köln, promovido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha de Salvador, os demais

Institutos Goethe no Brasil e a EMAC, e reservado a baianos, na qual "*Kyrie – Christe*" recebe o primeiro prémio.

Na referência da obra *Pesquisa escolar,* o nome dos elementos do Júri corresponde aos nomes do Júri dados no Boletim 5 e 6 para o concurso acima referido.

Segundo dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, este livro foi feito de forma célere, reconhecendo algumas imprecisões nas informações.

Lindembergue Cardoso participou, sim, na V ACB, mas com a obra *Extrême* op.11, para conjunto misto, composta em 1970.

No livro *Pesquisa Escolar,* observa-se também a denominação da Apresentação ainda com o qualificativo de *Jovens* e, no fim da citação, a indicação de Guanabara (RJ) – 1971, o qual não deve passar de um erro de impressão, devido a que o concurso decorreu em Salvador.

15. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 2000, Vol.3, Editado por Stanley Sadie.

Esta nova edição mantém as imprecisões da edição de 1980, mas incorpora algumas informações biográficas e acrescenta obras à lista selectiva, bem como aumenta de um para cinco títulos as referências bibliográficas.

16. Mariz, Vasco, *História da Música no Brasil*, 5ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, 550 p., pp.431-433.

Esta edição é semelhante à edição de 1981, mudando apenas o último parágrafo, no qual, Vasco Mariz se refere ao falecimento de Lindembergue Cardoso.

O texto acrescentado na tradução do castelhano para a edição peruana, de 1985, aqui não figura.

A seguir transcreve-se uma lista de outros materiais bibliográficos que não levantam qualquer questão quanto aos conteúdos (a numeração vem em seguimento da empregue nos casos anteriormente comentados).

17. *Tudo, Dicionário enciclopédico ilustrado*, São Paulo, Abril Cultural, 1977.
18. Azevedo, Héctor Correa de, "La música de América Latina", In: Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, México, UNESCO, 1977, 344p., pp. 53-70, p. 63.
19. Neves, José Maria, "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana", In: Aretz, Isabel, (relatora), *América Latina en su música*, México, UNESCO, 1977, 344., p.199-225, p. 215.
20. *Almanaque Abril*, São Paulo, Abril Cultural, 1982, p.499.
21. *Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti*, Torino, Utet, 1983, 4v. Vol. I, p. 392.
22. Pérez, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, 1985, 3v, Vol. 2, p.243.
23. Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik II, 1965-1985*, München, Piper, Schott, Mainz, 1988, p.382.

24. Mendes, Gilberto, "Dois baianos tranquilos", Salvador-Bahia, 1990, In: *Art 017, Revista da Escola de Musicada UFBA*, p.33-36.

25. Cruz, Gutemberg, *Gente da Bahia*, Salvador-Bahia, P&A, 1997, 112 p., p.63.

26. Saloméa, Gandelman, *36 Compositores brasileiros*, Obras para piano (1950-1988), Rio de Janeiro, Ministério de Cultura, FUNARTE, 1997, 344 p., pp. 55, 56.

27. *Enciclopédia da Música Erudita*, São Paulo, Art Editora, 2000, p.59.

28. Silva, Vladimir, "Twentieth-Century Brazilian Choral Music", *Choral Journal, Official Publication of The American Choral Directors Association*, August 2002, p.9.

29. Barros, Alfredo Jacinto de, *Ecletismo no Trio Nº2 de Lindembergue Cardoso: Uma análise da multiplicidade de procedimentos composicionais* (diss., Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996).

30. Reche e Silva, Alexandre, *Lindembergue Cardoso, Identificando e Ressignificando Procedimentos Composicionais a partir de Seis Obras da Década de 80* (diss., Universidade Federal da Bahia, 2002).

31. Pereira, Valdenora Maria de Sousa, *Três peças de câmara para voz solista e instrumentos de Lindembergue Cardoso, uma abordagem histórico analítica* (diss., Universidade Federal de Goias, 2005).

32. http://www.lindembergueCardoso.mus.br/

33. http://www.mhccufba.ufba.br/apresenta.php?idioma=pt

Nos *sites* acima referidos, a obra está completa, no primeiro organizada por conjuntos e estilos, e, no segundo, por ordem cronológica. Em nenhum dos dois aparece a referência aos números de *opus*.

As três teses citadas nos pontos 29, 30 e 31, embora focalizem algumas problemáticas semelhantes às deste trabalho, não abordaram sistematicamente a observação da aplicação das técnicas de composição utilizadas por Lindembergue Cardoso durante o seu período de estudante, para concluir, por meio de observação e comparação, que foi nessa altura que se forjou o material que depois iria a suportar a sua criação durante as duas décadas seguintes.

I.2 Enquadramento bibliográfico-Analítico

Até meados do ano de 2007, poucos são os trabalhos publicados com perfil analítico que abordaram a obra de Lindembergue Cardoso. Organizando-os por ordem cronológica, os trabalhos a abordar são:

1. Oliveira, Jamary, "Relatividade IV, variações e digressões", Salvador-Bahia, *caderNOSdeESTudo:ANálisEmuSIcal2 – 9*, sem referência a editora, 1990, pp.9-15.
2. Katena Veiga, Ryoko, "A Necessidade de um Enfoque Teórico para o Executante", *ART 021*, *Revista da Escola de Música da UFBA*, Salvador-Bahia, Dezembro de 1992, pp.103-111, p.107, 108.
3. Barros, Alfredo Jacinto de, *Ecletismo no Trio Nº2 de Lindembergue Cardoso: Uma análise da multiplicidade de procedimentos composicionais* (diss., Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996).
4. Nogueira, Ilza Maria, *Trio para violino, violoncelo e piano por Lindembergue Cardoso*, Comentários Analíticos, Salvador-Bahia, Marcos Históricos da

Composição Contemporânea na UFBA, EMUS/UFBA, 2001, 55 p., pp. 41-55.

5. Reche e Silva, Alexandre, *Lindembergue Cardoso, Identificando e Ressignificando Procedimentos Composicionais a partir de Seis Obras da Década de 80* (diss., Universidade Federal da Bahia, 2002).
6. Gomes, Wellington, *Grupo de Compositores da Bahia, Estratégias Orquestrais*, Salvador-Bahia, REÍSA 3, 2002, 140 p.
7. Pereira, Valdenora Maria de Sousa, *Três peças de câmara para voz solista e instrumentos de Lindembergue Cardoso, uma abordagem histórico analítica* (diss., Universidade Federal de Goias, 2005).
8. Lima, Paulo Costa, "Composition and Cultural Identity in Bahia", Salvador-Bahia, http://www.paulolima.ufba.br/, consultado a 20 de Agosto de 2007.

Existe uma carta da Professora Esther Sclair endereçada a Lindembergue Cardoso com data de 22 de Janeiro de 1978, na qual submete à apreciação do compositor a sua análise da obra *Procissão das Carpideiras* op.8, análise essa que, por motivos explicitados na referida carta, não foi exposta nos cursos de São João del Rey de 1978.

Nas páginas seguintes, realizam-se observações pertinentes quer para as metodologias de análise empregues nos textos acima citados, quer para o desenvolvimento dos comentários analíticos.

Os comentários limitam-se aos artigos de domínio público, pelo que não é feita referência à carta de Esther Sclair com a sua análise de *Procissão das*

Carpideiras op.8, por se tratar de um documento do foro pessoal e cuja divulgação não compromete o resultado desta dissertação.

As três teses de mestrado, não levantam problemas de inconsistências ao nível dos métodos ou dos resultados atingidos.

A decisão de começar com o da Doutora Ilza Nogueira foi tomada em função da maior quantidade de comentários referentes a vários trechos da publicação dos Marcos Históricos da Composição Contemporânea na Universidade Federal da Bahia.

> **Nogueira, Ilza Maria, *Trio para violino, violoncelo e piano por Lindembergue Cardoso*, Comentários Analíticos, Salvador-Bahia, Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA, EMUS/UFBA, 2001, 55 p., pp. 41-55.**

Cabe aclarar que os comentários que se seguem, não pretendem substituir uma análise sistemática ou, mais ou menos pormenorizada e completa, pois esta será apresentada no capítulo terceiro desta dissertação. Limitar-se-á o conteúdo destes comentários a referir trechos que sejam susceptíveis de observações pertinentes, sem extrapolações de textos que não tenham a ver com algum dos pontos contemplados no trabalho da Dra. Ilza Maria Costa Nogueira.

Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA é um projecto de pesquisa aplicada que se vem desenvolvendo desde o ano 2000 sob a coordenação da Dra. Ilza Maria Costa Nogueira. A análise do *Trio Nº1*, para violino, violoncelo e piano op.4 é o sétimo volume de uma colecção de dezasseis (até 2007).

O volume começa com uma edição digitalizada, que difere em poucos pontos em comparação com o manuscrito autógrafo. A saber; dinâmicas adicionadas pelo editor, com as respectivas aclarações em notas de rodapé, supressão de dinâmicas "desnecessárias", correcções de notações rítmicas visivelmente erradas, notações de articulações, etc.

A edição digitalizada suprime também sem qualquer tipo de esclarecimento os bequadros "redundantes" que precedem as notas sem alterações no manuscrito, ignorando esta característica da notação.

A edição digitalizada não faz referência a possíveis notas "erradas" no manuscrito que, segundo a lógica do sistema de composição empregue ou pela observação de passagens análogas poderiam ser catalogadas como erros e não como opções composicionais.

A indicação de carácter no início do primeiro andamento, (*andante*), encontra-se entre parênteses no manuscrito autografado, facto que não se observa na edição digitalizada, nem faz referência a uma possível adição posterior por uma outra mão diferente à do compositor.

Os comentários ao aspecto da edição da partitura são limitados e não exaustivos já que não se enquadram na pertinência desta tese, que se refere no essencial aos textos analíticos da Dra. Nogueira.

Na página 42 deste trabalho, na separata Aspectos estruturais, pode ler-se:

> Compreendemos a estrutura do primeiro movimento como uma sequência de variações contínuas de uma série de

eventos rítmico-harmónicos que identificamos nos compassos 1 e 26.

A Dra. Nogueira observa bem o princípio que estrutura o início deste primeiro andamento, o da variação, ou (pode dizer-se), o da reiteração variada. Mas de outro ponto de vista, o andamento se pode analisar como se de uma forma Sonata se tratasse, ou bem de uma forma ternária grande, constituída pelas três partes seguintes:

A: do compasso 1 até ao compasso 58, exposição do material musical.

B: do compasso 59 até ao compasso 94, desenvolvimento.

A': do compasso 95 até ao compasso 126, "recapitulação".

Tanto a parte A como a parte A', caracterizam-se por uma certa estabilidade devido à reiteração ou caracterização do material musical. A parte B manifesta uma certa instabilidade devido à falta de reiterações, um tratamento mais fluente dos materiais musicais e a um tratamento menos objectivo e regular da série dodecafónica.

Tendo em conta o carácter de comentário ao texto e não de uma análise exaustiva paralela, só se referirão algumas das conclusões que diferem do texto comentado.

Na página 49, na separata "O trabalho serial", pode ler-se no quinto parágrafo, "... e o terceiro tricorde de I_7 (11 5 4)." Deve ler-se: e o terceiro tricorde de I_7 (11 5 3), já que a nota em questão é Mi bemol e não Mi natural.

Na página 50, no fim do primeiro parágrafo, a Dra. Ilza Nogueira refere: "... onde cada segundo elemento é uníssono", quando na realidade o intervalo é de oitava. Tratando-se de um trabalho dodecafónico a diferenciação entre uníssono e oitava é pertinente.

Na página 50, no segundo parágrafo, também se pode ler:

> Não crendo que o compositor tenha-se enganado na escrita das notas, admitimos que as muitas substituições sejam uma escolha estética, em função do contraponto.

Perante uma afirmação desta natureza, e pelo carácter científico do projecto Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA, impõe-se uma explicação mais pormenorizada e, como o texto sob análise acompanha e comenta uma edição musical, deve esperar-se que cada caso entendido como substituição seja contemplado particularmente para dar opções de escolha aos intérpretes, seja a opção do texto original, seja a opção sugerida e justificada pelo editor.

Como exemplo, comentar-se-ão alguns casos particulares que justificam o parágrafo anterior.

Na Figura 1, expõe-se a parte de piano do compasso 24 do primeiro andamento, o qual está construído sobre a versão invertida da série sobre Dó.

Observe-se a falta da alteração de precaução no quinto tempo da mão esquerda que corresponderia a Ré bequadro.

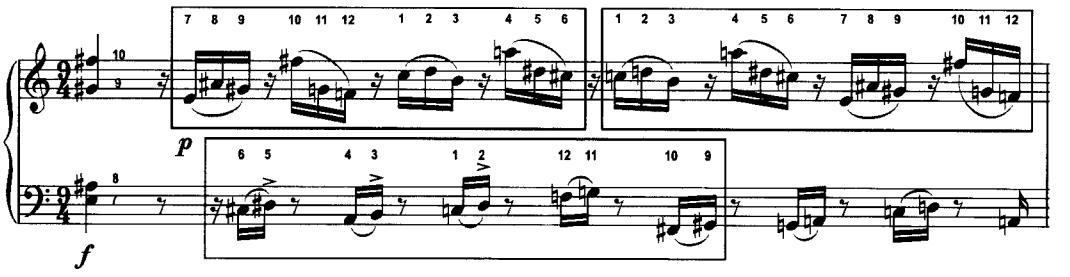


Figura 1 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.24

No compasso 55, Lindembergue Cardoso repete quase textualmente o esquema dos tempos 2, 3, 4 e 5, num compasso de dois por quatro, agora indicando as alterações de precaução mais cuidadosamente.

No compasso 40, onde o desenho de fusas está a cargo das cordas, falta a indicação de sustenido para o último Dó do compasso, no violino, tanto no manuscrito autógrafo, como na edição digitalizada. Isto é possivelmente um erro de distracção, não uma opção estética.

Outra possibilidade é tratar-se de um erro de cópia o qual acontece, por exemplo, quando o compositor "se despista" na leitura da clave em que deve ler ou escrever o trecho. É o que pode ter acontecido quando foi transcrita a passagem dos compassos 21 e 22 (Figura 2), para a sua reiteração na segunda secção de A, compassos 37 e 38 (Figura 3).

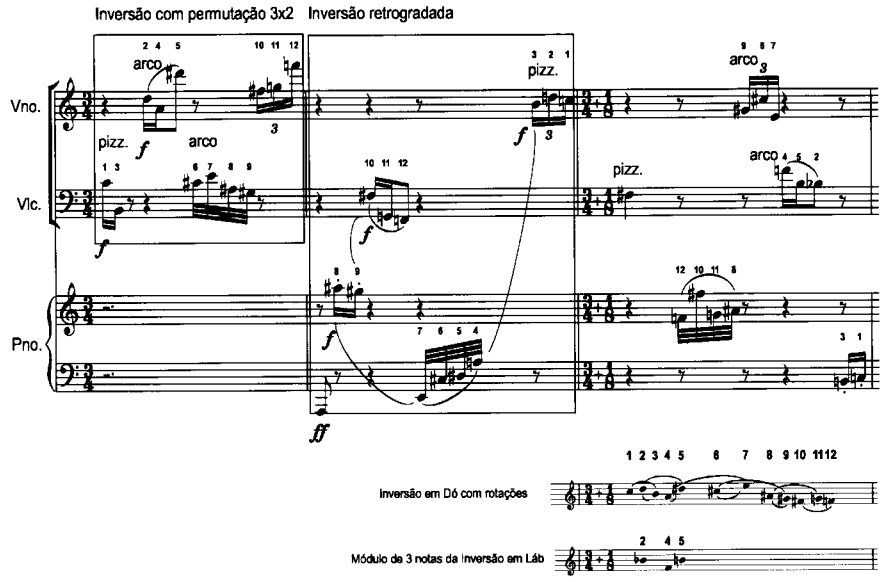


Figura 2 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.21-23

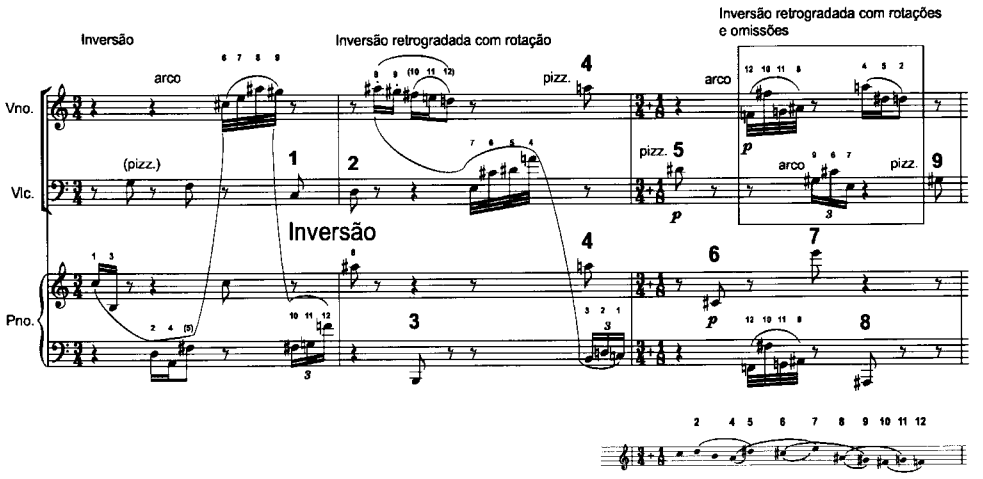


Figura 3 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.37-39

No primeiro compasso da Figura 3, o primeiro Fá sustenido na pauta da mão esquerda do piano corresponderia segundo a Figura 2, à quinta nota da inversão (com permutação 3x2) da série começando em Dó: Ré sustenido. Pode supor-se

que, na transcrição da passagem anterior (Figura 2), para esta outra secção, o Ré sustenido do violino no compasso 21 tenha sido "lido" em clave de Fá, daí a sua transcrição como Fá sustenido

Na Figura 3, as terceira, quarta e quinta notas do segundo compasso na parte de violino, corresponderiam às notas 10, 11 e 12 da versão retrógrada da série a começar por Dó. O Sol bequadro e o Fá bequadro do violoncelo, do compasso 22 (Figura 2), foram copiados, na passagem transcrita na Figura 3, como se de clave de Fá (a clave do violoncelo no compasso 22) se tratasse.

Neste caso, a mudança de duas notas num contexto de rigor técnico notável, talvez não se justifique, e, correspondendo as notas em questão a uma leitura numa clave "errada", pode sugerir-se a alteração para as notas que poderiam ser correctas, Ré sustenido no piano, e Sol e Fá bequadros no violino, deixando ao intérprete a decisão de escolher uma ou outra possibilidade.

Num pequeno parêntese chama-se a atenção para o pormenor do trabalho rítmico que se observa na Figura 2, onde as vozes do violino e do violoncelo do compasso 21 são imitadas em cânone pelo violoncelo, violino, e piano respectivamente, no compasso 22. As mesmas células rítmicas participam no compasso 23.

Se as figuras rítmicas do compasso 21 se identificam como 1-2-3-4, a resultante seria:

1-2-3-4 1-2-3-4 3-4-2-1

Onde no compasso 23 pode observar-se o módulo 1-2-3-4 retrogradado e recorrendo à permutação 3x4.

Um exemplo de "escolha estética em função do contraponto", pode ser a que acontece no compasso 14, na parte do violoncelo (Figura 4).

Na página 52 da análise da Dra. Ilza Nogueira pode ler-se no segundo parágrafo da letra j):

> Nos compassos 8 a 15 do mesmo movimento (primeiro), o violino desenvolve um contorno melódico anguloso, que tem 11 elementos: Fá é repetido e falta Dó#/Réb para a integralização de uma série completamente descomprometida da família serial.

A passagem em questão é a seguinte (Figura 4):

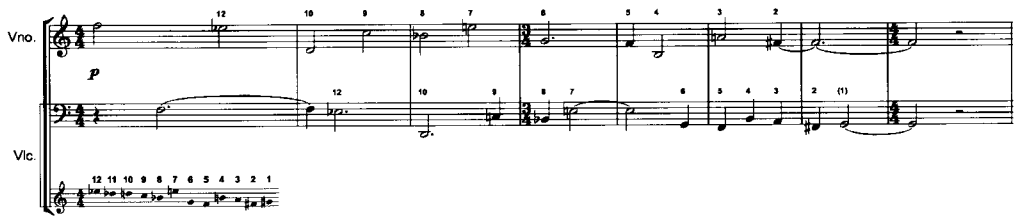


Figura 4 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.8-15

Como se pode observar na Figura 4, existe um compromisso com a série original pois a partir do Mi bemol começa o retrógrado da série original.

Lindembergue Cardoso substitui as notas 11 e 12 da série original com transposição sobre Sol sustenido pelas notas 11 e 12 da série original com

transposição sobre Si bemol, situada na matriz T/I a qual se pode consultar nas Informações Anexas (V.5.3 ou V.5.11).

Voltando à discussão sobre a pertinência de uma alteração da série em função de uma escolha estética, pode dizer-se que a presença do Sol bequadro é uma escolha intencional dado o seu carácter "cadencial" devido á "cláusula" de meio-tom, Fá sustenido-Sol.

O mesmo princípio já não ocorre no compasso 31, onde o operador anterior da série acaba no Sol sustenido.

No compasso 46, empregando o mesmo operador da série utilizado nos compassos 8 e 31 , Lindembergue Cardoso realiza uma permutação entre os sons 11 e 12, ficando a série com a seguinte disposição:

Fá – Mib – Ré – Dó – Sib – Mi – Sol – Fá – Si – Lá – Sol# – Fá#

Na sequência da discussão sobre trabalho publicado pelos Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA, deve observar-se uma referência errada, já que, na segunda linha do último parágrafo da página 50 de dito trabalho, deve ler-se compasso 21 em lugar de compasso 20.

O comentário justificando as trocas de elementos na série por parte de Lindembergue Cardoso, apoiando-se no escrito de Schönberg, retirado de *Estilo e Ideia*, onde se pode ler: "Algumas vezes uma série não comporta todas as condições que um compositor experiente pode prever...", parece algo fora de lugar pela simples razão de que Lindembergue Cardoso, na época em que escreveu

este *trio,* tinha na sua bagagem de compositor apenas mais três obras, sendo esta a primeira completamente dodecafónica.

No terceiro parágrafo da letra j) na página 52, pode ler-se: "Mais um exemplo desses agrupamentos livres e recorrentes é o material do c. 23, que reaparece (parcialmente modificado) no c. 39."

Como pode ver-se no terceiro compasso da Figura 2 (c. 23) e no terceiro compasso da Figura 3 (c. 39) desta dissertação, o material musical provém de uma permutação entre notas de díades da série original, segundo a seguinte maneira:

Ordenação original:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Ordenação com permutações:	1 3 2 5 4 7 6 9 8 11 10 12

Este recurso, como muitos outros utilizados neste trio, é aproveitado por Lindembergue Cardoso durante a sua actividade como compositor profissional, nomeadamente em *Monódica I,* para clarinete e piano op.106.

Na Figura 2, o segmento do operador com permutação da série, que corresponde às notas 2-5-4, provém de uma outra transposição, neste caso, sobre Láb.

Com respeito ao segundo movimento, a Dra. Ilza Nogueira escreve na página 43 do seu trabalho:

> Neste largo central, o voo livre da imaginação, prevalecendo sobre convenções de forma ou estilo, lembra o género da fantasia, de carácter marcadamente improvisatório.

Mais adiante, na página 44, quando se refere ao trabalho com os motivos do andamento pode ler-se:

> Como dissemos acima, enquanto cada um dos movimentos externos tem por base uma série dodecafónica, este movimento apresenta uma estruturação motívica. Três motivos podem ser observados no movimento, em diferentes níveis hierárquicos de recorrência. O motivo mais recorrente (de agora em diante motivo A) encontra-se, inicialmente, entre os compassos 5 e 6 (violoncelo). Consta de um tetracorde de estrutura intervalar correspondente a -3, +1, +3, estrutura esta que corresponde a um dos tetracordes discretos da série do terceiro movimento...

Como se poderá observar na análise dedicada a este trio para violino, violoncelo e piano, o segundo andamento está construído com base numa série derivada do primeiro andamento, a qual vai gerar uma série secundária utilizada pontualmente no mesmo andamento.

A análise da Dra. Nogueira, afirma que a série do terceiro andamento é nova, afirmação que se discutirá também na análise deste trio (III.4), e começa em Sol, com a primeira nota do tema da fuga a cargo do piano. Segundo outro critério a série principal do terceiro andamento começa em Dó, e como se de uma fuga se tratasse, a relação Sol – Dó das duas primeiras entradas podem sugerir uma

intenção de aproximar a estrutura da exposição da fuga à de uma fuga escolástica em Dó maior, com a entrada do sujeito na dominante e a resposta tonal na tónica, o qual parece plausível já que o plano das entradas principais sugere as entradas acima mencionadas:

Dó c.6 Dó c.22

Sol c.1 (episódio) Sol c.25

Ré c.8

Sendo Dó a eventual tónica da fuga é lógico pensar que Lindembergue Cardoso tenha elaborado a matriz dodecafónica a partir da série original a iniciar-se em Dó.

Segundo Fernando Cerqueira foi Ernst Widmer quem deu a formação dodecafónica aos alunos dos Seminários de Música[14], baseada em Schönberg, Webern e Alban Berg e na análise de algumas obras do professor Hans Joachim Koellreutter. É de destacar que a partitura da *Suite Lírica* foi conhecida em Salvador no ano de 1966[15].

Como comentário a estas breves observações, pode dizer-se que, embora partindo a análise musical de critérios científicos, não é totalmente uma ciência, daí que, como na recriação de uma partitura podem realizar-se múltiplas leituras,

---

[14] Em 1968 passaram a ser Escola de Música e Artes Cénicas.

[15] Informações do professor Fernando Cerqueira, fcerqueira@ampiv.com.br, por correio electrónico recebido a 30 de Agosto de 2007 (4:27).

na análise objectiva de uma partitura podem realizar-se também, variadas aproximações.

Oliveira, Jamary, "Relatividade IV, variações e digressões", Salvador-Bahia, *caderNOSdeESTudo:ANálisEmuSIcal2 – 9*, sem referência a editora, 1990, pp.9-15.

O comentário ao texto deste artigo já está feito pelo próprio autor quando escreve:

> Análise composicional de Relatividade IV para piano de Lindembergue Cardoso focalizando aspectos temáticos. Descreve os processos composicionais melódicos e harmónicos utilizados nas variações e as digressões introduzidas como elementos de contraste. Não se trata de uma análise exaustiva da composição, mas de exemplificações de procedimentos típicos do compositor.

Katena Veiga, Ryoko, "A Necessidade de um Enfoque Teórico para o Executante", *ART 021*, *Revista da Escola de Música da UFBA*, Salvador-Bahia, Dezembro de 1992, pp.103-111, p.107, 108.

Quando a professora Ryoko Katena Veiga escreve na *Revista da Escola de Música da UFBA,* do mês de Dezembro de 1992 no âmbito do seu artigo, "A Necessidade de um Enfoque Teórico para o Executante", um parágrafo dedicado a comentar a *Relatividade III,* para piano op.82: "Essa peça é na minha opinião uma série de variações.", parece ignorar o artigo escrito sobre a *Relatividade IV,*

por Jamary Oliveira em 1990, onde se pode ler no quarto parágrafo da página 10: "Tecnicamente, *Relatividade IV* é uma série de variações sobre este encadeamento."

No seu texto, Ryoko Veiga, escreve:

> Lindembergue a mim disse apenas que eram variações. Nunca me disse onde estava o tema. Busquei-o com grande empenho, até encontrá-lo na segunda página da música, num trecho que evoca pelas fermatas as frases de um coral...

O trecho indicado por Ryoko Katena Veiga como sendo o tema das variações tem um percurso tonal diferente às outras situações onde o "coral " é referido. Sendo o percurso tonal "regular": Dó – Sib (final da primeira página, 6º compasso do 2º sistema da 2ª página, 4º compasso do 2º sistema da 3ª página), este parece ser uma "transgressão" da regra quando é a única situação na qual o percurso tonal do coral evolui de Dó para Réb, aproveitando o acorde de sétima diminuta sobre Dó, o qual é enarmónico com o acorde de sétima diminuta sobre Lá, e se encontra presente nas secções que evoluem regularmente de Dó para Sib.

Portanto, sendo o trecho escolhido como "tema" pela professora Ryoko Katena Veiga, um trecho com um percurso tonal excepcional, instala-se a dúvida de se o elemento da estrutura que deve primar pela estabilidade, possa apresentar-se, em primeiro lugar, possuindo características excepcionais (Figura 5).

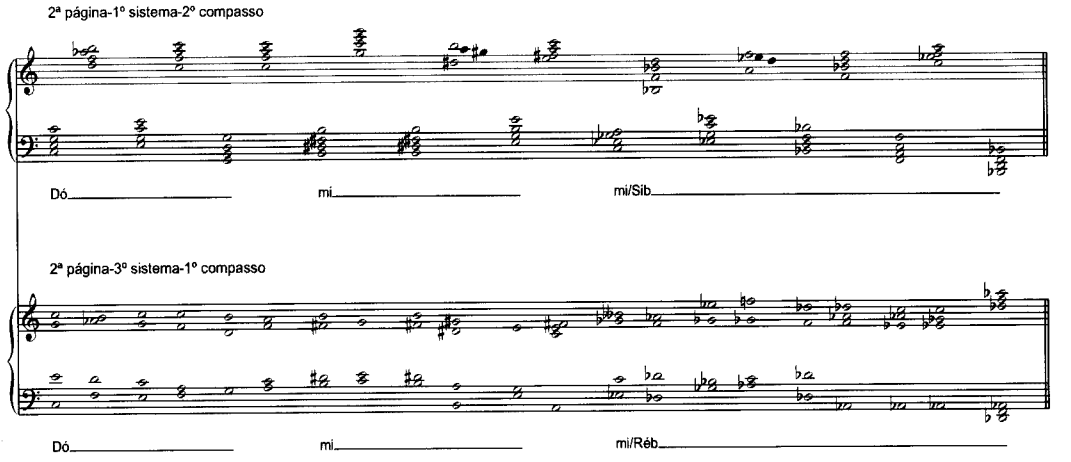


Figura 5 – *Relatividade III*, percursos tonais

Lendo com atenção a citação anterior da professora Veiga: "Lindembergue a mim disse apenas que eram variações.", não disse *"Tema com variações"*, o que dá para supor que o *Tema* pode estar subentendido.

O resto do texto da Revista da Escola de Música da UFBA, de Dezembro de 1992, limita-se a descrever situações características mas, na tentativa de enumerar procedimentos aplicados nesta peça, a professora Ryoko Veiga escreve: "Alguns artifícios composicionais incluem contraponto, técnica dodecafónica, ritmos sincopados Brasileiros, tudo mesclado num incrível eclectismo." Destas quatro afirmações duas são verdadeiras, a que se refere a ritmos sincopados brasileiros e a que alude ao eclectismo de Lindembergue Cardoso, as outras duas, que citam a técnica contrapontística e a dodecafónica, pecam pela falta de rigor analítico, já que, em toda a peça não se encontra uma única secção com textura contrapontística nem uma única secção serial ou dodecafónico.

Gomes, Wellington, *Grupo de Compositores da Bahia, Estratégias Orquestrais*, Salvador-Bahia, REÍSA 3, 2002, 140 p.

Wellington Gomes comenta no seu trabalho oito trechos de cinco obras diferentes de Lindembergue Cardoso, sendo estas: *O Fim do Mundo,* para sopros, piano, percussão e coro op.1; *Procissão das Carpideiras,* para mezzo soprano, coro feminino de câmara e orquestra op.8; *Pleorama,* para orquestra op.19; *Extrême,* para conjunto misto op.11 e *Reflexões I,* para orquestra op.29.

Nas duas primeiras, o autor focaliza a atenção dos comentários na escrita para vozes e no resto expõe questões relacionadas com o timbre e com a notação.

Não faz referência a procedimentos como a sincronia, a derivação de texturas a partir de permutações cíclicas de uma linha melódica, do tratamento "clássico" da orquestração", da utilização de registos trocados nos instrumentos de madeira, etc., porque supostamente estes procedimentos são considerados, por Wellington Gomes, mais ligados ao processo de estruturação.

Lima, Paulo Costa, *Composition and Cultural Identity in Bahia*, Salvador-Bahia, http://www.paulolima.ufba.br/, consultado a 20 de Agosto de 2007.

O principal contributo do autor do artigo para a compreensão de *Ritual,* para orquestra op.103 é a apresentação de ritmos afro-baianos e a sua "identificação" na obra *Ritual* op.103 de Lindembergue Cardoso.

Este género de observações encontra-se mais desenvolvido na tese de mestrado de Alexandre Reche e Silva, orientada pelo próprio Paulo Costa Lima, de 2002.

II CAPÍTULO SEGUNDO

Informações biográficas até 1974

II.1 Lindembergue Rocha Cardoso, dados biográficos

II.1.1 Informações preliminares

As fontes para a elaboração destas notas biográficas, além de compreender material bibliográfico e documentos expedidos por instituições oficiais brasileiras, incluem as seguintes figuras de comunicação pessoal: cartas, entrevistas pessoais, entrevistas telefónicas e correio electrónico.

Entre as várias fontes mencionadas no parágrafo anterior existem informações contraditórias, as quais foram referidas nas suas diferentes possibilidades sem tomar partido por uma ou outra, já que, ou por falta de documentos escritos (porque nunca foram realizados ou porque foram extraviados), ou pela distorção natural da memória dos entrevistados, ou falecimento de alguns protagonistas dos factos, é quase impossível, sem recorrer à especulação, reconstruir a história.

II.1.2 O texto

Lindembergue Rocha Cardoso nasceu em Livramento de Nossa Senhora – Bahia, Brasil, a 30 de Junho de 1939 e faleceu a 23 de Maio de 1989 em Salvador – Bahia, Brasil.

Entre 1946 e 1952 realizou os seus estudos primários na Escola Dona Tina, em Livramento de Nossa Senhora – Bahia.

Segundo referências registadas no livro *Pesquisa escolar*[16], já com 8 anos de idade (1947) tocava trompa na Banda, "Filarmónica 2 de Julho", mas, na sua autobiografia, *Causos de Músico*[17], Lindembergue Cardoso não faz referência ao ano em que ingressa na citada Filarmónica. Existe apenas um apontamento na página 18 do livro *Causos de Músico* onde escreve:

> Minha primeira experiência em Canabrava aconteceu em 1951, quando eu tinha doze anos e ainda tocava trompa na Banda[18].

Esta referência não coincide com os dados citados nas informações do livro *Pesquisa escolar* onde se pode ler que no ano de 1949, Lindembergue Cardoso tocava saxofone tenor na Filarmónica 2 de Julho.

A informação mais fidedigna respeito à iniciação musical de Lindembergue Cardoso, segundo a sua viúva, Lúcia Maria Pellegrino Cardoso encontra-se no *site* oficial administrado por ela mesma, no âmbito do Memorial Lindembergue Cardoso da UFBA:

> Iniciou-se então na banda aos 11 anos tocando trompa (sax-horn), e teve sua primeira tocata na Procissão do Senhor Morto, e aos 12 anos, tocava sempre nas festas religiosas da sua cidade, inclusive no "giro da bandeira" para angariar

---

[16] *Pesquisa escolar, Lindembergue Cardoso*, Secretaria da Educação do Estado da Bahia, Instituto Anísio Teixeira, Salvador, Boanova, 1998, p. 200.

[17] Cardoso, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador/Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, pp. 11 e 13.

[18] Cardoso, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador/Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, p.18.

> fundos para a festa da padroeira e a de São Gonçalo do Amarante (na Canabrava)[19].

Na sua autobiografia, Lindembergue faz menção à mudança de instrumento, mas sem especificar a data:

> Depois de algum tempo, dois anos mais ou menos, o mestre Né perguntou-me se eu gostaria de trocar a trompa pelo sax-soprano. Aceitei.[20]

No parágrafo anterior ao transcrito imediatamente acima, do livro *Causos de Músico* (ver nota de rodapé 18), a data referenciada é a de 1951.

Isto leva a supor que a mudança possa ter sido feita em 1953 e não em 1949. Outra discrepância entre as informações cruzadas dos dois livros citados é que em *Pesquisa escolar*, o primeiro saxofone que Lindembergue Cardoso experimentou foi o tenor e, segundo a sua autobiografia e referências no seu *site* oficial foi o saxofone soprano, instrumento que executou até 1954 nos conjuntos "Afilhados da Lua" e "Pau e Corda" em Livramento de Nossa Senhora[21].

---

[19] (2006), *Maestro Lindembergue Cardoso, Vida*, Consultado em 3 de Agosto de 2007, www.lindemberguecardoso.mus.br

[20] Cardoso, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador/Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, p. 19.

[21] Uma das possíveis soluções para resolver a dúvida foi a de recrutar informações perante a actual direcção da antiga Filarmónica 2 de Julho, agora Sociedade Filarmónica Maestro Lindembergue Cardoso, na pessoa do seu director, Mestre Everaldo Santos Gomes, quem referiu que infelizmente a Banda não tem registos escritos que possam ajudar, e que embora centenária não tem documentos para provar as suas origens (conversa telefónica no dia 1 de Agosto de 2007 às 12:35h). As datas reconstruídas no Livro *Pesquisa escolar* foram acertadas pela sua viúva dona Lúcia Pellegrino Cardoso em função de conversas com a mãe de Lindembergue e memórias pessoais. Em conversa telefónica com a senhora Lúcia Pellegrino Cardoso, a 1 de Agosto de 2007, às 14:15h, ela referiu que os dados registados no livro *Causos de Músico* também pecam de

Entre 1953 e 1956 realiza o primeiro ciclo do curso secundário no Ginásio de Livramento de Nossa Senhora.

Entre 1954 e 1958 é director e executante de saxofone alto na "Jazz Ubirajara" (antigo "Afilhados da Lua") em Livramento de Nossa Senhora, composta por músicos da Filarmónica 2 de Julho.

Em 1957 desloca-se a Salvador, capital do estado da Bahia, para cursar o segundo ciclo do curso clássico no Colégio Central da Bahia (1957-1958).

De acordo com o livro *Causos de Músico*[22] no fim do ano de 1959, enquanto tocava no conjunto "Bazzoka Joe Jazz", em Salvador, presta provas de saxofone para ingressar como aluno nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia, mas segundo documento existente com formato de Certidão de estudos, na posse da sua viúva, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, emitido a 29 de Julho de 1974, assinado pelo Chefe de Administração Escolar e pelo Director da Escola de Música e Artes Cénicas, Manuel Veiga, pode ler-se:

> ... que LINDEMBERGUE ROCHA CARDOSO, ingressou nos Antigos Seminários de Música, após submeter-se a teste de admissão no ano de 1958, e somente iniciou seus estudos em 1959, por não haver vaga para o curso de Saxofone, naquele ano.[23]

---

incertezas devido a falta de registos escritos, que Lindembergue Cardoso não possuía, no momento de escrever o livro.

[22] Cf. Nota de rodapé Nº13.

[23] Junta-se nas Informações Anexas, uma tabela (para melhor relacionamento dos dados) com as informações referidas no documento expedido pela Escola de Música e Arte Cénica (V.3).

Entre 1959 e 1962 dedica-se principalmente ao saxofone, estudando com o professor Armin Guthman, além de cursar outras disciplinas complementares dos seminários.

Em 1960, segundo informação obtida directamente do *site* oficial, e no artigo escrito por Gérard Béhague para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[24], Lindembergue Cardoso começou a estudar Fagote com o professor alemão Adam Firnakaes em 1960.

Em 1963, por motivos de saúde fica em Livramento de Nossa Senhora.

Em 1964 retoma os estudos acrescentando ao Saxofone tenor as disciplinas de Canto (por sugestão de H. J. Koellreutter), Oboé e Composição Suplementar.

Em 1965 abandona os estudos de Saxofone e em 1966 o Canto, ficando só com o Oboé e a Composição Superior, na qual, segundo a Certidão acima referida, se matriculara no ano de 1966.

Quanto à respeito à referência sobre o oboé registada na dita Certidão de estudos pode dizer-se que levanta algumas suspeitas, já que é de conhecimento público que Lindembergue Cardoso, além de estudar Saxofone, estudou Fagote com Adam Firnakaes (pintor, gravador, músico e professor). O professor Horst Schwebel, que, segundo Lindembergue, foi o responsável por fazê-lo trocar a percussão da Orquestra Sinfónica da Universidade (função que desempenhava desde 1967) pelo fagote[25] em 1968 (função que viria a desempenhar até 1982), não se lembra de alguma vez ter visto Lindembergue com um oboé nas mãos, e

---

[24] London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 20v, Vol.3, p. 777, Editado por Stanley Sadie.

[25] Cardoso, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador/Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, p. 62.

que, sempre que trabalhou com ele, foi na qualidade de fagotista e, muito raramente, de saxofonista[26].

Outra referência biográfica relativa aos estudos de Lindembergue encontra-se no *Boletim 5 e 6* do Grupo de Compositores da Bahia, que abrange o biénio 1970/71, no qual na página 8 se pode ler: "estudou nos Seminários de Música da UFBA: Saxofone, Oboé e Composição (E. Widmer)".

Segundo dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, Lindembergue terá frequentado algum tempo a disciplina de Oboé, informação esta que também consta no *site* oficial.

Como última referência aos seus estudos de oboé, pode citar-se o testemunho de quem foi professor de oboé nos Seminários, desde Agosto de 1964, o maestro Afrânio Lacerda, que refere não se lembrar de ter tido Lindembergue Cardoso como aluno, embora se lembre de todos os alunos da época em que esteve como professor em Salvador[27].

Como saxofonista de música popular, participa, em 1961, no grupo "Fausto e o seu conjunto". Entre 1962 e 1963, na "Jazz Itapoã" e, entre 1964 e 1968, ano em que abandona as actividades como saxofonista de orquestras populares, forma parte da orquestra do "Tabaris" e do grupo "Avanço".

Em 1964, inicia a sua carreira de Professor de Música em Salvador na Escola de Música da Bahia, do Professor Pedro Jatobá.

---

[26] Referência obtida por conversa telefónica com o professor Horst Schwebel, director da Escola de Música da UFBA a 1 de Agosto de 2007, às 19:00h.

[27] Contacto telefónico o dia 3 de Agosto de 2007, as 19:00h.

Desde 1962, Lindembergue Cardoso faz parte do Madrigal (coro de câmara) dirigido pelo professor Ernst Widmer, que, em 1965, encomendou a alguns alunos de Composição (incluindo Lindembergue Cardoso) uma pequena peça para levar numa digressão do coro aos Estados Unidos da América, mais especificamente a Nova Iorque (por ocasião do I Festival Internacional de Coros Universitários, promovido pelo *Lincoln Center for The Performing Arts*). Nessa ocasião, Lindembergue escreve o *Reisado do Piáu*. Na cópia de 1988 da partitura manuscrita, onde se incluem, sob o título de *Série Nordeste*, a *Missa Nordestina* de 1966, três reisados, um de 1965, dois de 1966 e um aboio de 1967 (?)[28], pode ler-se, no início, que "Os REISADOS e o ABOIO foram pesquisados na região de Livramento de Nossa Senhora, na Chapada Diamantina, interior da Bahia".

Em 1964 ou 1965 começa a frequentar as aulas de composição de Ernst Widmer na disciplina Composição Suplementar, instituída pelo professor suíço em 1964[29].

Numa carta endereçada à viúva do compositor pelo professor Ernst Widmer, a 25 de Maio de 1989, pode ler-se:

> [...] Foi o meu aluno (em todos esses anos) mais susceptível, verdadeiro sismógrafo. A qualquer observação (veja bem, isso foi lá em 64/65) da minha parte reagia instantaneamente [...].

---

[28] Segundo o primeiro Boletim do Grupo de Compositores da Bahia de 1967, Lindembergue Cardoso estreou um *Aboio* a 16 de Outubro de 1966.

[29] Informação recebida do Dr. Jamary Oliveira, jamary_oliveira@oi.com.br, por correio electrónico na quarta-feira 9 de Agosto de 2006 (12:37).

Segundo informação da sua viúva, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, Lindembergue Cardoso não foi logo "escolhido" por Ernst Widmer para fazer parte do seu grupo de alunos (entre os quais se encontravam Jamary Oliveira e Fernando Cerqueira), mas começou a frequentar paulatinamente a classe do professor de Composição.[30]

Na sua autobiografia, Lindembergue Cardoso refere que foi em 1967[31] que começou a estudar Composição com Ernst Widmer[32], data que é confirmada pela sua viúva, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso[33]:

> Quanto à data em que começou com Widmer, a de 1967 deve estar certa pois ele fez outras coisas antes de começar a estudar Composição com ele, mas esses arranjos dos reisados, são de bem antes, pois a partitura do Reisado do Piáu é datada de 1965, inclusive foi gravada nos Estados Unidos, em um LP do Madrigal, no ano de 65.
> Tem antes uns dobrados e marchas de igreja que foram de antes. Ele se queixava que Widmer não o escolheu logo para aluno de Composição, mas só depois dos outros. Conforme informação de Fernando Cerqueira, parece que também o prof. Koellreutter ensinava Composição ou Magnani.

---

[30] Em conversa telefónica datada de 8 de Agosto de 2007, pelas 16:30h, dona Lúcia Pellegrino, referiu-se ao facto de Ernst Widmer não ter escolhido Lindembergue entre os seus primeiros alunos, tendo deixado neste uma certa mágoa.

[31] Na Certidão emitida pela Escola de Música e Artes Cénicas o ano em que Lindembergue Cardoso matricula-se no curso de Composição Superior é o de 1966.

[32] No livro *Causos de Músico*, já referido anteriormente, Lindembergue escreve na página 59: "Em 1967, muita coisa mudou em minha vida. Passei a estudar Composição com o prof. Ernst Widmer..."

[33] contato@lindembergue cardoso.mus.br, 6 de Agosto de 2007, (19:03).

Foi em 1966 que, no primeiro *Boletim* do Grupo de Compositores da Bahia, datado em Salvador – Bahia, Brasil em 1967, no qual consta uma breve biografia de Ernst Widmer, uma lista de estreias de obras de elementos do Grupo entre a Semana Santa de 1966 (3 a 10 de Abril) e 3 de Julho de 1967, primeiras audições de obras contemporâneas entre Junho de 1966 e Novembro do mesmo ano, o nome de Lindembergue Cardoso foi incluído na lista dos dez membros fundadores do Grupo, embora não tivesse participado do concerto da Semana Santa, talvez porque a obra *O Fim do Mundo,* para coro, sopros e percussão op.1 (composta para um orgânico semelhante ao das obras estreadas pelo Grupo na Semana Santa de 1966), tem como data de conclusão, segundo o manuscrito autografo, de 16 de Abril de 1966, seis dias depois da Páscoa daquele ano[34].

Pertencem também ao ano de 1966 *A Festa da Canabrava*, para orquestra op.2, estreada a 17 de Novembro desse ano no âmbito do 8º Concerto Popular, na Reitoria da Universidade Federal da Bahia, com a participação da Orquestra Sinfónica da UFBA sob a direcção de Ernst Widmer, e a *Missa nordestina*, para coro op.3, estreada a 3 de Julho de 1967, pelo Madrigal da UFBA dirigido por Afrânio Lacerda.

Em 1967, começa a sua actividade como maestro de coros dirigindo o "Coral do Mosteiro de São Bento" por dois períodos, entre 1967 e 1970, e 1979 e 1980; o coral "Os pássaros", da Escola de Educação Artística de Salvador em 1970; o coral do Colégio dos Órfãos de São Joaquim, de Salvador, entre 1971 e 1974; o

---

[34] Foi referido pelo compositor Fernando Cerqueira que Lindembergue Cardoso se encontrava "doente" durante a Semana Santa de 1966. Lembra Cerqueira uma visita que fez ao compositor de Livramento no quarto onde este se encontrava hospedado.

coral "BESA" (Banco Económico S.A.) entre 1976 e 1979, o Madrigal da UFBA entre 1975 e 1977, e 1982 e 1987; o grupo "Ars Livre", entre 1978 e 1979; o grupo "Bahia 13", entre 1980 e 1981; o coral da Polipropileno, entre 1984 e 1988; e o "Coral da Luz" entre 1985 e 1989. Como se pode apreciar, em 1979 e entre 1985 e 1988, sobressaem dois períodos de intenso trabalho já que dirige simultaneamente três grupos em cada período: o "Coral do Mosteiro de São Bento", o coral "BESA" e o grupo "Ars Livre", em primeiro lugar; e o "Madrigal", o coral da Polipropileno e o "Coral da Luz" em segundo lugar.

Entre 1967 e 1968, dedica-se academicamente, quase com exclusividade, ao curso de Composição Superior e pode depreender-se que focaliza a sua atenção na produção de obras como o seu *Trio Nº1*, para violino, violoncelo e piano op.4, no qual utiliza a técnica dodecafónica, tendo sido premiado, por este trio, com a Medalha de Prata, Reitor Edgar Santos, durante a I Apresentação dos Jovens Compositores da Bahia (1967); a *Minisuite,* para conjunto de sopros e percussão op.5, de linguagem neoclássica; *Via Sacra*, para orquestra sinfónica op.6, peça de grandes dimensões e rica orquestração que lhe valeu o 1º Prémio, "Prémio Estado da Bahia" na categoria de música erudita e o prémio do público na 2ª Apresentação de Jovens Compositores da Bahia em 1968 e a bem-humorada peça *Caricaturas*, para conjunto de percussão op.7, na qual recorre a citações de obras de Bach, Mozart e Mendelssohn, estreada no Teatro Castro Alves, de Salvador. a 27 de Novembro de 1968, pelo Conjunto de Percussão da UFBA, dirigido por Ernst Huber-Contwig.

No mesmo ano de 1968, trabalha como professor leccionando Composição, pelo período de um ano, no Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador, onde voltaria a trabalhar entre 1975 e 1981.

O ano de 1969 foi particularmente marcante devido à sua participação no Primeiro Festival de Música de Guanabara – Rio de Janeiro com a obra *Procissão das Carpideiras*, para orquestra, oito sopranos e mezzo soprano solo op.8, que lhe valeu o terceiro prémio e o prémio do público. Deve-se salientar que, entre os elementos do júri, se encontravam os compositores Fernando Lopes-Graça e Krzysztof Penderecki. Por este último, Lindembergue Cardoso viria a cultivar uma admiração particular ao longo de toda a sua vida. Com a *Procissão das Carpideiras*, para orquestra, oito sopranos e mezzo soprano solo op.8, Lindembergue Cardoso participou no mesmo ano na VI Bienal de Paris. Datada de 1969 é também a obra *Captações*, para orquestra, rádio em onda média, rádio em onda curta, duas radiolas e quarteto vocal op.9[35], com a qual arrecadou os prémios "Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia" e o "Prémio de incentivo", durante a III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia.

Lindembergue Rocha Cardoso casa com Lúcia Maria Pellegrino a 25 de Julho de 1970, na Igreja de Santo António da Barra, em Salvador.

No ano de 1970, faz a sua matrícula em Composição e regência, no Seminário de Música da UFBA, e participa como professor de Composição no II Festival de Música Nova, realizado no mês de Julho, dentro do âmbito da UFBA.

---

[35] Um antecedente de *Captações* pode ser *Kurzwellen* (ondas curtas de 1968) de K. Stockhausen, para instrumentistas e rádios de ondas curtas, mas a utilização de instrumentos de rádio tem um antecedente em *Imaginary Landscape* de John Cage, de 1951, concebido para 12 receptores.

Em Maio, participa no II Festival de Música de Guanabara, com a peça *Espectros,* para coro e orquestra op.10, obtendo o 3º prémio da categoria sinfónica. A obra foi estreada pelo coro e orquestra do Teatro Municipal de Rio de Janeiro, dirigidos pelo maestro Henrique Morelenbaum[36]. Entre os membros do Júri deste concurso encontrava-se o compositor português Jorge Peixinho. Segundo o *Boletim* 5 e 6, referente aos anos de 1970 e 1971 do Grupo de Compositores da Bahia, Lindembergue Cardoso estreia, a 8 de Outubro, durante a IV Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, o seu *Quinteto* op.15, no qual se podem observar influências de Varèse, Ligeti e Penderecki. Pertencem também a 1970 as seguintes composições: *Extrême,* para conjunto misto op.11, estreado na V Apresentação de Compositores da Bahia, a 19 de Novembro de 1971 sob a direcção de Piero Bastianelli; *Dois*, para soprano e fagote op.12; *Abertura Tobogã*, para orquestra op.13; *Serestachorofrevo*, para orquestra op.14; *Aleluia,* para coro e bombo op.16, estreado a 13 de Outubro, durante a IV Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, sob a direcção de Afrânio Lacerda; *Trio Nº2*, para violino, violoncelo e piano op.17 e *Kyrie,* para coro op.18.

O ano de 1971 será o último ano lectivo completo de que há registos oficiais de Lindembergue Cardoso como aluno dos Seminários de Música.

No ano de 1971, ingressa como professor na Escola de Música da UFBA, onde lecciona, até 1989, as seguintes disciplinas: Composição, Percepção, LEM (Literatura e Estruturação musical), Coral Universitário e Canto Coral. No mês de

---

[36] A 5 de Novembro de 1970, *Espectros* foi repetido pela T. V. Globo. Rio GB, pela Orquestra Sinfónica Nacional e o coro do SRE sob a direcção de Rinaldo Rossi.

Janeiro do mesmo ano, coordena o Atelier de Música no "Festival de Arte Jovem" de Salvador.

Do trabalho de composição de 1971 constam quatro obras: *Pleorama,* para orquestra op.19, obra ecléctica, que embora evidencie algumas influências de Penderecki, mostra elementos do caminho que Lindembergue Cardoso viria a percorrer, foi estreada em 1972 no Teatro Municipal de Rio de Janeiro pela Orquestra Sinfónica Brasileira dirigida pelo maestro Alceu Bocchino; *Orbitas* para conjunto misto op.20, estreada a 6 de Junho de 1971 na Igreja de Santa Teresa, UFBA, pela OSUFBA dirigida por J. Ledesma; *Influência,* para orquestra de cordas op.21, estreada num dos concertos para a juventude a 5 de Setembro, pelo conjunto de cordas da UFBA dirigido por Erick Vasconcelos, com claras influências de Penderecki no tratamento das texturas; *Kyrie – Christe,* para Soprano solo, coro misto, orquestra de cordas e trombone tenor op.22. No *Boletim* 5 e 6 do Grupo de Compositores da Bahia, na página 20, faz-se referência a um concurso para escolher uma obra destinada à tournée latino-americana de 1971 do Conjunto PRO MUSICA de Colónia, promovido pelo Instituto Cultural Brasil Alemanha de Salvador, os demais Institutos Goethe no Brasil e a EMAC, reservado a baianos, no qual "*Kyrie – Christe*" recebe o primeiro prémio.

Em 1971, três obras de Lindembergue Cardoso representaram o Brasil em três eventos em França: *Extrême* op.11, no *Festival International du Son*, Paris; *Espectros* op.10, na Tribuna Internacional de Música Erudita, promovida pela UNESCO em Paris; *Quinteto* op.15, na VII Bienal de Paris.

Nos meses de Julho de 1972 e 1973 participou nos VI e VII Festivais de Inverno de Ouro Preto, promovidos pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Nos meses de Julho de 1972 e 1973, participa nos VI e VII Festivais de Inverno de Ouro Preto, promovidos pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Entre 1972 e 1973, acaba o curso secundário prestando provas no exame de madureza[37] no Centro Integrado Conselheiro Luiz Viana de Salvador,[38] credenciando-se, a partir desse momento, para acabar o Curso Superior de Música.

Em 1974, (depois de concluir o curso secundário) matricula-se em História da Música, disciplina exigida pelo Colegiado do Curso, tendo obtido a Certidão de finalização do curso a 29 de Julho de 1974.

II.1.3 Colocando algumas questões

Traçar um percurso simples e objectivo de Lindembergue Cardoso enquanto aluno dos Seminários Livres de Música da UFBA resulta numa tarefa algo inglória, dado que os dossiers de registo das actividades académicas dos alunos não se encontram disponíveis para consulta.

A memória de alguns dos seus colegas de curso, como o Dr. Jamary Oliveira e o Professor Fernando Cerqueira, pode aclarar alguns aspectos deste período do seu percurso académico.

No sentido de ter um ponto de vista crítico sobre o documento acima referido como Certidão de fim de curso, emitida pela Escola de Música e Artes Cénicas a

---

[37] O decreto 981 de 8 de Novembro de 1890, dentro da Reforma Benjamin Constant, instituía o Exame de madureza após o término do curso secundário.

[38] Em 1971 e 1972, existem registos no Colégio Estadual da Bahia de que foram prestadas duas provas referentes ao exame de madureza.

29 de Julho de 1974, passa-se a transcrever um trecho relativo a um correio electrónico recebido do Dr. Jamary Oliveira[39]:

> Quando a situação da escola foi regularizada (oficializada) todos nos tivemos de passar por uma reavaliação que incluía a apresentação de documentos de conclusão do curso secundário e de cursos realizados nos Seminários de Música. A escola forneceu a lista oficial de disciplinas que supostamente realizamos. Porque supostamente? O sistema de documentação dos Seminários apesar dos alemães, nunca foi exemplo de eficiência. Vejamos:
>
> - Cursamos muitas disciplinas nas quais não estávamos matriculados;
> - Deixamos de cursar muitas nas quais estávamos matriculados;
> - A maioria dos professores (a grande maioria eu diria) não gostavam das cadernetas de presença e a deixavam em branco;
> - Em muitos casos tivemos de solicitar documento escrito do professor de que tínhamos cursado tal disciplina com ele no ano tal;
> - A avaliação nas disciplinas era falho geralmente inexistente - recebíamos (não todos, inexplicavelmente) um documento escrito do Diretor nos informando como foi o nosso semestre;
> - Este processo, como não podia deixar de ser, beneficiou alguns e prejudicou muitos. Estes

[39] jamary@ufba.br, segunda-feira, 14 de Agosto de 2006 (12:41 PM)

documentos, embora importantes para fins académicos, não são totalmente fiáveis.

Todos os que conseguiram provar que tinham cursado as disciplinas equivalentes às do novo currículo obtiveram o diploma em 1972 e 1973 (não lembro se alguém conseguiu em 1971).

No caso de Lindembergue, ele teve que satisfazer as exigências relativas ao ensino médio, é por isso que só obteve o diploma em 1974.

Ao que lembro, éramos obrigados a nos matricular até a obtenção do diploma, mesmo que não cursássemos a disciplina.

II.1.4 Confrontação de informações

No que diz respeito à data de início do seu curso nos Seminários de Música, três datas são colocadas em discussão: 1958 para a admissão, e 1959 para o início do curso; 1959 para a admissão e 1960 para o início do curso, ou 1961 para o ingresso nos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia.

A primeira hipótese está registada no referido documento da EMAC da UFBA, em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980 e 2000. A segunda hipótese está registada pormenorizadamente na autobiografia de Lindembergue Cardoso e no *site* oficial do Memorial Lindembergue Cardoso e é, por isso, a mais fiável. A terceira hipótese está registada no livro de Vasco Mariz, *História da Música no Brasil*, nas suas edições de 1981 e 2000, e na tradução em castelhano da publicação peruana de 1985 (ver I.1).

Os estudos de oboé ou fagote são pormenorizadamente considerados no texto (II.1.2) destas Informações biográficas.

A data de início dos estudos de composição de Lindembergue Cardoso com o professor Ernst Widmer está documentada nas seguintes fontes:

- *Causos de Músico*, apresenta a data de 1967.
- *Site* do Memorial Lindembergue Cardoso não refere data.
- *Site* dos MHCC-UFBA não refere data.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 1959-1965.
- Carta de Ernst Widmer endereçada a dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, a 25/05/89: 1964-1965.
- Certidão emitida pela Direcção da EMAC da UFBA: 1966.
- Correio electrónico do Dr. Jamary Oliveira[40]: 1967.

A dúvida que se instala é se Lindembergue Cardoso terá tido aulas de Composição antes de iniciar o curso superior de composição, com Ernst Widmer.

A data do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* parece estar fora de questão, já que o professor de composição naquela altura, até 1962, foi Hans J. Koellreutter e Lindembergue Cardoso refere-o como seu professor na qualidade de director do coro dos alunos dos Seminários de Música. Além disso, nenhum aluno acabou o curso antes de 1972, como se pode ler no texto do Dr. Jamary Oliveira.

As datas de 1966 ou 1967, encontradas na Certidão emitida pela Direcção da Escola de Música e Arte Cénica da UFBA, em *Causos de Músico*, e na referência do correio electrónico recebido do Dr. Jamary Oliveira, são as mais

---

[40] Cf. Nota de rodapé Nº29.

plausíveis para o início do curso superior, já que, desde 1966, Lindembergue Cardoso pertencia ao Grupo de Compositores da Bahia, com obras estreadas desde 16 de Outubro desse ano.

Antes de 1966, Lindembergue Cardoso estudou composição com Ernst Widmer. Dois testemunhos escritos e um documento escrito vêm a apoiar esta afirmação.

Os testemunhos escritos são:

- Correio electrónico do Dr. Jamary Oliveira.
- Carta de Ernst Widmer a Lúcia Maria Pellegrino Cardoso.

No primeiro, lê-se:

> O ano de 1967 pode ser considerado como o início dos estudos "oficiais"... o que não significa que não tenha tido alguma orientação com Widmer anterior a essa data, seja como aluno de Composição Complementar – disciplina que Widmer instituiu em 1964 – ou como membro/arranjador do Madrigal da UFBA...

No segundo, Widmer escreve:

> [...] Foi o meu aluno (em todos esses anos) mais susceptível, verdadeiro sismógrafo. A qualquer observação (veja bem, isso foi lá em 64/65) da minha parte reagia instantaneamente [...].

Quanto ao documento escrito, trata-se de um caderno de música, sem qualquer data assinalada, que pertenceu a Lindembergue Cardoso supostamente durante os primeiros anos do curso. Neste caderno existem: apontamentos e exercícios de Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição; apontamentos de Instrumentação como também de Análise, e, presumivelmente fazendo parte dos exercícios de composição, uma *Fantasia,* para oboé solo.

Na caligrafia musical de Lindembergue Cardoso, no caderno de apontamentos, observam-se influências da caligrafia de Ernst Widmer na forma de desenhar a clave de Fá. Essa influência é evidente na página 39 do dito caderno, onde no primeiro sistema terá sido escrito pelo professor à maneira de exemplo, correspondendo o trecho seguinte à caligrafia do aluno.

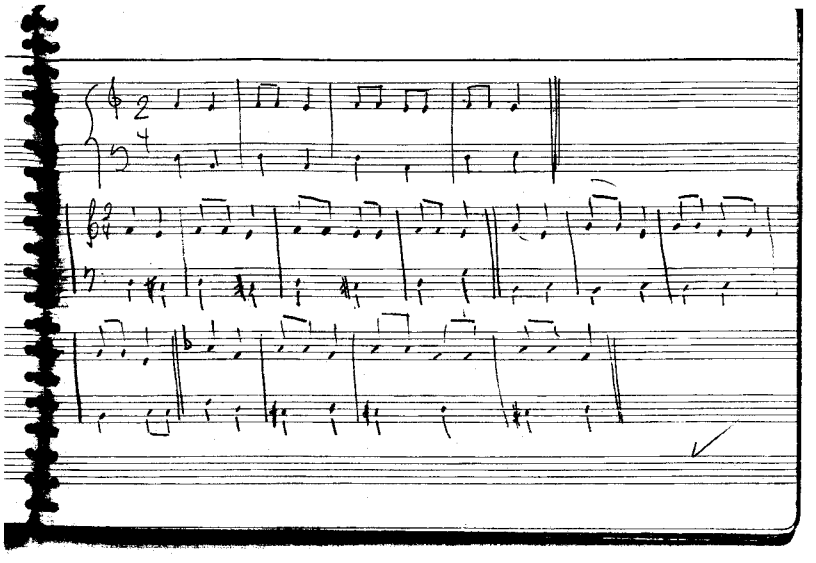


Figura 6 – Caderno de apontamentos, p.39

A caligrafia de Widmer pode ser observada no primeiro sistema da Figura 6, onde se podem ver as semelhanças entre as claves, e a maneira de escrever a indicação de compasso entre as duas pautas.

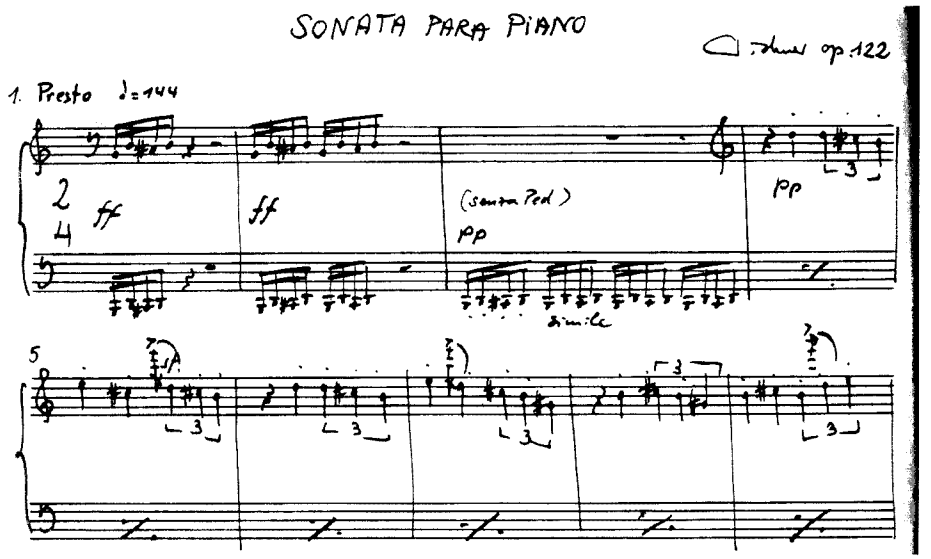


Figura 7 – Widmer, E., *Sonata* op.122, início

Na Figura 7 pode observar-se um exemplo da caligrafia do professor Widmer tirado do início da sua *Sonata* para piano op.122.

A mão do professor suiço também está presente na indicação de "*oboe*", na *Fantasia,* para oboé solo que se encontra na página 49 do referido caderno.

Figura 8 – *Fantasia*, indicação de "oboe"

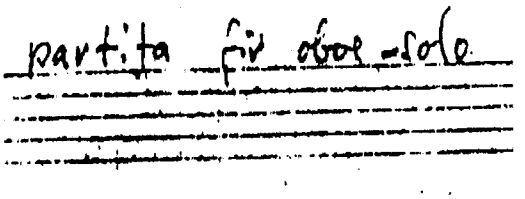


Figura 9 – Widmer, E., *Partita*, indicação de "oboe"

Nas Figuras 8 e 9, é possível comparar as duas caligrafias[41], a da Figura 8 corresponde ao caderno de Lindembergue Cardoso e a da Figura 9 pertence ao manuscrito da *Partita* para oboé solo, de Ernst Widmer, escrita na Bahia em 1960.[42]

Este caderno é a prova de que Lindembergue Cardoso teve aulas de composição com Ernst Widmer ao mesmo tempo em que iniciava o estudo do contraponto, evoluía na harmonia e começava a ter conhecimentos de análise.

Ernst Widmer começou a leccionar composição nos Seminários de Música da UFBA em 1963, imediatamente depois do regresso de Hans J. Koellreutter para Alemanha. Nesse ano de 1963, Lindembergue Cardoso não estava em Salvador, por questões de saúde, reintegrando-se aos Seminários em 1964.

A Certidão emitida pela Direcção da EMAC da UFBA confere que, em 1962, Lindembergue Cardoso estava matriculado em Harmonia e Contraponto. Mas,

---

[41] A grafia das claves de Fá de Lindembergue antes de ser aluno dos Seminários de Música pode ver-se em folhas de música escritas à maneira de teste, possivelmente enquanto músico da Banda de Livramento, em 1956, documentos esses pertencentes ao espólio do Memorial Lindembergue Cardoso, em Salvador-Bahia.

[42] A grafia das claves de Fá "à maneira de Widmer" acompanhou a LC entre os anos de 1964/65 até o fim do ano de 1970.

dado que o primeiro ano em que a Instrumentação e a Análise aparecem documentadas é o de 1965 e sabendo que Ernst Widmer só começou leccionar Composição após a partida de Hans J. Koellreutter para Alemanha, em 1962, e considerando ainda que Lindembergue Cardoso não esteve em salvador em 1963 por questões de saúde, dando certa margem à dúvida inspirada pela referida Certidão, pode-se concluir que Lindembergue Cardoso começou os seus estudos de Composição (suplementar) com Ernst Widmer entre 1964 e 1965.

IIICAPÍTULO TERCEIRO

Análises de 16 obras compostas entre 1965 (?) e 1988

III.1 *Fantasia,* para oboé solo

III.1.1 Introdução

A *Fantasia,* para oboé solo é uma pequena peça que foi encontrada num caderno com apontamentos e trabalhos escolares, no Memorial Lindembergue Cardoso, numa viagem realizada (por mim) a Salvador, Bahia, em Agosto de 2004. Naquele caderno de apontamentos, podem ler-se anotações várias, tais como explicações sobre a construção de acordes, exercícios elementares de contraponto, e esta peça, *Fantasia*, para oboé solo, a qual ocupa uma página em que, além do exercício em si, se podem observar apontamentos gráficos, observações ou comentários (um deles apagado, mas legível) e a série dodecafónica que serve de base ao exercício.

Pelas caligrafias observadas nesta página, supõe-se que mais de uma pessoa, além do próprio Lindembergue Cardoso, tomaram parte na escrita desta página. Uma escreveu a indicação de Oboé enquanto o resto dos textos foram escritos por alguém que, não foi possível identificar pela caligrafia[43].

III.1.2 Comentários analíticos

III.1.2.1 A série

A *Fantasia,* para oboé solo tem como material de base a série dodecafónica que se pode ver na Figura 10, a qual é diferente das séries do *Trio Nº1*, *Sincronia*

---

[43] Durante uma entrevista concedida na Pousada de Palmela (Portugal), a 25 de Julho de 2006, o Doutor Jamary Oliveira não conseguiu identificar a caligrafia dos textos nesta página.

fonética op.50 e *Monódica I* op.106, por não possuir os seus hexacordes auto-complementares[44].

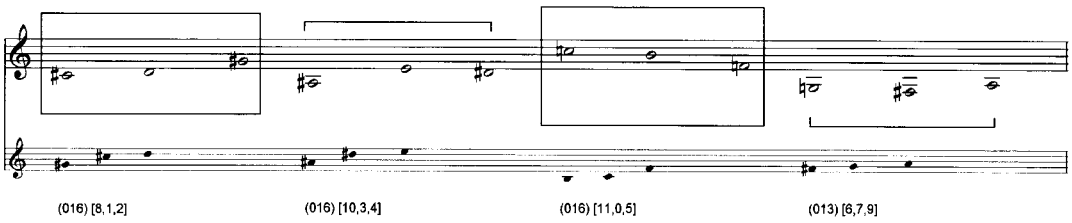


Figura 10 – *Fantasia*, série

Os intervalos que se encontram entre notas seguidas da série são:

1 e 11: Dó# – Ré, Mi – Ré#, Dó – Si, Sol – Fá#

2 e 10: Sol# – Lá#, Fá – Sol

3 e 9: Ré# – Dó, Fá# – Lá

4 e 8:

5 e 7:

6 : Ré – Sol#, Lá# – Mi, Si – Fá

Faltam os intervalos 4 – 8 e 5 – 7, caracterizando-se a série pelos intervalos 6 (trítono), e pelo intervalo 1 – 11. No fim da folha encontra-se uma frase apagada mas legível: "*ruim cheio de trítonos*". O subconjunto predominante é (016).

---

[44] "Hexacorde Auto-complementar: Hexacorde cujo complementar pertence ao mesmo conjunto-classe..." Oliveira, João Pedro Paiva de, *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p.344.

Segundo uma observação realizada em III.1.4 (Figura 15), pode aceitar-se a denominação das classes de intervalos como sendo: 1-11, 2-10, 3-9, 4-8, 5-7, 6, em lugar da denominação de 1, 2, 3, 4, 5, 6 uma vez que Lindembergue Cardoso não as utiliza indiscriminadamente, mas sim com certo sentido estrutural.

III.1.2.2 Sobre os diversos tratamentos da série

III.1.2.2.1 Tratamento da série na totalidade da peça

Na Figura 11 foram transcritas as alturas a totalidade da peça. Os trechos que utilizam a série completa foram identificados com parênteses rectos dispostos horizontalmente sobre a pauta. Os segmentos que utilizam só os primeiros sons da série foram identificados com parênteses rectos dispostos horizontalmente por baixo do pentagrama. As pequenas secções X e Y utilizam procedimentos mais elaborados que podem ser observados em obras como o *Trio Nº1* op.4, de 1967, *Sincronia fonética* op.50 de 1977 e *Monódica I* op.106, de 1988.

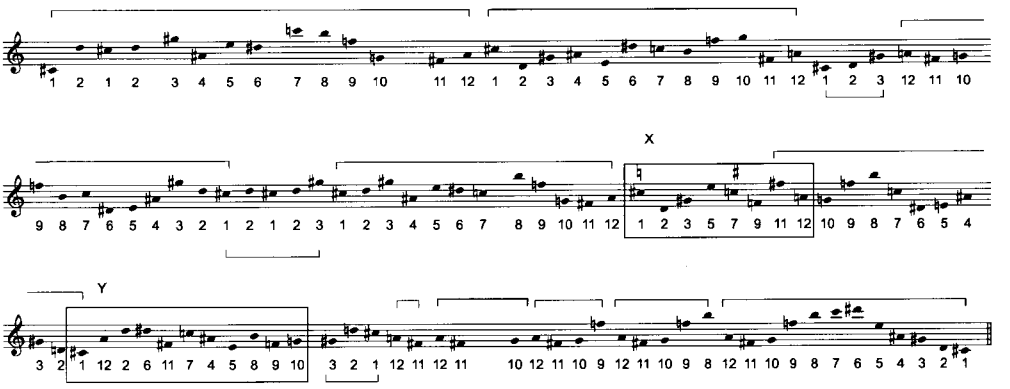


Figura 11 – *Fantasia*, transcrição das alturas

III.1.2.2.2 Tratamento da série na pequena secção X

À maneira de Alban Berg, omitem-se alguns elementos da série, neste caso os algarismos pares, para construir o novo material musical (particularmente com a aparição do intervalo 5-7). Nos extremos, Lindembergue Cardoso conserva as notas pares como se de uma moldura se tratasse (Figura 12).

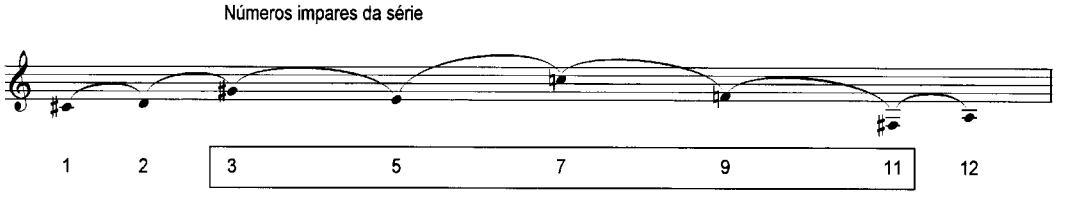


Figura 12 – *Fantasia*, pequena secção X

III.1.2.2.3 Tratamento da série na pequena secção Y

Na Figura 13, as linhas contínuas mostram o percurso para a direita na sequência da série enquanto que as linhas tracejadas mostram o percurso para a esquerda na sequência da série. O recurso de fazer rodar sons da série como se de criar desenhos circulares se tratasse vai ser utilizado no *Trio Nº1* op.4, *Sincronia fonética* op.50 e *Monódica I* op.106[45]. A partir deste recurso obtêm-se os intervalos 5, 4 e 7 que faltavam na série original.

[45] Estas soluções foram-me sugeridas pelo Dr. Christopher Bochmann.

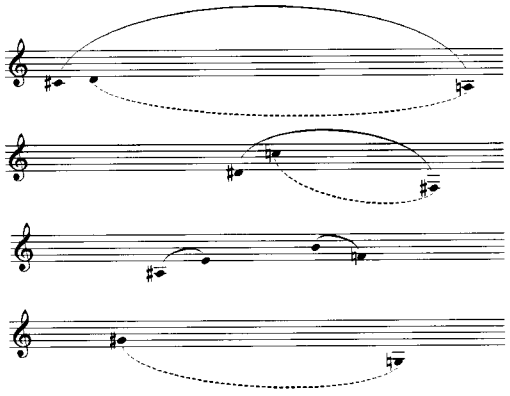


Figura 13 – *Fantasia*, pequena secção Y

III.1.3 Sobre o manuscrito

Referem-se a seguir algumas observações com respeito a aspectos gráficos do manuscrito da *Fantasia,* para oboé solo (Figura 14).

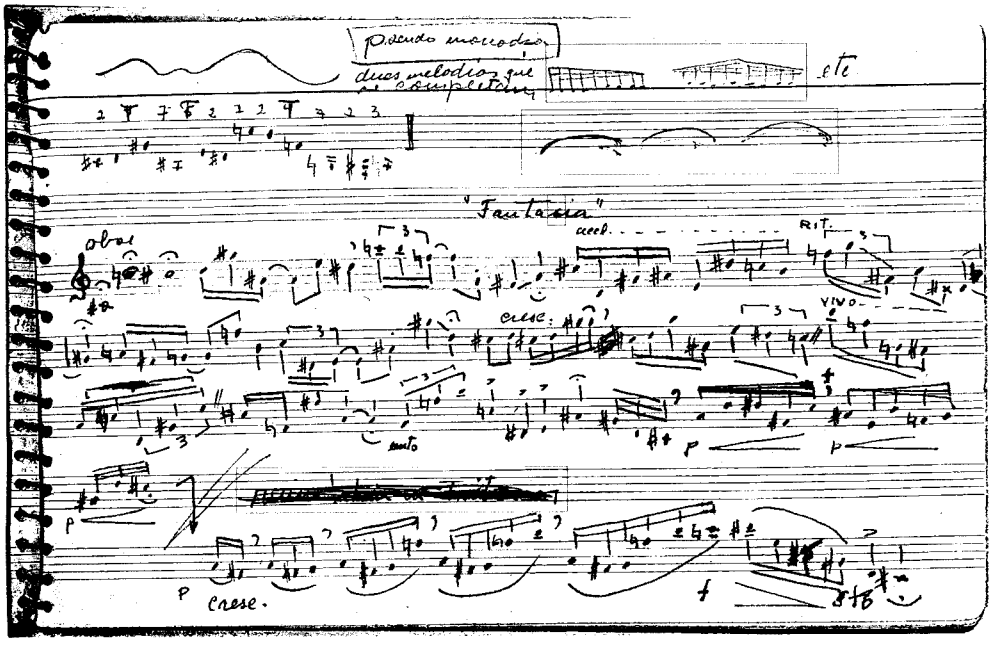


Figura 14 – *Fantasia*, manuscrito

- A caligrafia das anotações parece pertencer a Lindembergue Cardoso.
- O título *Fantasia* aparenta ter uma caligrafia ligeiramente diferente e uma "anomalia" na letra "*s*".
- As referências da notação gráfica para acelerando e retardando no canto superior direito parecem ter sido uma sugestão utilizada no final da quinta pauta da folha.
- No centro da sexta pauta da folha, pode ler-se (embora riscado): "*ruim cheio de trítonos*".
- O apontamento, no início da página ao centro: "*pseudo monodia... duas melodias que se complementam*", pode ter sido orientado para a série ou para o exercício todo.
- As indicações de dinâmica e agógica pecam de duas inconsistências: a primeira é a presença de um crescendo sobre a pauta e a segunda uma indicação de lento por baixo da pauta, as quais podem dever-se à falta de espaço já que foram claramente escritas depois de acabada a peça.
- Algumas indecisões ou correcções de último momento podem observar-se no meio da quarta pauta da folha, no início da quinta pauta, e no último gesto de semicolcheias.
- A ligadura entre as duas semicolcheias Sol sustenido, na quarta pauta da folha, pode ter a função de anular a articulação das duas notas repetidas que, sendo o único caso de repetição de nota, é claramente uma incoerência de estilo.

III.1.4 Comentários finais

Comparando este trecho com os trabalhos que abrem o caderno de música onde este exercício se encontra, a diferença de grau de dificuldade é notória. Neste exercício podem ser observados alguns procedimentos que evidenciam o facto de ter sido escrito por um aluno obediente, criativo e observador.

Dois recursos parecem ter sido sugestões do professor, sendo o primeiro a substituição dos intervalos utilizados para apresentar a série pelos seus complementares durante a segunda apresentação dos doze sons (Figura 15), para voltar à primeira solução intervalar durante a terceira aparição da série, agora realizada por retrogradação. Até aqui, a música, pode-se ver como uma espécie de apresentação do material que será tratado ou com menor rigor, ou com mais fantasia, nas aparições posteriores da série, como se fosse um sector de desenvolvimento do material original, para voltar ao retrógrado final à maneira de recapitulação. Segundo estas observações estar-se-ia perante uma microforma Sonata.

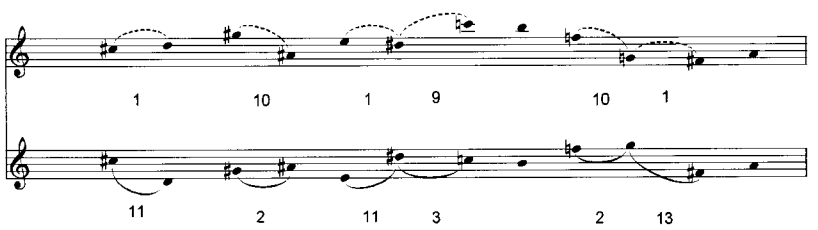


Figura 15 – *Fantasia*, tratamento dos intervalos

A segunda possibilidade de ideia musical orientada por comentários do professor Ernst Widmer pode ser o último gesto da peça (última pauta da página), o qual procede por acumulação de elementos da série. Este recurso foi utilizado como base para a composição do início de *A Estrela*, para soprano, trompa e piano op.49, de 1977.

A personalidade criativa e plástica de Lindembergue Cardoso evidencia-se nos dois trechos indicados na análise como X e Y, onde o compositor liberta a sua imaginação e o traço de desenhador para construir contornos novos a partir de uma ideia mais gráfica que musical.

Não se observam o emprego de transposições nem de inversões da série e os seus retrógrados[46].

A flexibilidade rítmica parece ter sido uma das premissas para a realização do exercício como pretexto de contradizer o ritmo periódico.

A indicação do oboé como instrumento parece ter sido escrita pelo professor que orientou o exercício, depois de ter sido acabado o trecho em função da tessitura e dos contornos melódicos. A presença dos *glissandi* e a falta de indicações de articulação e a indicação de oboé por outra mão de caligrafia desconhecida sugerem que a escolha do instrumento foi, de facto, posterior à realização do exercício.

---

[46] Em trabalhos como *A Estrela* op.49, *Sincronia fonética* op.50 e *Monódica I* op.106, não se observa, como na *Fantasia*, para oboé solo, a utilização de inversões ou retrogradação das inversões. No *Trio Nº1* para violino, violoncelo e piano op.4, Lindembergue Cardoso faz uso de materiais musicais derivados da inversão da série.

III.2 *O Fim do Mundo,* para sopros, piano, perc. e coro op.1

III.2.1 Introdução

O Fim do Mundo é a primeira obra clássica de Lindembergue Cardoso catalogada com número de *opus*. Foi escrita em 1966, para coro, sopros e percussão[47], agrupamento utilizado pelos Compositores da Bahia para escrever as suas pequenas oratórias que foram estreados na Semana Santa de 1966. *O Fim do Mundo* op.1, só chegou a ser estreada em 1967, no Teatro Castro Alves de Salvador, pela orquestra Sinfónica da UFBA e o Coro dos Seminários da UFBA, sob a direcção de Rinaldo Rossi.

O texto utilizado na composição da obra pertence a João Cabral de Mello Neto, poeta pernambucano de Recife, que viveu entre 1920 e 1999.

A eventual data de conclusão da obra, a qual figura na última página do manuscrito, é a de 16 de Abril de 1966, sensivelmente poucos dias depois da estreia do Grupo de Compositores da Bahia, que teve lugar durante a Páscoa do mesmo ano, entre 3 e 10 de Abril.

Um pormenor curioso é a identificação que Lindembergue Cardoso faz de si mesmo, na primeira página do manuscrito autógrafo, assinando como "*Lindemberg*" *Cardoso* (Figura 16).[48]

---

[47] Lindembergue Cardoso foi o único compositor em utilizar o piano para a composição da sua pequena oratória.

[48] Segundo comentário da sua viúva, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, esta não é uma assinatura feita pelo próprio compositor, mas sim por uma segunda mão, daí talvez o erro involuntário de ortografia.

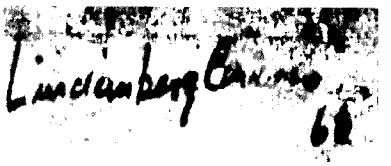


Figura 16 – *O Fim do Mundo*, assinatura (Lindemberg)

III.2.2 Comentários analíticos

Na introdução a *O Fim do Mundo* op.1, encontram-se alguns dos elementos que viriam a caracterizar, posteriormente a obra de Lindembergue Cardoso.

O *cluster* de nove notas que abre a obra (01235679T) é um conjunto de nove alturas, ou, um modo constituído por três segmentos de, dois, três e um meios-tons respectivamente. Estes segmentos estão separados entre si pelo intervalo de um tom inteiro (Figura 17).

Figura 17 – *O Fim do Mundo*, primeiro *cluster*

Por questões de espaço e sem prejudicar a compreensão do texto musical, utilizar-se-á, no início, uma redução[49] a duas pautas da partitura original (Figura 18).

---

[49] Minha redução.

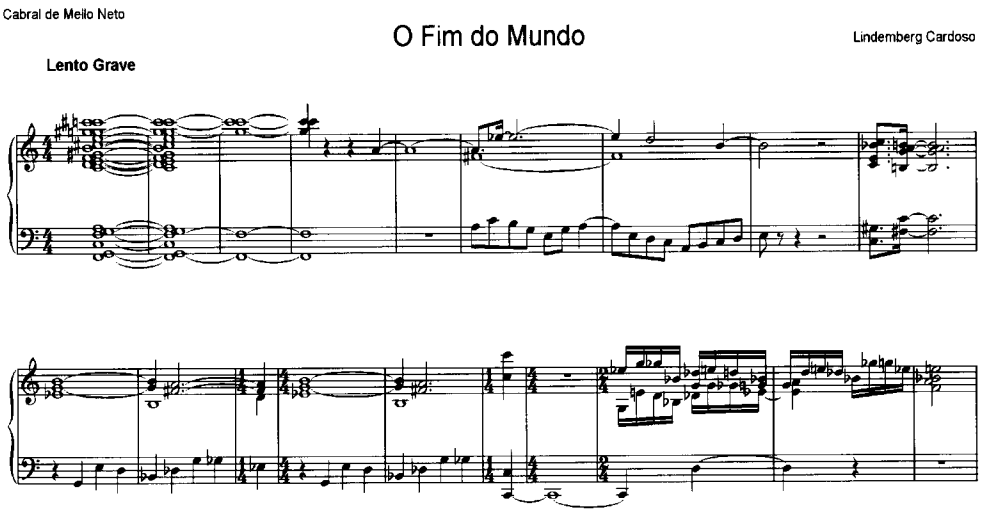


Figura 18 – *O Fim do Mundo*, início (redução)

A melodia realizada pelo coro (pauta inferior do sexto compasso da Figura 18) parece ser uma variação do *Dies Irae*[50].

O Lá do quarto compasso inicia um motivo de quatro notas que vai ter o mesmo contorno que as primeiras quatro notas da melodia que começa na parte do baixo (fagote e piano), no décimo compasso da Figura 18.

A melodia que começa na pauta inferior do décimo compasso da Figura 18, é uma variação por retrogradação (a partir do Mi, terceiro tempo do compasso e com algumas licenças) dos primeiros sete sons da melodia do coro.

As células x e y da Figura 19 parecem derivações do meio-tom descendente e do tom descendente marcado na parte de coro ou do *Dies Irae* (Figura 19).

[50] Possível alegoria ao Dia do Juízo Final.

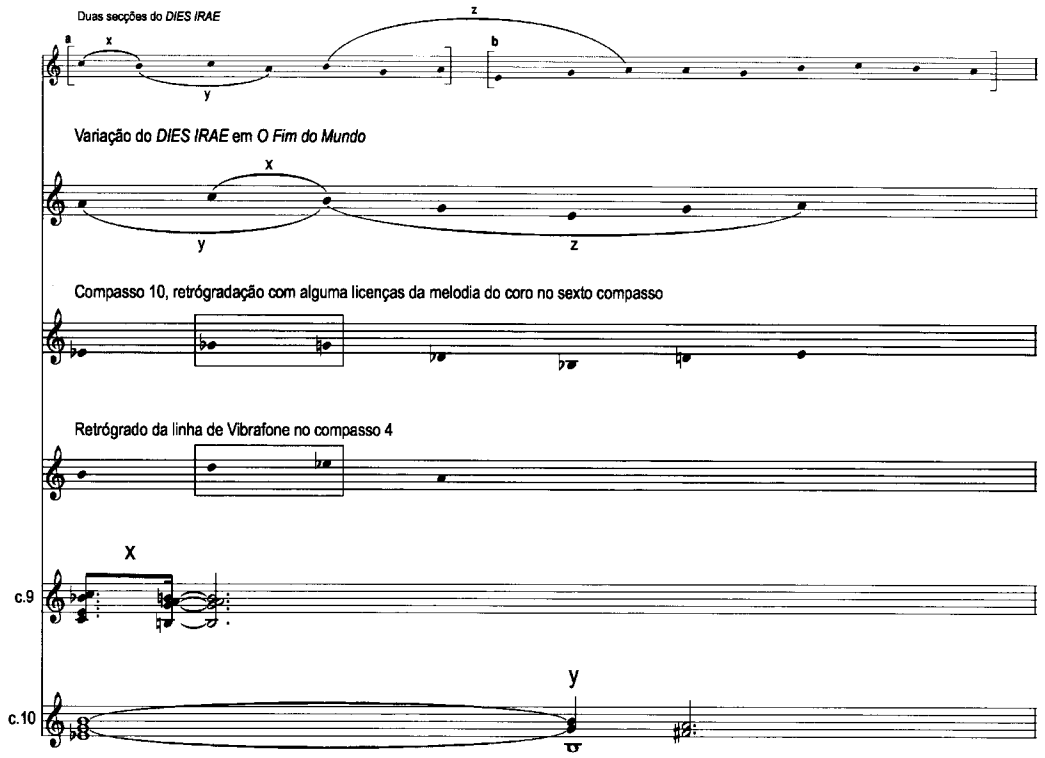


Figura 19 – *O Fim do Mundo*, relações motívicas

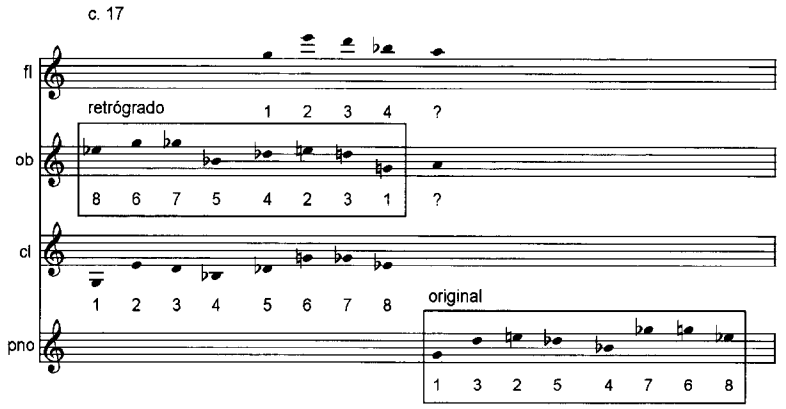


Figura 20 – *O Fim do Mundo*, serialismo incipiente

A conclusão da introdução (Figura 20) é realizada sobre a base da melodia que esteve a cargo do fagote e o piano a partir do décimo compasso, mas agora realizada nas madeiras agudas (flauta, oboé e clarinete) seguidas pelo piano.

O tratamento é quase serial embora exista a repetição de um som da "série", Sol, o que não invalida a utilização de procedimentos como o retrógrado, e a permutação. O mecanismo de permutação já foi utilizado, de uma forma menos regular, na *Fantasia,* para oboé solo, enquanto que a permutação entre notas de uma díade, observada nas linhas do oboé e do piano na Figura 20, voltará a ser utilizada no primeiro andamento do *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4.

A partir do compasso 36, letra A de ensaio, *Andante*, Lindembergue Cardoso procede a uma reutilização de materiais anteriores (Figura 21).

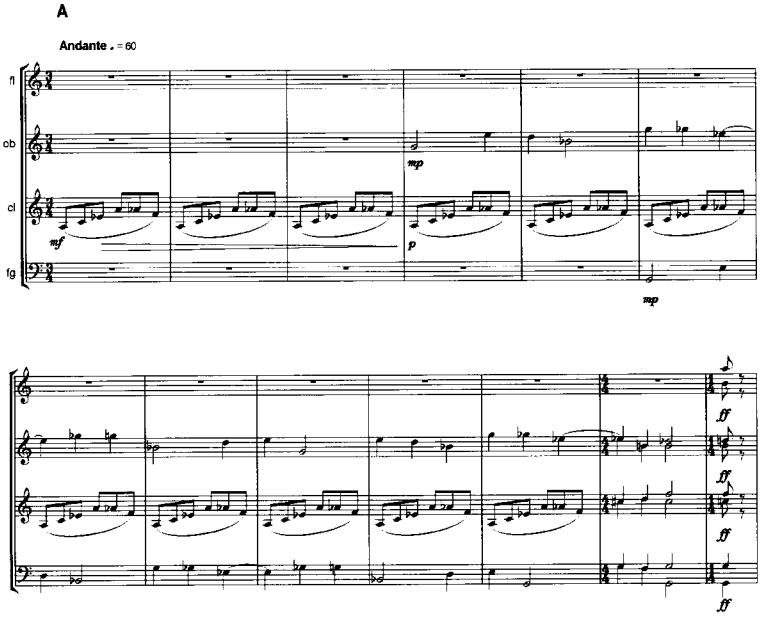


Figura 21 – *O Fim do Mundo*, c.36, letra A

A música a cargo do clarinete na Figura 21 é o retrógrado (incompleto) do material transcrito na terceira pauta da Figura 19, material que também lhe é dado no compasso 17 (Figura 20). O oboé e o fagote realizam em cânone o mesmo material musical sem a presença da quinta nota, Ré bemol.

Numa carta com data de 21 de Julho de 2001 enviada de Salvador, a viúva do compositor, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, faz referência ao seguinte assunto:

> ... Conforme suas palavras, na sua obra quase sempre havia o acorde dos sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, que por informação do Prof. Widmer, é o seguinte: Mi-Fá#-Si...

Nesta partitura, o dito acorde aparece pela primeira vez no compasso 175, na parte de piano, como se pode observar na Figura 22.

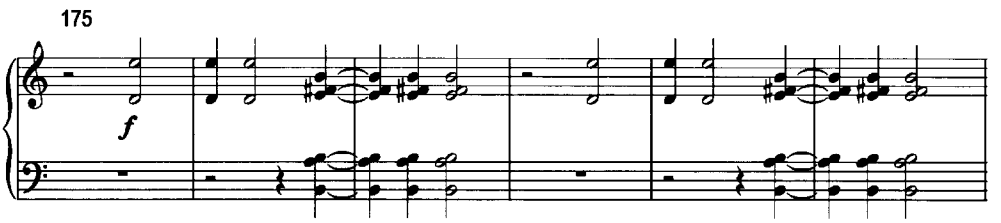


Figura 22 – *O Fim do Mundo*, Acorde dos Sinos

Em *O Fim do Mundo* op.1 de Lindembergue Cardoso, as indefinições de alturas só acontecem nalgumas passagens do coro quando é falado, recurso que

foi utilizado por Ernst Widmer, no mesmo ano, na sua peça escrita para a Semana Santa de 1966, *Officium Sepulchri: Diálogo do Anjo com as três mulheres*[51].

O tratamento serial incipiente, o recurso às variações temáticas, cânones e uma instrumentação bem caracterizada, fazem desta obra um ponto de partida para alguns procedimentos que serão utilizados por Lindembergue Cardoso ao longo da sua formação e carreira de compositor.

---

[51] "Evidentemente, a música não é obrigada a limitar-se puramente a um único sistema..." Bochmann, Christopher, "Para uma formação actualizada", *Revista de educação musical*, Janeiro a Abril de 2006, pp. 28-40.

III.3 *A Festa da Canabrava,* para orquestra op.2

III.3.1 Introdução

Outra manifestação religiosa na qual a banda tinha um papel preponderante, era uma festa celebrada no dia 28 de Janeiro, em um distrito encravado em uma montanha, perto do Pico das Almas – ponto mais alto da Bahia-, chamado Canabrava, e cujo Santo padroeiro era São Gonçalo do Amarante. Esta festa começava para nós, membros da banda, exactamente no momento em que empreendíamos a viagem a pé, da Sede do Município de Livramento, até o citado distrito, cuja distância é de 30 quilómetros, sendo mais da metade, subindo a serra. Saíamos sempre por volta das 3 horas da manhã, cada músico levando o seu instrumento, inclusive os tubistas, que carregavam suas pesadas tubas "Helicon" ou Sousafones – que eram aquelas bem grandes e que tem a campana acima da cabeça. No percurso, por solidariedade, eram ajudados pelos outros músicos que levavam instrumentos menores. Chegávamos ao distrito por volta das 8 horas da manhã. O distrito da Canabrava é um dos mais antigos do município, tendo sido, inclusive, Sede até o final do Século XIX. Compõem este município algumas dezenas de casas velhas, formando uma pequena praça enladeirada, e a Igreja de Pedra, em cujo altar pode-se ver uma pequena imagem de madeira, do milagroso São Gonçalo do Amarante, também chamado pelos fiéis romeiros, de São Gonçalo da Canabrava. Ao chegar, íamos primeiro à Igreja e depois nos alojávamos em uma casinha de apenas um cômodo, chamada de "Casa dos Músicos". Nesse primeiro dia de festa – que na realidade

era a véspera, pois chegávamos sempre no dia vinte e sete – tocávamos a novena e, posteriormente, no leilão, que durava toda a noite misturando os sons dos "ciscos"[52] aos dos "gritadores de leilão", que com suas vozes já roucas, tentavam convencer alguém a arrematar ¼ de leitoa assado ou uma "grade de avuador"[53], gritando assim.

-Dois "minréis"! Quem dá mais?

O problema maior que enfrentávamos era na hora de dormir, pois, como alojar em um quarto tão pequeno dezoito a vinte pessoas? O resultado era que, muitas vezes, preferíamos ficar na pracinha conversando, até o dia acabar de amanhecer. Minha primeira experiência em Canabrava aconteceu em 1951, quando eu tinha doze anos e ainda tocava trompa na Banda. E a última em 1968. O que mais me impressionava nesta festa, era a convivência pacífica da Missa cantada em latim a duas vozes – acompanhada pela Banda – e as Folias de Rei, bandas de pífanos, sanfoneiros e repentistas com seus "cavalos galopados", que atuavam do lado de fora da Igreja[54].

É com este texto que Lindembergue Cardoso descreve no seu livro *Causos de Músico*, a Festa da Canabrava, a qual dará o título à peça para orquestra, *opus* 2.

Esta obra foi escrita em 1966, quando o compositor ainda ia a tocar a Canabrava com a banda de Música de Livramento de Nossa Senhora e foi

---

[52] Peças executadas de ouvido quando cada músico improvisava ao seu gosto.

[53] Biscoito muito leve feito de farinha de trigo e ovos, também conhecido como "voador".

[54] Lindembergue Cardoso, *Causos de Músico*, Salvador – Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, p.17.

estreada a 17 de Novembro de 1966, na Reitoria da UFBA, pela Orquestra Sinfónica da UFBA, sob a direcção de Ernst Widmer.

A obra está estruturada numa forma ABA: Lento, (Vivo) e Tempo I, e pode obedecer a um critério programático ou descritivo, relacionando a primeira parte, Lento, com a viagem até Canabrava; a segunda parte, Vivo, com a festa em si, onde o pequeno coral pode representar a *"pacífica Missa cantada em latim a duas vozes"*, e a terceira parte, além de completar classicamente a forma, pode sugerir o retorno dos músicos a Livramento de Nossa Senhora.

III.3.2 Comentários analíticos

O objectivo destes comentários analíticos, não será o de realizar uma observação exaustiva a nível das estruturas, texturas e tratamento serial, mas sim o de colocar fora de contexto alguns elementos que formarão parte da linguagem musical futura de Lindembergue Cardoso, como por exemplo: texturas pandiatónicas, utilização da técnica dodecafónica, recorrência ao Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora e a ritmos de carácter popular.

III.3.2.1 Texturas pandiatónicas.

O trecho transcrito na Figura 23, que corresponde ao início da obra, é um exemplo de como Lindembergue Cardoso constrói o conjunto (01356) a partir da nota Si. Embora a intenção seja a de criar um *cluster* com uma certa dinâmica interna, não deixam de se ouvir algumas polarizações, já que, ao nível da percepção, uma nota sustentada durante um tempo relativamente longo se escuta com função de dominante; sendo por exemplo o que ocorre com o Si dos

segundos violinos, o qual passa a ouvir-se como dominante de Mi, funcionando o Dó dos primeiros violinos, como uma apogiatura do Si.

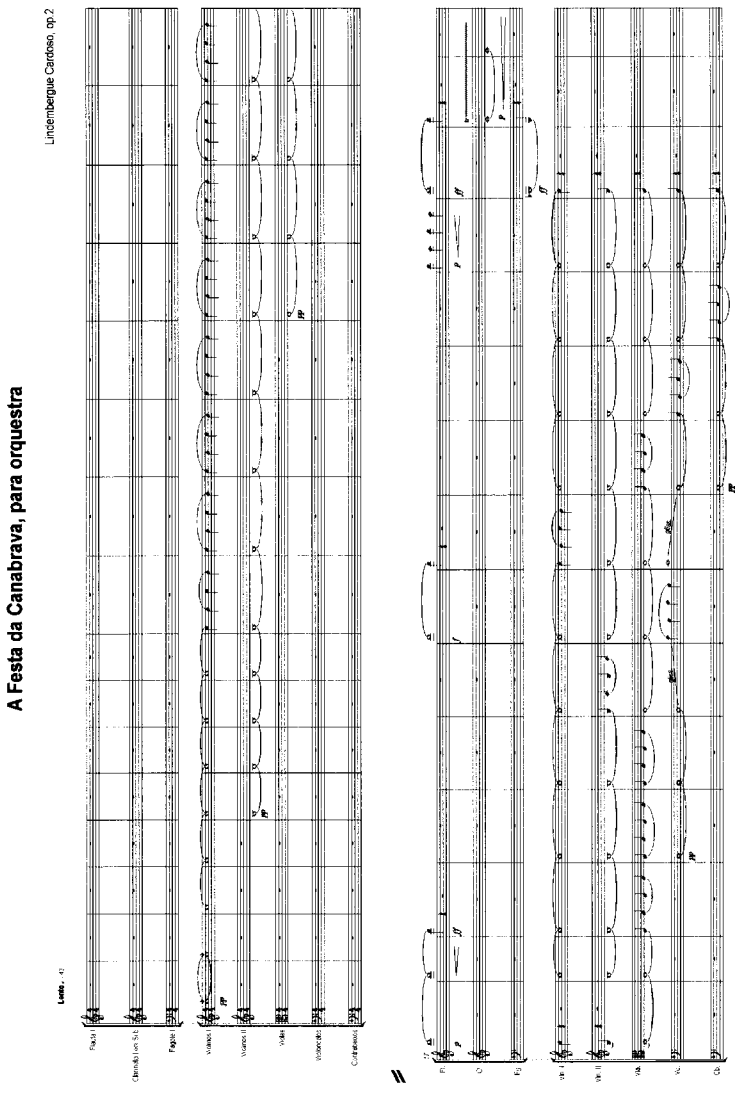


Figura 23 – *A Festa da Canabrava*, início

Este procedimento, de criar texturas cerradas com movimentação interna é característico de compositores como Penderecki e Ligeti, que começam a ser conhecidos na Bahia por volta de 1968, segundo testemunho de Jamary Oliveira:

> ... quando você chega em 67 pra 68 veio a onda dos poloneses [Penderecki, etc.]; pra gente foi muito curioso porque, como estávamos trabalhando naquela mesma linha e não conhecíamos os poloneses, foi uma surpresa saber que alguém estava fazendo aquilo também em outro lugar[55].

O exemplo seguinte (Figura 24) pertence ao compasso 70 e contempla dois conjuntos diferentes, (013568T), o total diatónico, e o subconjunto (0135), que está incluído no primeiro.

Observe-se o cuidado de realizar duas texturas diferentes para cada um dos dois conjuntos.

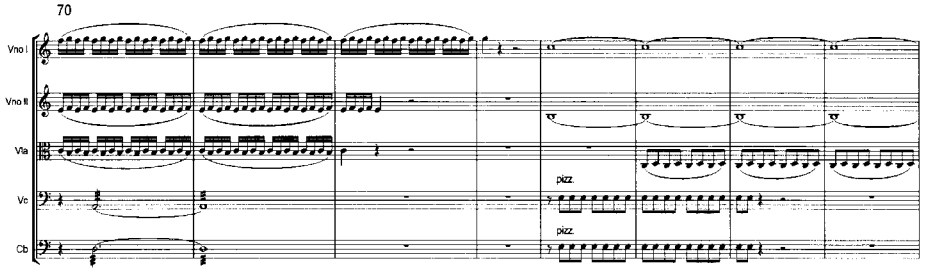


Figura 24 – *A Festa da Canabrava*, c.70

No compasso 144 (Figura 25), observam-se quatro entradas canónicas à distância de nona maior descendente, nona menor descendente, nona maior descendente e quinta descendente, respectivamente. Os conjuntos

---

[55] Lima, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, Salvador – Bahia, Fazcultura/Copene, 1999, p. 174.

correspondentes a cada uma das vozes são: (0235), (0245), (0246), (0135) e (0235). As entradas sucessivas destes conjuntos vão construindo, paulatinamente, um *cluster* dinâmico.

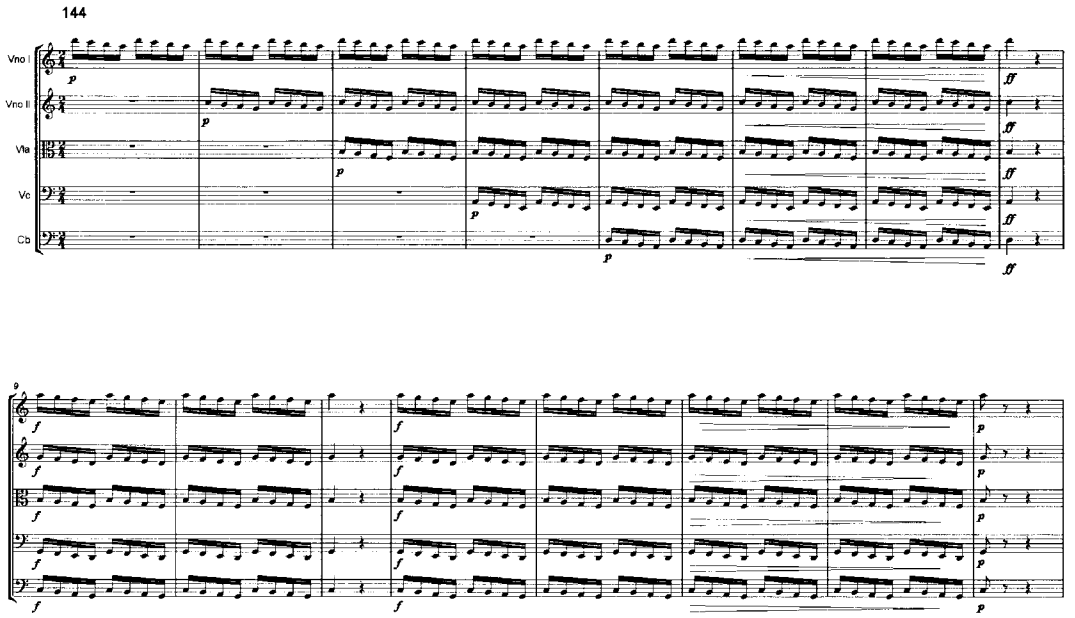


Figura 25 – *A Festa da Canabrava*, c.144

Um recurso semelhante será utilizado no futuro, por exemplo, no início da sua *Folclópera* Infantil, *A Lenda do Bicho Turuna* op.34, com entradas sucessivas nas tonalidades de Si bemol, Dó, Lá, Si e Sol (Figura 26).

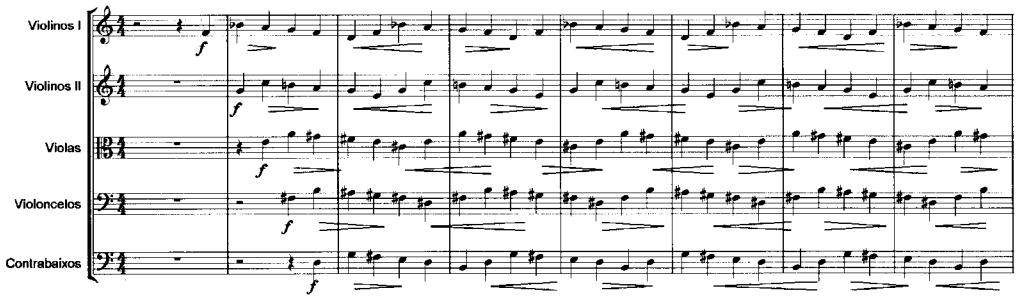


Figura 26 – *A Lenda do Bicho Turuna*, início

Outra possibilidade de tratar um *cluster* (023579), agora nos sopros, é o ataque simultâneo seguido da sua diluição gradual. Este recurso pode observar-se a partir do compasso 127 (Figura 27).

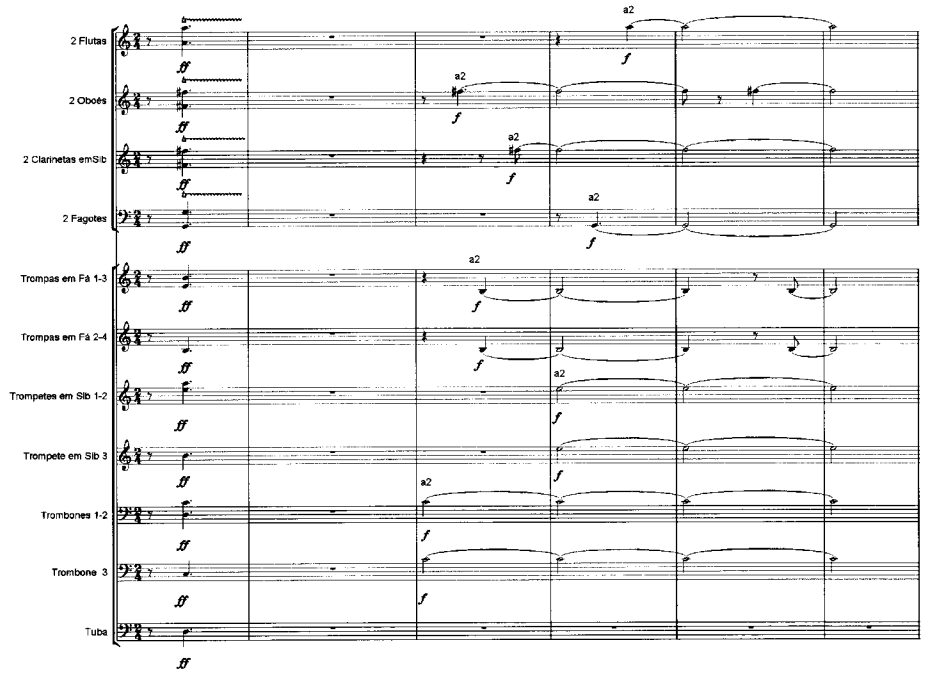


Figura 27 – *A Festa da Canabrava*, c.127

Lindembergue Cardoso voltará a utilizar esta estratégia no futuro, em obras como *Procissão das Carpideiras* op.8, *Espectros* op.10, *Quinteto* op.15 e *Pleorama* op.19.

III.3.2.2 Tratamento da série dodecafónica.

No compasso 41, aparece o primeiro gesto "melódico" a cargo da primeira flauta e o primeiro clarinete (Figura 28).

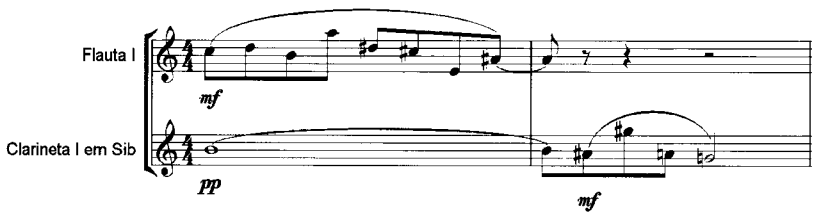


Figura 28 – *A Festa da Canabrava*, melodia dodecafónica

O desenho melódico transcrito na Figura 28 está construído utilizando a série de doze sons exposta na Figura 29:

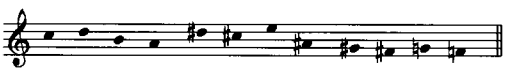


Figura 29 – *A Festa da Canabrava*, série dodecafónica

Observar como os primeiros três sons da série (Figura 29) correspondem ao conjunto (013) e os sons 2, 3 e 4, ao conjunto (025), os quais serão utilizados muito frequentemente em obras posteriores.

Sendo este *opus* 2 uma obra realizada no inicio do seu período de estudante sob a orientação do professor Widmer, são justificadas as suspeitas que incitem a procurar certa influência do professor no aluno, e numa primeira instância, na construção da série, para o qual se recorreu a uma das poucas séries dodecafónicas que se encontram na obra de Ernst Widmer, a série *de Ceremony After a Fire Raid* op.28, para coro misto, de 1962[56].

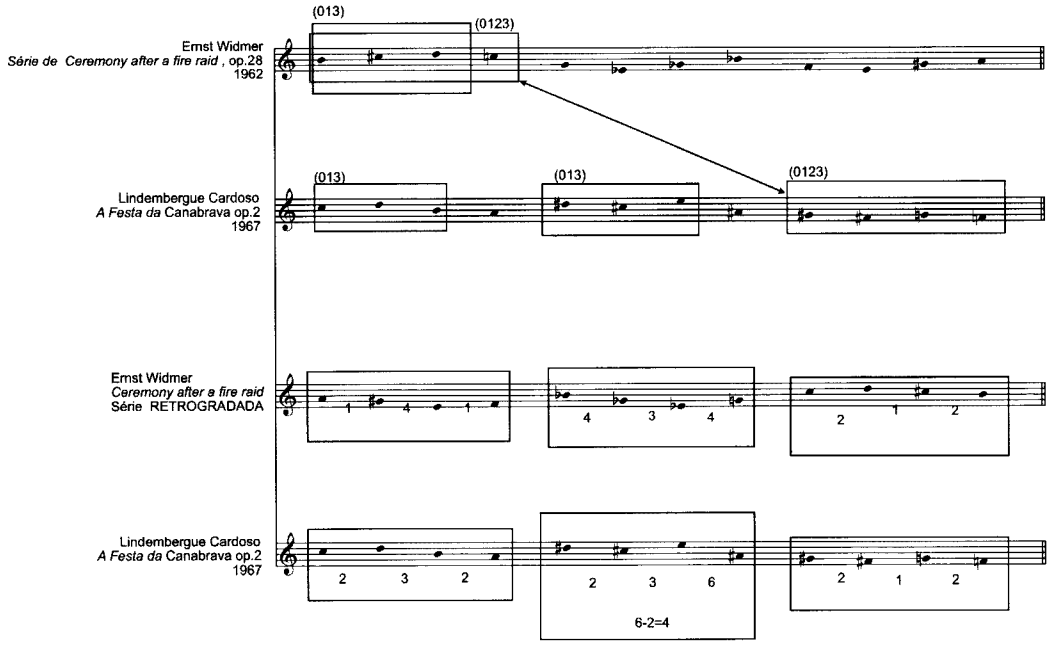


Figura 30 – Séries dodecafónicas de Widmer e Cardoso

[56] Na página 156 do livro Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia de Paulo Costa Lima, se pode ler:

> Jamary Oliveira – Você não encontra quase nada serial, mesmo depois... você vai encontrar poucas coisas seriais, talvez a homenagem a Dylan Thomas.
> Paulo Lima – Ceremony after a fire raid?
> Jamary Oliveira – Essa aí...

Como se pode observar na Figura 30, a série de Widmer também começa com o conjunto de forma primária (013). Se a série de Widmer é disposta na sua versão retrógrada, algumas semelhanças entre as duas séries são mais evidentes.

O conjunto constituído pelas quatro primeiras notas da série de Widmer (0123), tem a mesma forma primária que o conjunto formado pelas últimas quatro notas da série de Lindembergue Cardoso.

A série de Ernst Widmer participa da simetria intervalar dos três módulos de quatro notas, como acontece nos módulos de quatro notas, primeiro e último da série de Cardoso.

Widmer: 1-4-1 4-3-4 2-1-2

Cardoso: 2-3-2 2-3-6 2-1-2

No segundo módulo de quatro notas na série de Cardoso, a simetria está mascarada. O intervalo 4 dos extremos da série de Widmer surge depois que se realiza a subtracção entre os intervalos dos extremos do segundo módulo de quatro notas da série de Lindembergue Cardoso (6-2=4).

Na série de Lindembergue Cardoso os módulos de quatro notas segundo e terceiro, têm um movimento contrário com respeito ao contorno dos módulos correspondentes na série de Ernst Widmer. Segundo este ponto de vista, pode

supor-se que a série de *A Festa da Canabrava* op.2, de Lindembergue Cardoso, é isomórfica[57] com respeito à série de Ernst Widmer.

As semelhanças entre estas duas séries, à luz destas observações, torna-se evidente, o que pressupõe ou o conhecimento por parte de Lindembergue Cardoso da série de *Ceremony After a Fire Raid*, ou, o facto da série de *A Festa da Canabrava* op.2, ter sido elaborada pelo professor Ernst Widmer.

Comparando a série da *Fantasia,* para oboé solo, a série de *A Festa da Canabrava* op.2 e a série do *Trio Nº1* op.4 (Figura 31), observa-se que estas duas últimas estão em relação de inversão e, em relação à série de *A Festa da Canabrava* op.2 com a série retrógrada da *Fantasia,* para oboé solo, observa-se as relações intervalares que vinculam uma série com outra, sendo os dois primeiros subconjuntos de três notas iguais, (013) e (026), o intervalo entre os sons 6 e 7 é um intervalo 3, e o conjunto, Mi – Lá # – Sol #, (026) é comum a ambas séries.

---

[57] Segundo o critério de Isomorfia, denominação encontrada na página 74, da tradução feita no Brasil em 1972 do livro de Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd'hui,* ao procedimento de derivar figuras de três ou quatro sons, por exemplo, por aumentação e/ou diminuição intervalar.

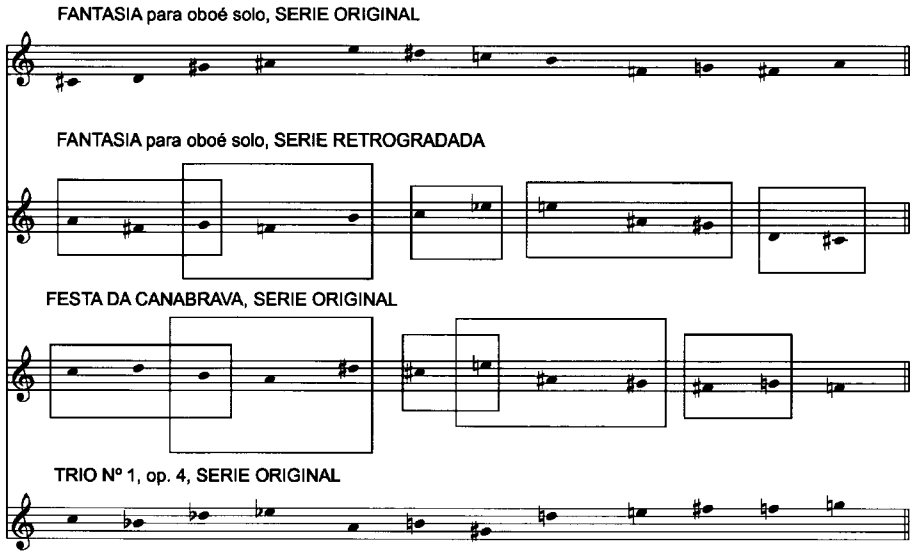


Figura 31 – Séries dodecafónicas de *Fantasia*, op.2 e op.4

A série em *A Festa da Canabrava* op.2, foi tratada de maneira elementar, utilizando a versão do retrógrado, um tratamento a duas vozes segundo preceitos de um dodecafonismo ortodoxo, e o início da inversão para completar um gesto canónico nos contrabaixos, como se pode observar no segundo compasso da Figura 32.

No compasso 85 (Figura 32), observa-se um desenho a duas vozes a cargo dos dois fagotes, mas note-se a falta do som 8 da série no primeiro fagote e a oitava de Dó sustenido, pouco idiomática da técnica dodecafónica no fim do gesto.

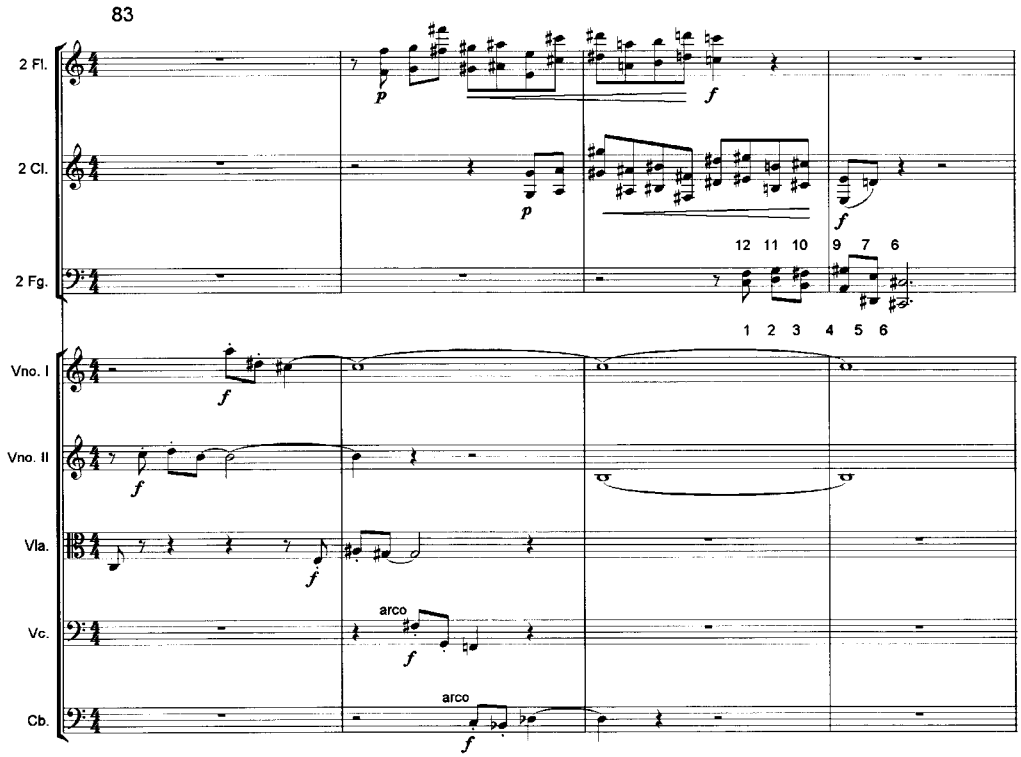


Figura 32 – *A Festa da Canabrava*, c.85

III.3.2.3 Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nª Sra.

O Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, encontra-se na parte de piano em vários momentos da obra. Para exemplificar, transcreve-se o trecho representado na Figura 33.

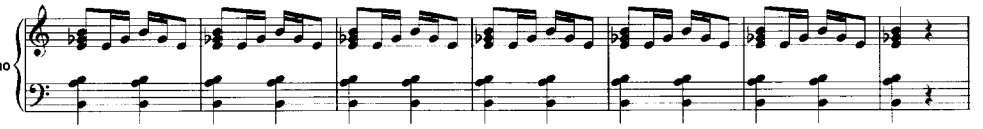


Figura 33 – *A Festa da Canabrava*, Acorde dos Sinos

Não deixa de ser curioso que o conjunto que corresponde às classes de notas: Mi-Fá#-Lá e Si-Lá-Fá#, é (025), conjunto este que, Lindembergue Cardoso, irá voltar a utilizar caracteristicamente em *Via-sacra* op.6 e *Procissão das Carpideiras* op.8.

O motivo que induziu a Lindembergue Cardoso para escrever Sol bemol em lugar de Fá sustenido escapa ao entendimento propiciado pela análise. Razões de índole subjectivo podem ter levado a Lindembergue Cardoso a substituir o Fá sustenido, já utilizado na representação deste Acorde no seu *opus* 1, pelo "pouco correcto"(ao nível da ortografia musical) Sol bemol.

III.3.2.4 Ritmos de carácter popular.

Na Figura 34 observa-se um trecho escrito por Lindembergue Cardoso para a percussão da orquestra. Este trecho se antecipa, por exemplo, aos solos de percussão em *Procissão das Carpideiras* op.8 (DANÇA DA BONANÇA), *Pleorama* op.19, *Suitemdó* op.60, *Rapsódia Baiana* op.85, *Ritual*, para orquestra op.103 e *Os Santos,* para coro e orquestra op.105.

O carácter popular do ritmo está sugerido pelas sincopas.

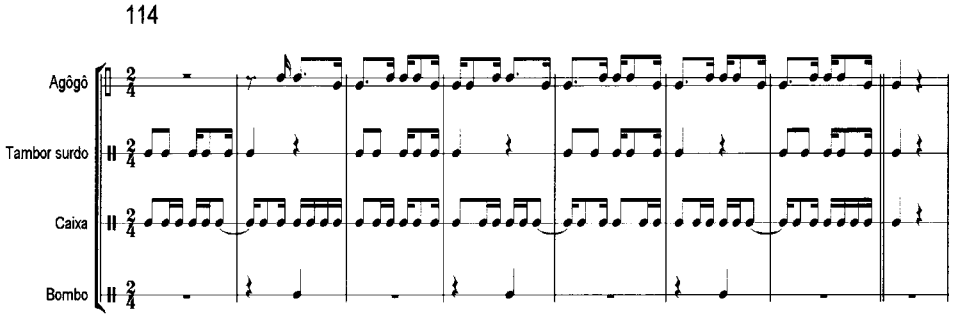


Figura 34 – *A Festa da Canabrava*, trecho para percussão

III.3.2.5 Sobre a orquestração.

Alguns pormenores referentes à orquestração, como, por exemplo, a atribuição de diferentes materiais musicais às cordas, madeiras, metais e percussão, *glissandi* nas cordas, nos tímpanos e no xilofone, indicações de aleatoriedade como a de " (qualquer nota) " nos tímpanos ao compasso 129, *clusters* com os dois antebraços no piano (compassos 127 e 137), harmónicos nas cordas (início e fim), utilização a solo do naipe da percussão, vão ser explorados no futuro com maior caracterização destes gestos, os quais aparecem nesta obra como primeiras experiências de um aluno dotado.

III.4 *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4

III.4.1 Introdução

Na partitura autografada e oficialmente reconhecida do *Trio Nº1* de Lindembergue Cardoso, que serviu como base para a edição realizada pelos Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA, em 2001, pode ler-se, na última página, a data da conclusão: Salvador, 7-X-67, e, na capa, a data da oferta ao Trio da UFBA (Moysés Mandel, Piero Bastianelli e Pierre Klose): Salvador, 29 de Abril de 1968.

O *Trio Nº1* op.4 de Lindembergue Cardoso foi escrito para a I Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, realizada a 18 de Novembro de 1967, e gravado pelo Trio da UFBA no Teatro Castro Alves de Salvador, em 1968.

A obra foi distinguida com a Medalha de Prata Reitor Edgar Santos, atribuída à revelação de talento e originalidade.

Nas notas de programa escritas pelo próprio compositor, pode ler-se as seguintes referências a cada um dos três andamentos:

> TRIO-1o. movimento-figuras geométricas; 2o. movimento – a luta contra a morte que se aproxima; 3o. movimento-côres: amarelo (violino), azul (cello), vermelho (piano), das combinações resultam as côres secundárias.

Nos comentários analíticos faz-se referência às figuras geométricas mencionadas nas notas de programa, como também ao texto relativo à morte, nas notas para o segundo andamento.

III.4.2 Considerações à margem

Quando se faz a pergunta: -"Quem foi o professor de composição de Lindembergue Cardoso?", a resposta unânime é Ernst Widmer. Widmer foi o Professor de pelo menos 60 alunos de composição entre 1963 e 1987 em Salvador-Bahia.

Recorrer a depoimentos registados no livro de Paulo Costa Lima, *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*[58], pode ser útil para compreender a aproximação que Lindembergue teve com a técnica dodecafónica, utilizada na composição do *Trio Nº1*, para violino, violoncelo e piano op.4, durante o seu primeiro período de trabalho com o mestre suíço.

Na página 154 do livro anteriormente citado pode ler-se:

> Fernando Burgos[59], -... Eu nem sei se posso chamar de exercício, ele gostava de usar determinados termos como, por exemplo, me traga uma "constelação" para a próxima aula. Constelação era para ele uma série, uma determinada série...

O Dr. Paulo Costa Lima comenta:

---

[58] Lima, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, Salvador-Bahia, FAZCULTURA/COPENE, 1999.

[59] António Fernando Burgos Lima foi aluno de Ernst Widmer em 1987.

> Ao preferir considerar um conjunto de notas como "constelação" ao invés de simplesmente "série", é provável que Widmer estivesse buscando um contexto que remetesse à valorização da dimensão sonora do conjunto geralmente ofuscada pelo lado mais "administrativo" (técnico, mecânico) das operações seriais.

A palavra "constelação", referindo-se a um conjunto de notas, aparece na Introdução ao livro: *Qué es la música dodecafónica?* de Herbert Eimert, publicado em Weisbaden em 1952, sendo a sua versão em castelhano publicada em Buenos Aires em 1959[60].

No livro do Dr. Paulo Costa Lima, acima referido, podem ler-se alguns depoimentos de ex-alunos de Ernst Widmer:

José Coelho Barreto, aluno de Widmer entre 1983 e 1985 diz:

> ... ele (Widmer) brincou muito com a gente... talvez não no sentido mais serial... mas não nessa direcção do dodecafónico, parece que ele tinha aversão a isso, não sei. Não estava interessado em transmitir isso para a gente.[61]

Aderbal Duarte, aluno em 1979 diz:

---

[60] Eimert, Herbert, *Qué es la musica dodecafónica?,* Buenos Aires, Nueva Vision, 1959, p.17.

[61] Lima, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, Salvador-Bahia, FAZCULTURA/COPENE, 1999, p. 154.

> Trabalhava, colocava uma série no quadro, depois pedia o espelho, o retrógrado da série... agora ele não insistia muito, aliás ele não insistia muito na coisa técnica pela técnica...[62]

Fernando Cerqueira, aluno entre 1964 e 1969 diz:

> ... (o serialismo entrou desde cedo)... Webern principalmente, ele (Widmer) gostava muito de se referir a Webern por causa daquela curiosidade no tratamento dos materiais de maneira quase enigmática; por causa da visão mais matemática que ele tinha, simetria, etc., então ele preferia...
> ... a gente não tinha o que ouvir, tinha a *Sinfonia op.21*...
> Ele tentou aplicar o mesmo rigor na procura de um *cantus firmus* que fosse bom para você fazer um bom contraponto, ele também tentava aplicar na série, numa série que fosse boa em termos de relações e que não tivesse campos harmónicos que fizessem ela cair facilmente numa relação tonal...[63]

Além de Ernst Widmer, esteve em Salvador entre 1954 e 1962, Hans Joachim Koellreutter (1915-2005). Foi Koellreutter quem, chegando ao Rio de Janeiro em Novembro de 1937, introduziu o dodecafonismo no Brasil. As suas ideias e alguns aspectos do seu método de ensino: "Conhecimento de um *métier* que correspondesse às exigências da composição moderna, justificadas pela

---

[62] Idem.
[63] Idem, p.156.

expressão da composição musical"[64], desatou uma polémica com o compositor brasileiro Camargo Guarnieri. Esta polémica atingiu o seu ponto mais álgido em 1950 com a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita pelo compositor paulista, onde trata ao dodecafonismo como: "nefanda infiltração formalista e antibrasileira"[65].

Na Bahia, a pedido do Reitor da Universidade Federal, Dr. Edgar Santos, Koellreutter criou os Seminários Livres de Música da UFBA nos quais ensinou entre outras disciplinas, composição.

Lindembergue Cardoso só teve (supostamente) contacto com Koellreutter enquanto aluno da disciplina de coro, que funcionava nos Seminários a cargo do professor alemão.

Lindembergue Cardoso, também foi aluno de Nicolau Kokron[66], compositor de origem húngara, que esteve em Salvador como professor de trompa e estruturação, depois de ter voltado da Alemanha, onde passou um período de aperfeiçoamento entre 1960 e 1962.

Os pergaminhos dodecafónicos de Koellreutter são mais que conhecidos, não podendo dizer-se o mesmo do desenvolvimento desta técnica por parte de Kokron, de quem se supõe que sobreviveram apenas três trechos musicais, uma peça para piano, *Estudo Nº2 (Seresta,)*[67] de carácter neoclássico, uma partitura para orquestra de 1968, *Maré em Estrutura de Contornos*, onde o tratamento das

---

[64] Mariz, Vasco, *Historia da Musica no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2000, p.292.

[65] Idem, p.293.

[66] Antigo aluno de H. J. Koellreutter.

[67] Editado em 1969 pela Ricordi Brasileira de São Paulo.

alturas é bastante livre e *A Grande Cidade* de 1965, obra relativamente convencional.

Baseado no testemunho oral do Professor Fernando Cerqueira, abre-se o leque da bibliografia musical utilizada durante os anos 60, com a referência de que partituras como a da *Suite Lírica* de Alban Berg, que pertenciam a Widmer, eram levadas frequentemente às aulas.

Entre o material bibliográfico dedicado ao dodecafonismo, até meados dos anos sessenta pode-se encontrar:

- Leibowitz, René, *Schönberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical*. Paris, J.B., 1947.
- Leibowitz, René, *Introduction à la musique de douze sons: Les variations pour orchestre op.31, d'Arnold Schoenberg*, Paris: L'Arche, 1949.
- Schönberg, Arnold, *Style and Idea*, London, Williams and Norgate, 1951. Na Parte V desta compilação de artigos de Arnold Schönberg editada por Leonard Stein se podem encontrar os textos que referem a composição com doze sons de 1941 e 1948.
- Eimert, Herbert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Weisbaden, Breitkopf & Härtel, 1952.
- György Ligeti, "Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure 1a" no Nº4 da versão alemã revista *Die Reihe*, 1958.
- Krenek, Ernst, "Extents and limits of serial techniques.", *Musical Quarterly, 42:2*, Apr.1960.
- Perle, George, *Serial Composition and Atonality*, Berkeley, University of Califórnia Press, 1962.

- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Schott's Söhne, 1963.
- Smith Brindle, Reginald, *Serial Composition*, New York, Oxford University Press, 1966.

Infelizmente, não há conhecimento de que algum ou alguns destes textos tenham chegado às mãos de Lindembergue Cardoso ou de alguma das pessoas do seu círculo mais próximo.

Servem estas breves linhas à margem para levantar a questão de como Lindembergue Cardoso terá adquirido os conhecimentos que lhe permitiram manipular a(s) série(s) dodecafónica(s) de uma maneira tão ecléctica como a que é observada nos comentários analíticos seguintes.

III.4.3 Comentários analíticos

III.4.3.1 As séries

Na análise seguinte são utilizadas ferramentas das técnicas dodecafónicas por serem pertinentes com os procedimentos utilizados na composição deste *Trio Nº1 op.4.*

A série do *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 de Lindembergue Cardoso tem os seus hexacordes auto-complementares, e os conjuntos de quatro notas dos extremos participam de uma certa simetria no que a construção intervalar se refere.

Na terceira linha da Figura 35, observa-se como, a partir do intervalo 2 (segunda maior), é criado um módulo de quatro notas simétrico em função dos

intervalos: 2-3-2 e 2-1-2. Observa-se também a simetria entre os intervalos 6 e 2 (entre os sons 4-5, e 5-6) e 6 e 2 (entre os sons 7-8, e 8 – 9).

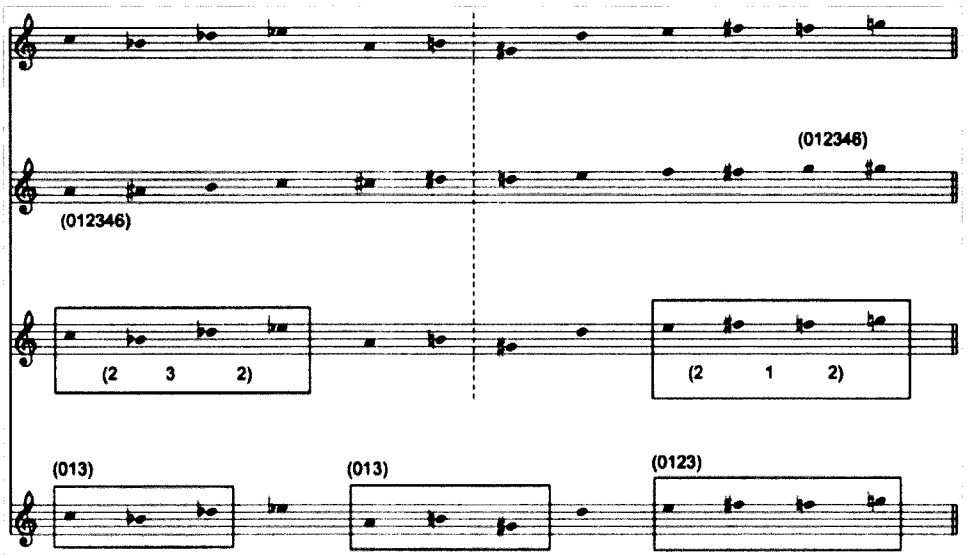


Figura 35 – *Trio Nº1*, 1º andamento, série

Observa-se igualmente, na série do primeiro andamento do *Trio Nº1* op.4, a presença do conjunto de três notas de forma primária (013), o qual é um elemento característico não só desta série como de outras séries construídas posteriormente.

Da série utilizada no primeiro andamento do *Trio Nº1* op.4, Lindembergue Cardoso vai derivar mais duas, uma para o segundo andamento e outra para o terceiro andamento.

O procedimento para derivar a série do segundo andamento está demonstrado na Figura 36:

- Troca entre os dois primeiros sons (4 e 7) do segundo e terceiro módulos de três notas.
- Permutação entre os elementos das duas metades do primeiro hexacorde como se pode ver na Figura 36, recorrendo a dois gestos simétricos: 2-3-1, e 5-4-6.
- Permutação entre os elementos do segundo hexacorde, a começar pelo som 10 e saltando irregularmente (no que a orientação se refere) por cima de dois sons, um som, dois sons, um som e dois sons.
- A série resultante é transposta para Fá, que como se verá terá importância estrutural no que ao "plano tonal" do trio se refere.

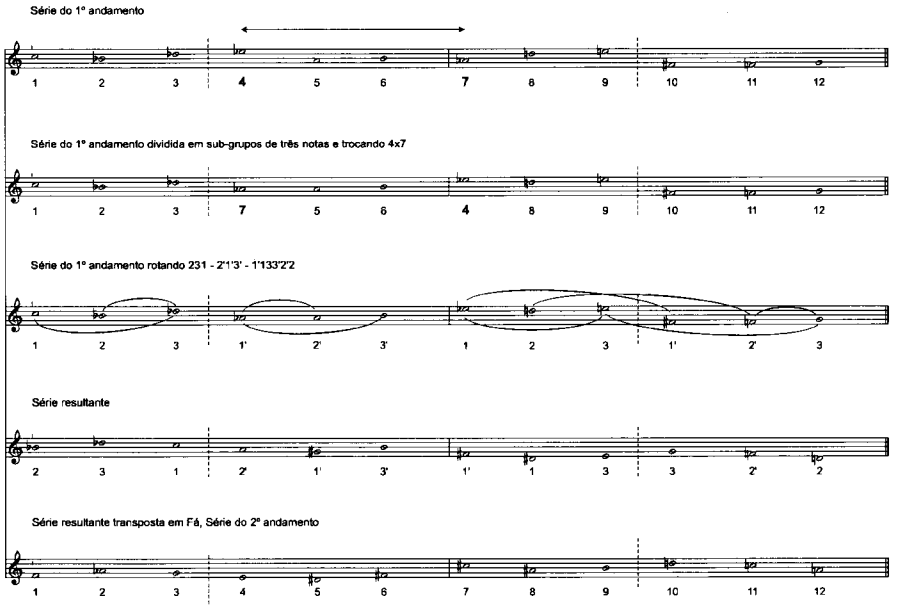


Figura 36 – *Trio Nº1*, obtenção da primeira série do 2º andamento

Lindembergue Cardoso vai utilizar, no segundo andamento, uma segunda série. O procedimento para obter esta segunda série a partir da série básica do segundo andamento está demonstrado na Figura 37:

- Troca entre os dois segundos sons (5 e 8) do segundo e terceiro módulos de três notas.
- Permutação entre as notas do primeiro hexacorde seguindo a ordem de fora para dentro: 1-4-2-6-3-5, e do segundo hexacorde seguindo a ordem de fora para dentro: 6-3-5-1-4-2, resultando em movimentos circulares simétricos.

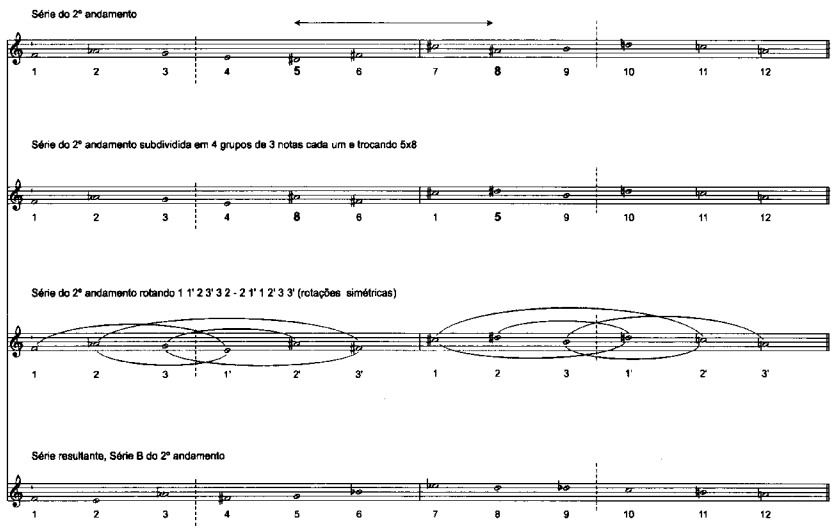


Figura 37 – *Trio Nº1*, obtenção da segunda série do 2º andamento

O procedimento para derivar a série do terceiro andamento a partir da série do primeiro andamento está demonstrado na Figura 38:

- Troca entre os dois primeiros sons (4 e 7) do segundo e terceiro módulos de três notas.

- Permutação entre as notas do primeiro hexacorde começando pelo quinto som: 5-2-6-1-3-4, onde se observa a regularidade de passar por cima de 2-3-4-1-0 sons, onde não se repete nenhum algarismo, e fazer rodar as notas do segundo hexacorde começando pelo sexto som: 6-3-2-5-4-1, onde se observa a regularidade de passar por cima de 2-0-2-0-2 sons, desenho simétrico.
- A série depois será transposta a Dó, transposição que terá importância estrutural no que ao "plano tonal" do *Trio Nº1* op4 se refere.

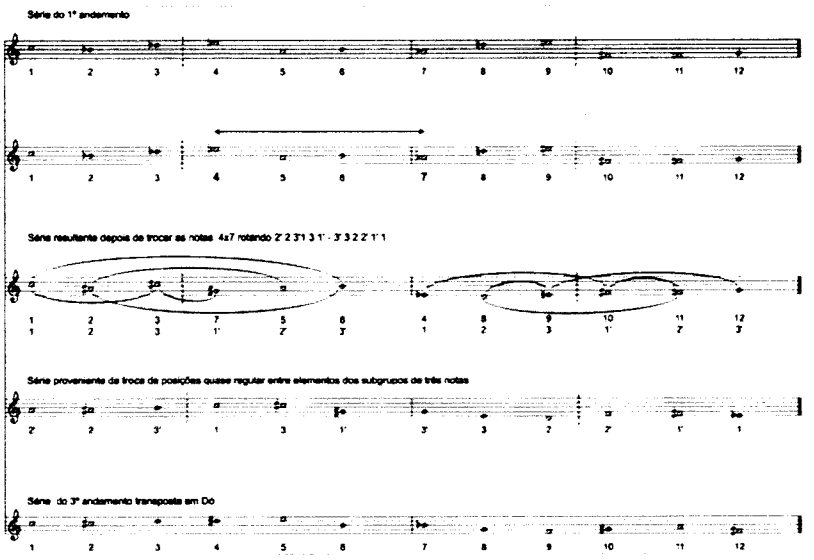


Figura 38 – *Trio Nº1*, obtenção da série do 3º andamento

Os três esquemas para realizar as permutações entre as notas dos hexacordes das séries utilizadas como ponto de partida para obter uma série derivada são diferentes, participando cada um deles de um processo lógico e irrepetível.

Os procedimentos acima descritos já foram utilizados por Alban Berg, nomeadamente na *Suite Lírica* e em *Lulu*, e aproveitam a invariância parcial dos hexacordes entre as séries a transformar e as transformadas.

No livro de George Perle, *Composición serial y Atonalidad*, versão castelhana editada em Espanha por Idea Books S.A., em 2006, pode ler-se na página 167 uma referência à transformação da série básica de *Lulu* na série de Alwa.

Na Figura 39 pode ver-se o procedimento descrito por Perle com algumas modificações para o aproximar dos procedimentos realizados nas figuras anteriores. No mesmo livro, na página 169, Perle chama a atenção para a relação entre as séries do Dr. Schön na sua versão invertida e a série de Alwa, onde as permutações são exactamente iguais às permutações expostas neste trabalho na Figura 36, alegando o critério de invariância tricordal (ver Figura 40).

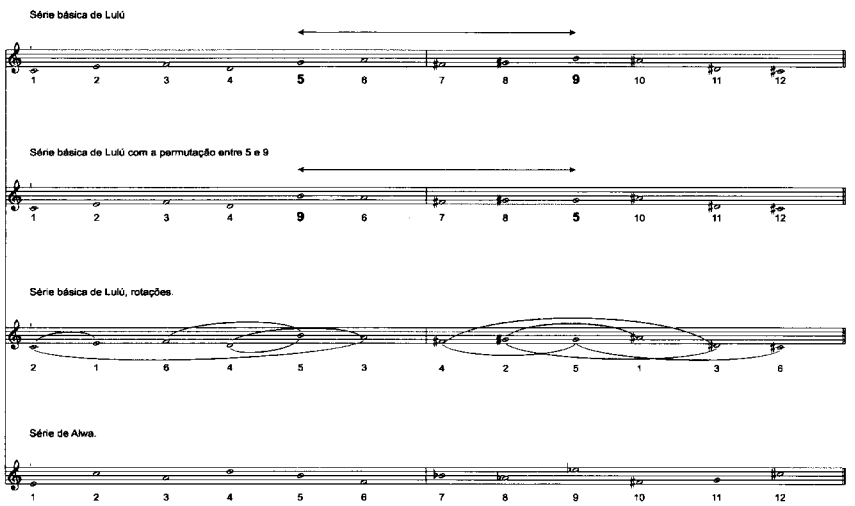


Figura 39 – Berg, *Lulu*, obtenção da série de Alwa (a)

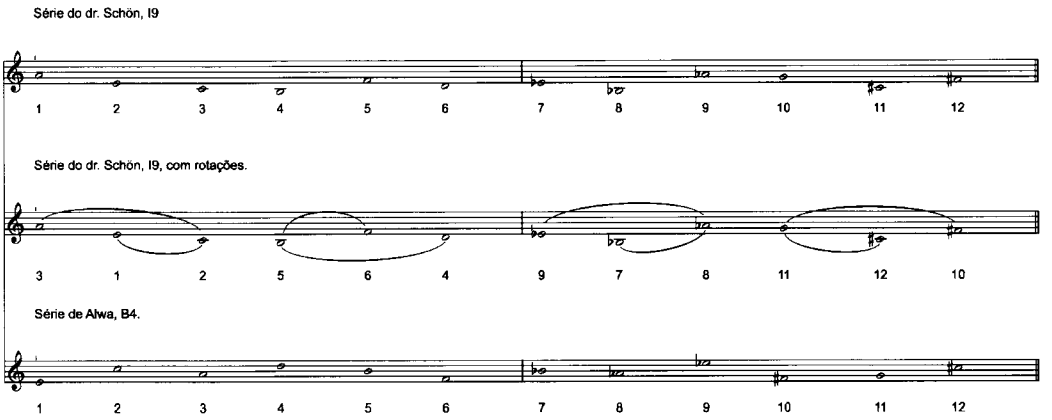


Figura 40 – Berg, *Lulu*, obtenção da série de Alwa (b)

Estes comentários analíticos estarão limitados aos dois primeiros andamentos do *Trio Nº1* op.4 de Lindembergue Cardoso. Do primeiro andamento saíram à luz questões estruturais, tratamentos variados da série e uma possível ligação ao texto escrito nas notas de programa para a estreia realizada a 18 de Novembro de 1967. Quanto ao segundo andamento, importa referir que existem dois manuscritos sensivelmente diferentes: o manuscrito que corresponde com a versão "oficialmente divulgada" e comentada pela análise realizada da doutora Ilza Nogueira, e o manuscrito que corresponde a uma cópia "descoberta acidentalmente" entre uma série de rascunhos recolhidos pela viúva do compositor, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, em Setembro de 2007, tendo-se optado para a realização da análise que segue, pelo manuscrito acidentalmente descoberto, o qual supostamente revela as primeiras ideias do compositor.

III.4.3.2 Primeiro andamento

A forma do andamento corresponde a uma estrutura A-B-C. Onde A está constituído por uma introdução e três secções, em que as secções segunda e terceira funcionam como variações da primeira. A secção B cumpre as funções do desenvolvimento na forma clássica pela utilização não linear da série original o que confere a esta parte um carácter instável. A secção C começa com a reexposição da série na sua versão invertida e completa.

A	B	C
1-58	59-94	95-126

O cálculo da secção de ouro em função do número de semínimas, já que os compassos mudam quase constantemente, dá como resultado o compasso 78, no qual nada de transcendente acontece, mas quatro compassos mais afrente, no compasso 82, Lindembergue Cardoso escreve o único acorde perfeito maior em toda a obra, que provoca à audição uma sensação de alerta ou surpresa.

A estrutura da parte A também obedece rigorosamente a um esquema equilibrado e bem proporcionado.

O esquema abaixo apresentado (Figura 41) exibe as relações e proporções das diferentes secções da parte A, as versões da série e a distribuição do material serial entre os três instrumentos.

Observar na Figura 41, como a série na sua versão invertida abrange a introdução e as duas primeiras secções, como se de um *cantus firmus* se tratasse.

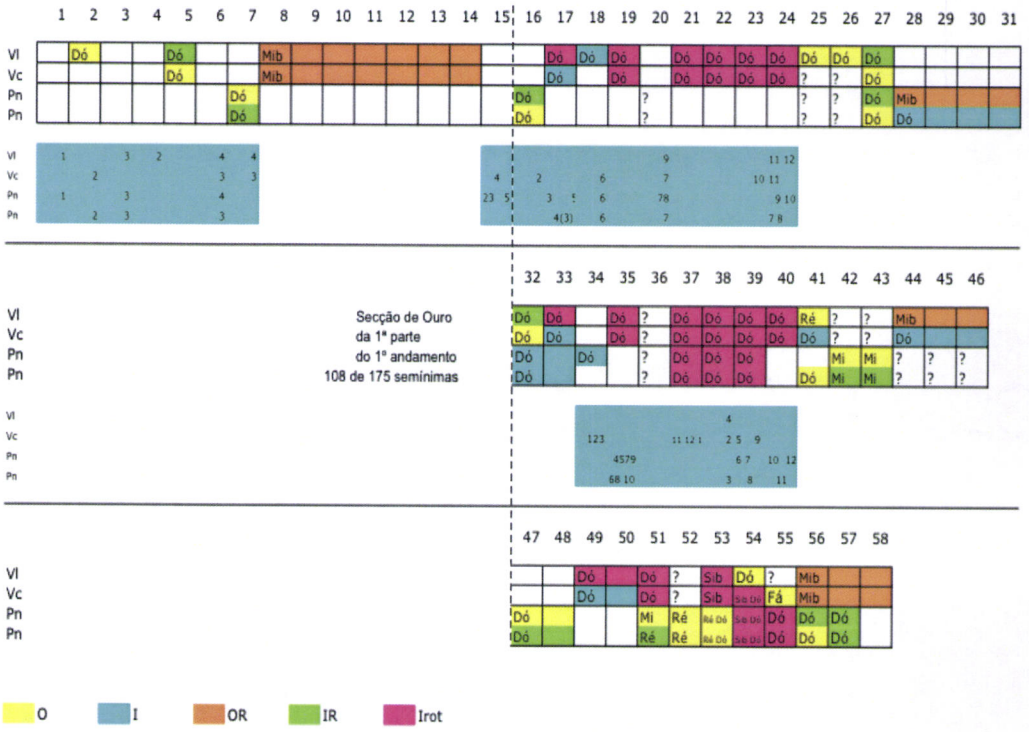


Figura 41 – *Trio Nº1*, esquema da exposição

III.4.3.2.1 Tratamento da série

Para ajudar a compreender os diferentes tratamentos da série segundo os operadores utilizados, como por exemplo transposições ou retrogradações, inversões ou retrogradações das inversões, exibe-se a matriz segundo o modelo T/I, o qual segundo testemunhos de Fernando Cerqueira e Fernando Burgos, pode ter sido o modelo que utilizou Lindembergue Cardoso durante a composição do *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 (Figura 42).

Para a construção da matriz, optou-se pela identificação nominal em lugar da denominação numérica pelo esclarecimento dado na introdução desta tese, devido

a que as ligações entre operadores se regulam segundo intervalos relacionados "quase tonalmente".

Dó	Sib	Dó#	Mib	Lá	Si	Láb	Ré	Mi	Fá#	Fá	Sol
Ré	Dó	Mib	Fá	Si	Dó#	Sib	Mi	Fá#	Láb	Sol	Lá
Si	Lá	Dó	Ré	Láb	Sib	Sol	Dó#	Mib	Fá	Mi	Fá#
Lá	Sol	Sib	Dó	Fá#	Láb	Fá	Si	Dó#	Mib	Ré	Mi
Mib	Dó#	Mi	Fá#	Dó	Ré	Si	Fá	Sol	Lá	Láb	Sib
Dó#	Si	Ré	Mi	Sib	Dó	Lá	Mib	Fá	Sol	Fá#	Láb
Mi	Ré	Fá	Sol	Dó#	Mib	Dó	Fá#	Láb	Sib	Lá	Si
Sib	Láb	Si	Dó#	Sol	Lá	Fá#	Dó	Ré	Mi	Mib	Fá
Láb	Fá#	Lá	Si	Fá	Sol	Mi	Sib	Dó	Ré	Dó#	Mib
Fá#	Mi	Sol	Lá	Mib	Fá	Ré	Láb	Sib	Dó	Si	Dó#
Sol	Fá	Láb	Sib	Mi	Fá#	Mib	Lá	Si	Dó#	Dó	Ré
Fá	Mib	Fá#	Láb	Ré	Mi	Dó#	Sol	Lá	Si	Sib	Dó

Figura 42 – *Trio Nº1*, matriz da série do 1º andamento

A seguir enumeraram-se os procedimentos identificados que Lindembergue Cardoso utilizou no tratamento da série básica do *Trio Nº1* op.4.

III.4.3.2.1.1 A série original na sua versão básica.

A série original na sua versão básica se observa, por exemplo, no segundo compasso deste trio, transcrito na Figura 43.

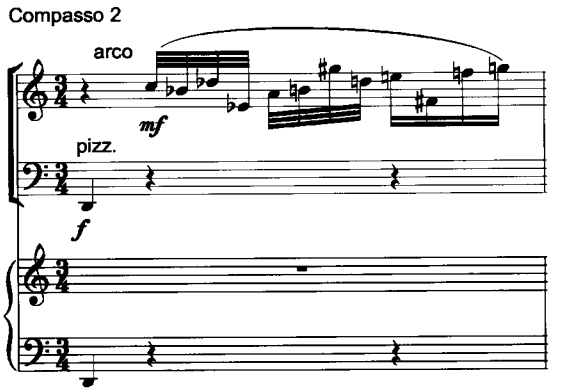


Figura 43 – *Trio Nº1*, 1º andamento, série original, operador O, c.2

III.4.3.2.1.2 Permutações entre notas de uma díade

Lindembergue Cardoso utiliza permutações (rotações) à maneira das utilizadas por Ernst Krenek em *Circle, Chain, and Mirror,* obra escrita entre 1956 e 1957.

Krenek no seu artigo "Extents and Limits of serial techniques" publicado na revista *Musical Quarterly* em 1960[68] escreve:

> *By rotation we understand a procedure in wich the elements of a given series systematically and progressively change their relative positions...*

E comenta que segundo Josef Rufer no seu livro *Die Komposition mit zwölf Toner*, editado em Berlim em 1952, Schönberg permite ocasionalmente a alguns

[68] Krenek, Ernst, "Extents and Limits of Serial Techniques", *Musical Quarterly*, 46:2, 1960, April, pages 210-232, Oxford University Press.

sons das suas séries que troquem de lugar, ou que módulos de notas, troquem de posição dentro da mesma série.

O princípio de permutação de Krenek: 1 3 2 5 4 7 6 9 8 11 10 12, é observado na obra de Cardoso no compasso 17 do seu trio, como se pode ver na Figura 44.

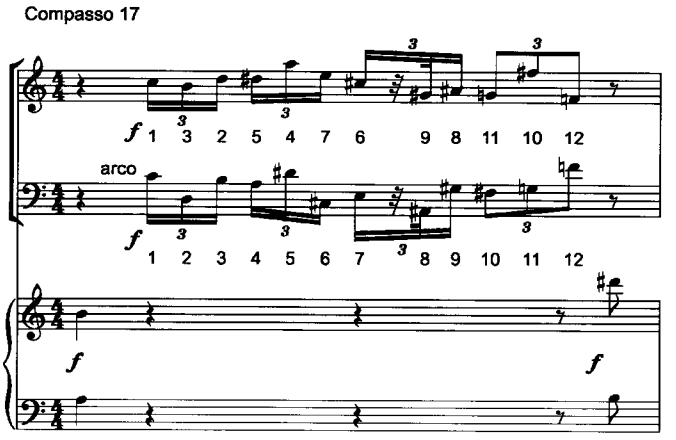


Figura 44 – *Trio Nº1*, 1º andamento, permutações entre díades, c.17

O mesmo princípio aplica-se à versão retrógrada da série: como se pode ver no compasso 23 (Figura 45).

No exemplo referido na Figura 45, observa-se também o procedimento de substituição de sons que pertencem a uma transposição, por sons equivalentes a outra transposição.

Os sons 4-5-2 correspondentes à transposição em Lá bemol da inversão, estão substituindo aos sons 4-5-2 da transposição em Dó da inversão.

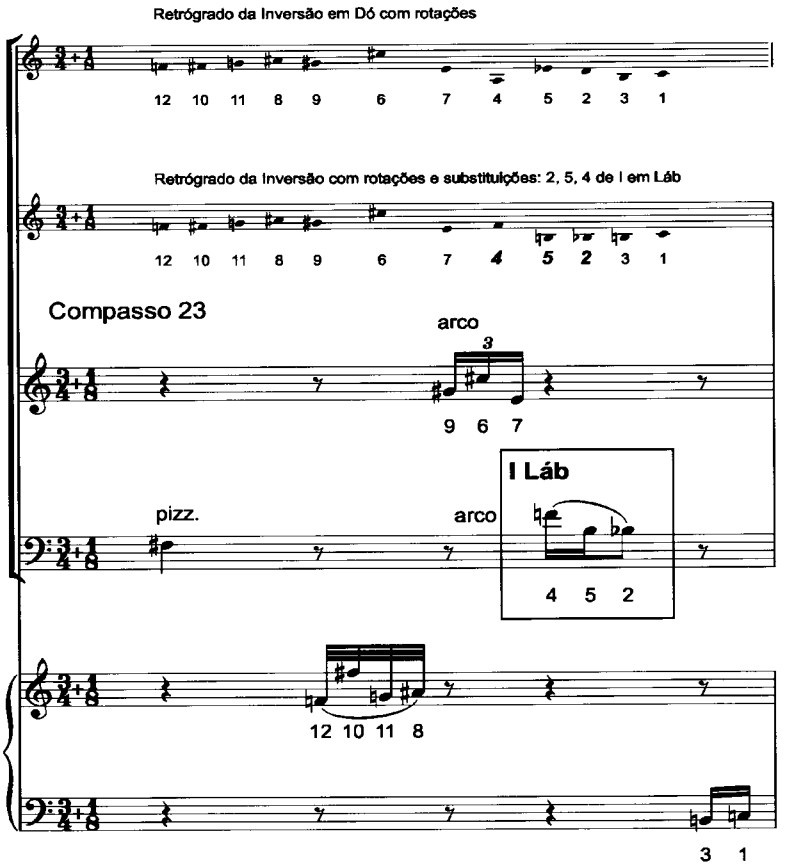


Figura 45 – *Trio Nº1*, permutações e substituições, c.23

A substituição de elementos da transposição da inversão da série, que se encontra na primeira coluna da esquerda, da primeira metade da série, é feita por elementos que se encontram na primeira coluna da esquerda, da segunda metade da série.

Os sons resultantes, depois de realizar as substituições, estão marcados em amarelo na matriz exibida na Figura 46.

Dó	Sib	Dó#	Mib	Lá	Si	Láb	Ré	Mi	Fá#	Fá	Sol
Ré	Dó	Mib	Fá	Si	Dó#	Sib	Mi	Fá#	Láb	Sol	Lá
Si	Lá	Dó	Ré	Láb	Sib	Sol	Dó#	Mib	Fá	Mi	Fá#
Lá	Sol	Sib	Dó	Fá#	Láb	Fá	Si	Dó#	Mib	Ré	Mi
Mib	Dó#	Mi	Fá#	Dó	Ré	Si	Fá	Sol	Lá	Láb	Sib
Dó#	Si	Ré	Mi	Sib	Dó	Lá	Mib	Fá	Sol	Fá#	Láb
Mi	Ré	Fá	Sol	Dó#	Mib	Dó	Fá#	Láb	Sib	Lá	Si
Sib	Láb	Si	Dó#	Sol	Lá	Fá#	Dó	Ré	Mi	Mib	Fá
Láb	Fá#	Lá	Si	Fá	Sol	Mi	Sib	Dó	Ré	Dó#	Mib
Fá#	Mi	Sol	Lá	Mib	Fá	Ré	Láb	Sib	Dó	Si	Dó#
Sol	Fá	Láb	Sib	Mi	Fá#	Mib	Lá	Si	Dó#	Dó	Ré
Fá	Mib	Fá#	Láb	Ré	Mi	Dó#	Sol	Lá	Si	Sib	Dó

Figura 46 – *Trio Nº1*, 1º andamento, matriz indicando substituições

III.4.3.2.1.3 Troca de segmentos entre operadores.

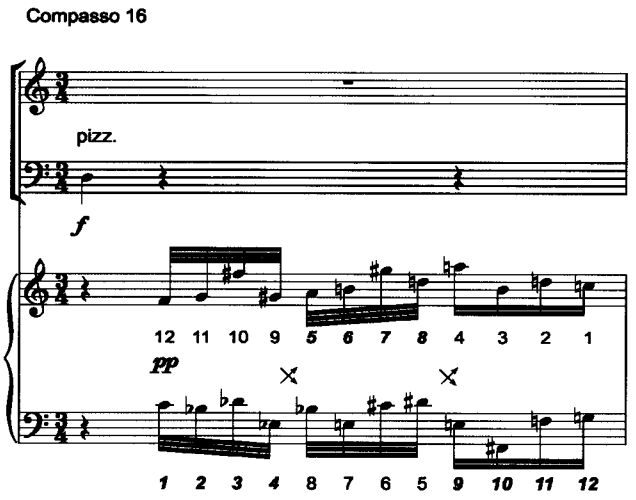


Figura 47 – *Trio Nº1*, 1º andamento, troca de segmentos

A troca de segmentos entre operadores, quando acontece simultaneamente, e como no caso do exemplo da Figura 47, quando os dois operadores estão realizados com o mesmo timbre, é um procedimento mais visual que auditivo (ver compasso 16, deste trio, na Figura 47).

III.4.3.2.1.4 Alteração de direccionalidades

No compasso 19 (Figura 48), o segundo hexacorde da inversão em Dó da série está na sua versão retrógrada, enquanto o primeiro hexacorde (colocado em segundo lugar) está conforme a direccionalidade original da mesma transposição da inversão.

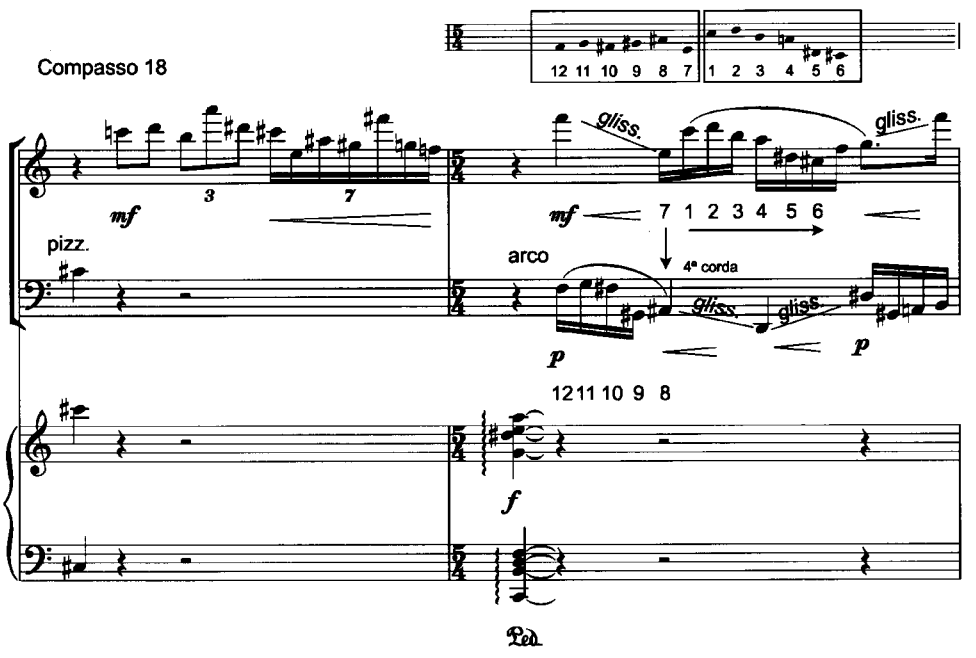


Figura 48 – *Trio Nº1*, 1º andamento, alteração de direccionalidades

III.4.3.2.1.5 Sentido estrutural dos intervalos

Lindembergue Cardoso, nas apresentações da série nos compassos 2, 5, 8, 17 e 18 do primeiro andamento do *Trio Nº1* organiza os intervalos entre os sons da série, não de uma maneira aleatória ou caprichosa, mas sim recorrendo a um critério quase weberniano, onde as classes de intervalos são escolhidas pelas suas características intrínsecas, em função dos meios-tons que contem.

Por exemplo:

Compasso 2: série na sua versão original.

2-3-10-6-2-9-6-2-10-11-2

Compasso 5: retrógrado da inversão, onde os sons da série estão relacionados pela mesma classe de intervalo.

2-11-10-2-6-9-2-6-10-3-2

Compasso 8: retrógrado do original com substituição de dois sons (12-11) da transposição em Sol sustenido, pelos sons 12 e 11 da transposição em Si bemol, situada imediatamente acima na matriz de tipo T/I. Nesta aparição, a série substitui, talvez por razões melódicas de ordem cadencial, o Sol sustenido (som 1) por Sol natural, para o Fá sustenido anterior resolver à maneira de cláusula de meio-tom o final da frase do violoncelo.

2-13-10-2-6-9-2-6-2-3-(1)

Neste operador, Lindembergue Cardoso utiliza os intervalos 10 e 2 entre os sons 3 e 4, como apareceu na primeira apresentação da série.

Compasso 17: inversão do original onde se observa a substituição sistemática dos intervalos 2 por 10, 3 por 9, 9 por 3, 11 por 1, criando contornos mais angulosos e tensos.

10-9-2-6-14-3-6-10-2-1-10

Compasso 18: inversão do original, onde, e talvez à maneira de reexposição, Lindembergue Cardoso recorre ao modelo inicial.

2-3-10-6-2-9-6-2-10-11-2

Na Figura 49 observa-se mais explicitamente este procedimento, que parece ter sido aplicado numa escala mais reduzida no exercício dodecafónico (*Fantasia,* para oboé solo), que se encontra no caderno de aula, provavelmente dos anos 1964-1965.

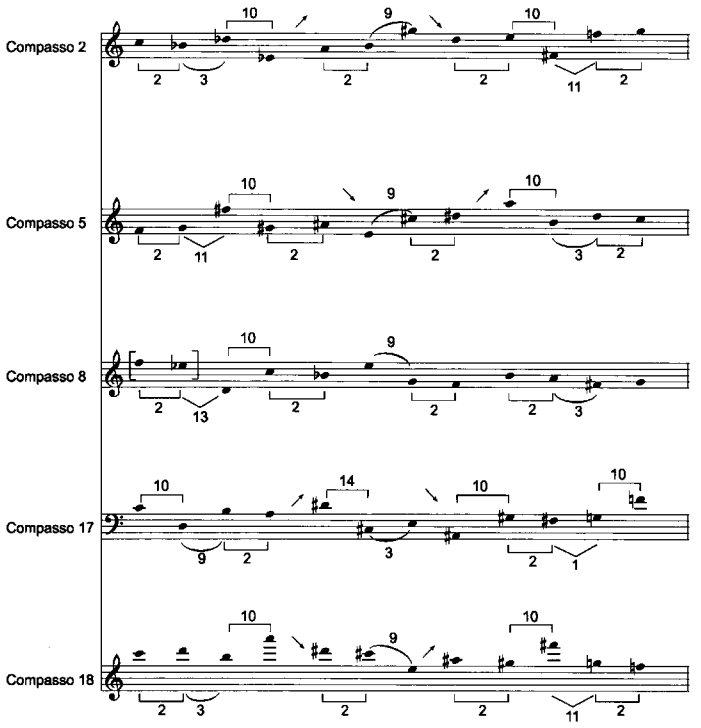


Figura 49 – *Trio Nº1*, 1º andamento, intervalos e estrutura

Um critério semelhante para a escolha das classes de intervalos observa-se nalgumas obras de Anton Webern, como por exemplo o *Concerto* op.24 e as *Variações,* para piano op.27, onde as classes de intervalos utilizadas funcionam estruturalmente, seja caracterizando um elemento de uma frase, ou uma secção maior de uma grande forma.

III.4.3.2.1.6 Substituições de notas

Lindembergue Cardoso as vezes substitui notas de um operador da série por notas provenientes de outro operador, com a mesma posição relativa na matriz.

Este recurso foi abordado ainda que de forma tangencial, nos pontos III.4.3.2.1.2 e III.4.3.2.1.5.

III.4.3.2.1.7 Tratamento vertical da série

Alguns critérios para o tratamento vertical da série podem observar-se nos compassos 71, 19, 49, 28-31, 70 e 72. No compasso 71 as notas ordenadas verticalmente obedecem quase à ordem regular da Inversão da série na sua transposição em Dó (Figura 50).

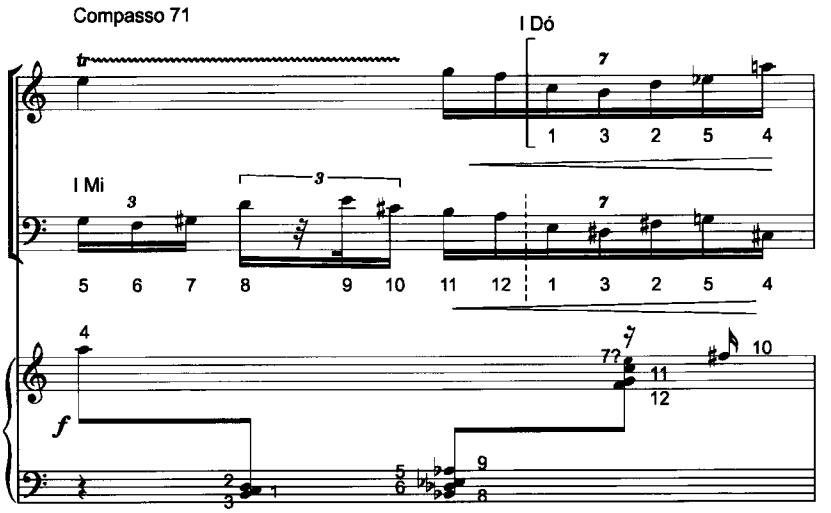


Figura 50 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.71

No compasso 19, o agregado participa de oito notas da série invertida na transposição em Dó (Figura 51), quase como se de uma harmonização se tratasse no desenvolvimento melódico do mesmo operador que aparece distribuído entre o violoncelo e o violino no mesmo compasso.

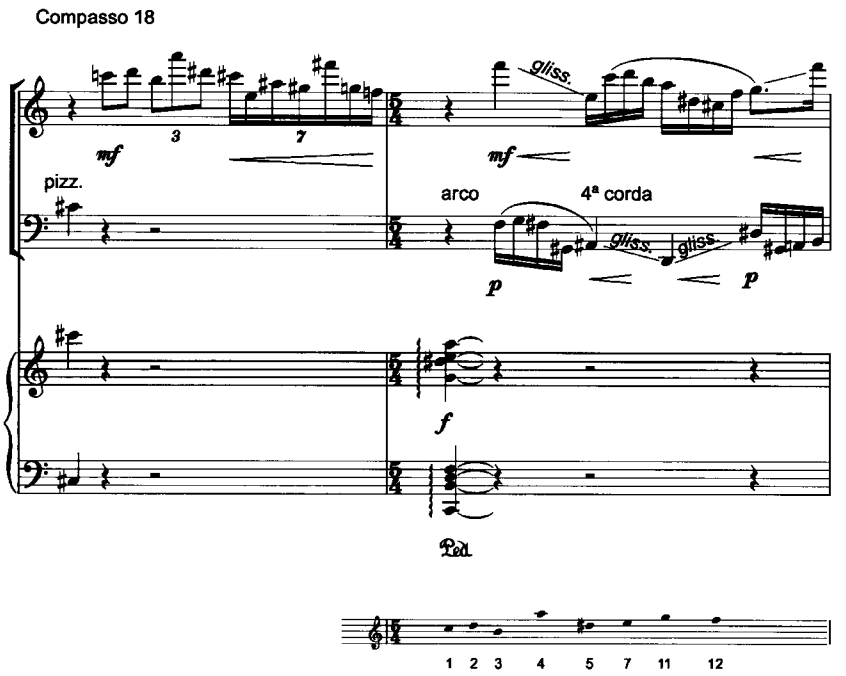


Figura 51 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.19

No compasso 49 (Figura 52) o procedimento é bem mais complexo. Os dois agregados que se encontram nas duas pautas da parte de piano tem notas comuns, o que faz supor que podem derivar de dois operadores diferentes ou podem ter sido extraídos do mesmo operador utilizando critérios diferentes. O agregado que se encontra na pauta superior utiliza os sons 1 4 9 e 12 da versão invertida na sua transposição em Dó da série como se obedecesse ao critério de escolher sons que se encontram à distância de 2, 4 (2+2) e 2 sons na sequência de doze.

1 2 3 **4** 5 6 7 8 **9** 10 11 **12**

O agregado que se encontra na pauta inferior utiliza os sons 12 2 4 e 6 do mesmo operador como se obedecesse ao critério de escolher notas que se encontram à distância de 1 som na sequência de doze notas começando pelo som 12.

12 1 **2** 3 **4** 5 **6** 7 8 9 10 11

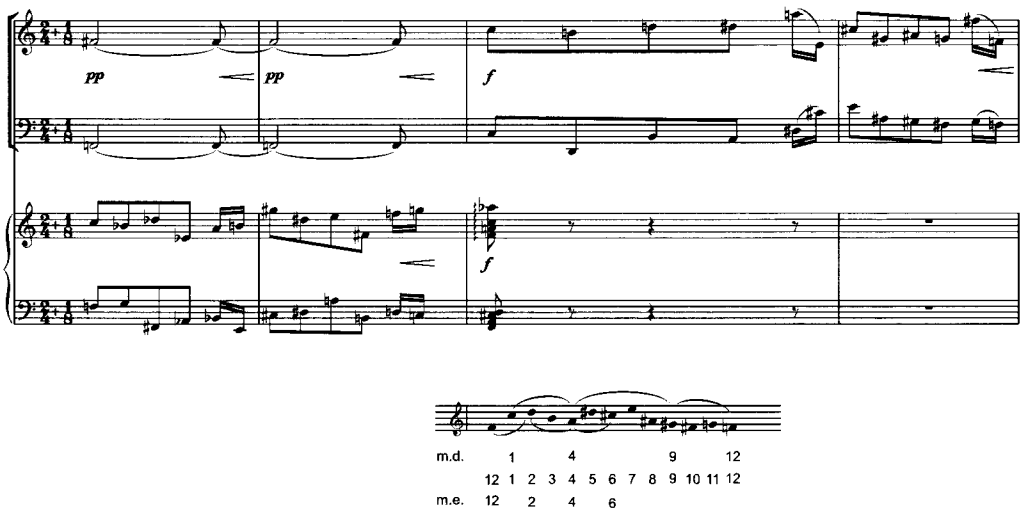


Figura 52 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.49

Critério semelhante pode observar-se nalgumas derivações de séries utilizadas por Alban Berg em *Lulu*.

Entre os compassos 28 e 31 observa-se a participação de dois recursos: o primeiro recurso contrapõe simultaneamente dois operadores diferentes como se de uma textura a duas vozes se tratasse; e o segundo recurso, o de completar com uma espécie de harmonização livre a quatro partes, sem recorrer à elementos gerados através de tratamentos mais ou menos artificiosos sobre algum operador (Figura 53).

Compassos 28, 29, 30, 31.

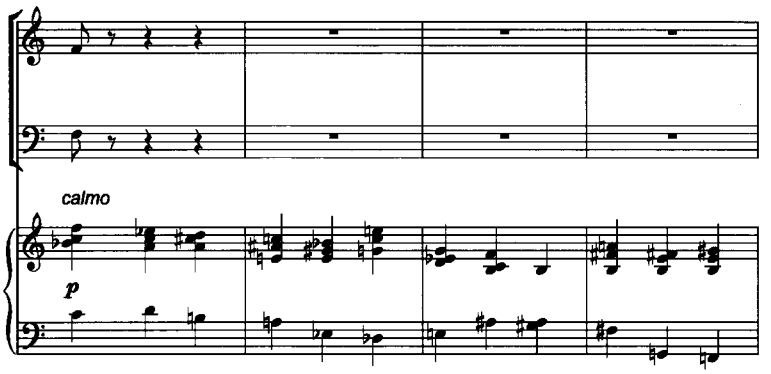


Figura 53 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.28-31

Nos compassos 70 e 72 (Figura 54) Lindembergue Cardoso deriva os agregados de proliferações a partir de dois segmentos de três sons da série (4 5 6 e 7 8 9), os que participam da mesma forma normal (046).

Compassos 70-72, piano.

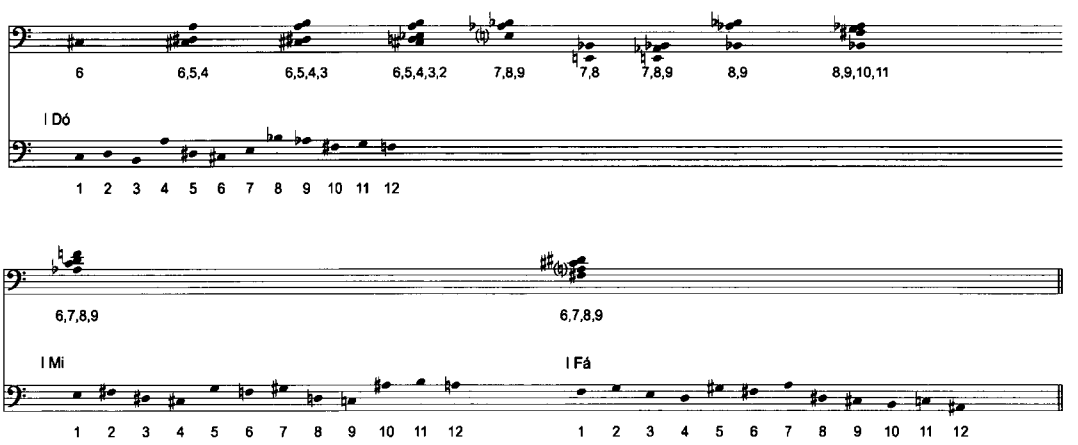


Figura 54 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.70 e 72

III.4.3.2.1.8 Omissões de classes de notas

Omissões de classes de notas podem ser observadas, em algumas situações, sem que a nota omitida possa estar implícita noutro operador que esteja a ser utilizado simultaneamente (Figura 55).

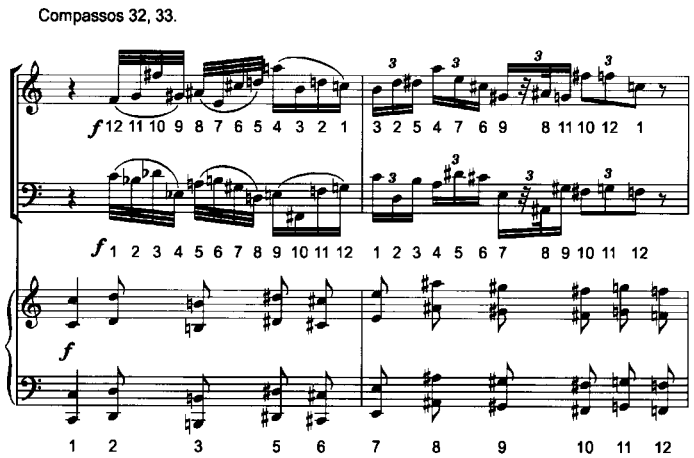


Figura 55 – *Trio Nº1*, 1º andamento, omissões de classes de notas, c.32, 33

Na Figura 56, além de faltar mais uma vez, o som 4 da série, também se observa a permutação parcial entre dois elementos (3x2) e a permutação do som 12, para o primeiro lugar da versão original da série, na sua transposição em Dó.

12 1 3 2 (4) 5 6 7 8 9 10 11

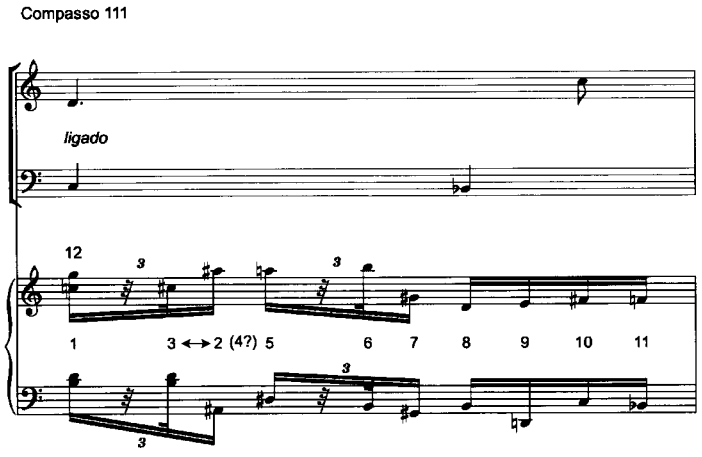


Figura 56 – *Trio Nº1*, 1º andamento, omissões de classes de notas, c.111

III.4.3.2.1.9 A série à maneira de *cantus firmus*

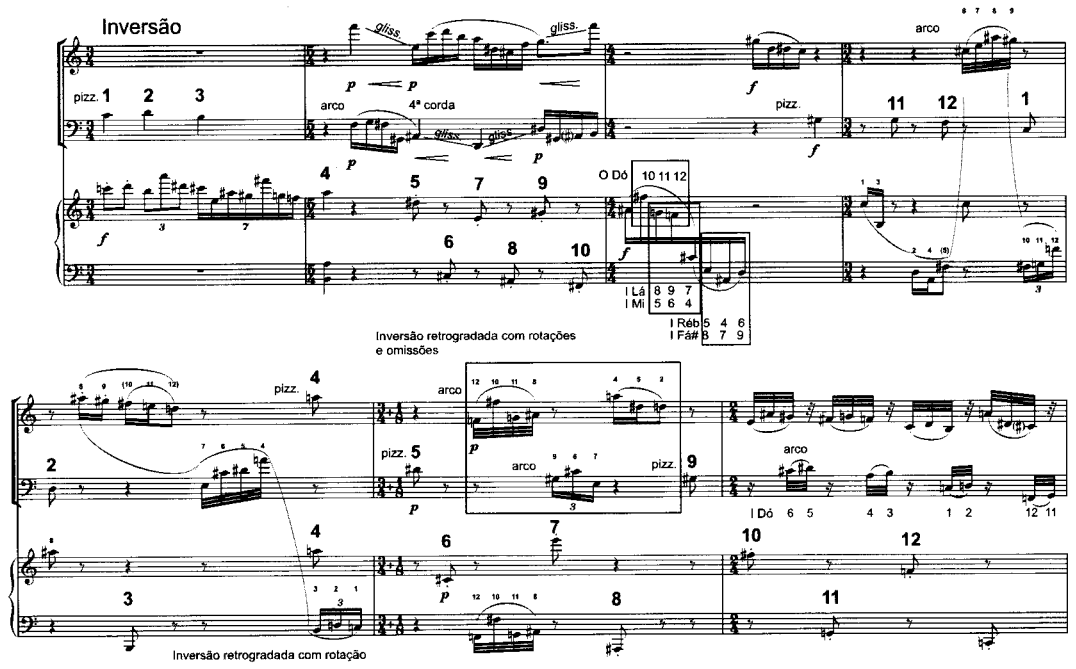


Figura 57 – *Trio Nº1*, 1º andamento, série à maneira de *cantus firmus,* c.34

A série à maneira de *cantus firmus,* na sua versão invertida na transposição em Dó, pode encontrar-se além do procedimento observado na análise da doutora Ilza Nogueira, também entre os compassos 34 e 40. Na Figura 57, as notas que correspondem ao dito emprego quase *cantus firmus* encontram-se indicadas com algarismos maiores e a negrito, observando-se que participam do mesmo tipo de articulação, seja *pizzicato* para os instrumentos de arco, seja *staccato* para o piano.

III.4.3.2.1.10 Desenhos simétricos

Desenhos simétricos podem ser encontrados em segmentos da série, o em versões completas da série, como se observa no compasso 24, Figura 58, onde o violoncelo participa dos sons 11 7 8 9 8 7 11 da versão invertida da série na sua transposição em Dó e a pauta superior da parte de piano de duas reiterações da mesma versão da série, onde a primeira altera a ordem dos dois hexacordes.

A pauta inferior da parte de piano participa neste exemplo, do critério de permutação de segmentos desiguais da série, começando o operador a partir do som 8 até a o som 2, para continuar a partir do som 12 até o som 9. Observa-se a permutação na díade dos dois primeiros sons da série, permutação possivelmente intencional, para manter um contorno escalar.

8 7 6 5 4 3 1 2-12 11 10 9

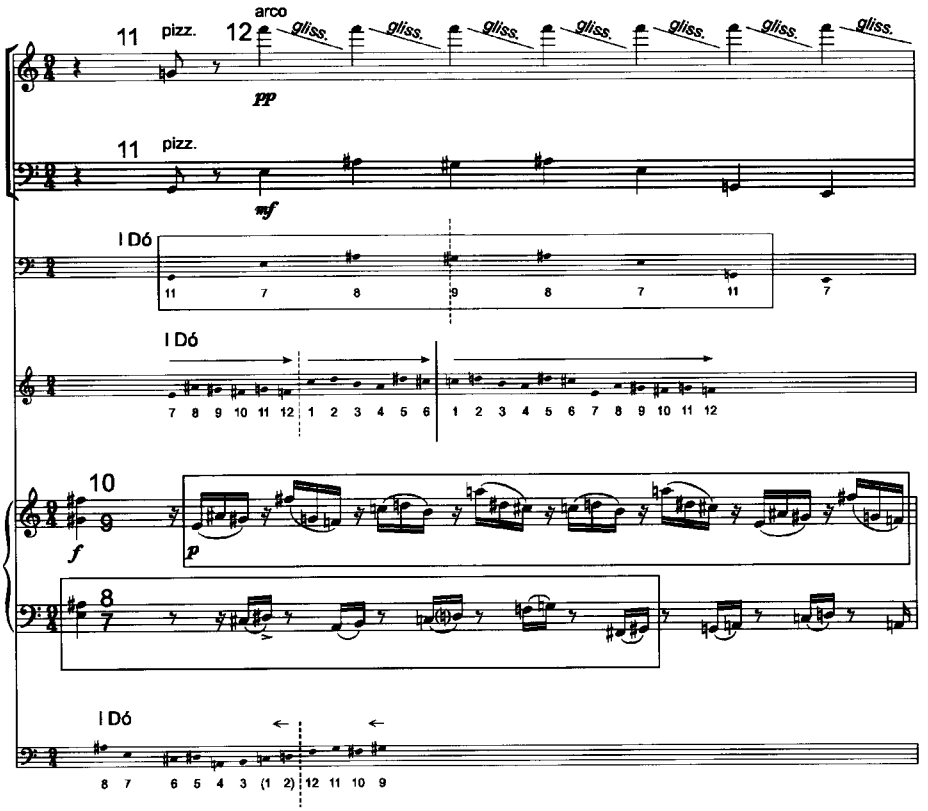


Figura 58 – *Trio Nº1*, 1º andamento, desenhos simétricos, c.24

III.4.3.2.1.11 Indícios do tonalismo

Gestos que podem ser indícios do tonalismo podem observar-se entre os compassos 41 e 43 (Figura 59), onde as partes de violino e violoncelo realizam um movimento descendente em sextas paralelas homófonas, que pode sugerir uma polarização em mi menor.

Observar que a transposição da série utilizada na parte de piano é a de Mi, seja nas suas versões originais, seja no retrógrado da inversão.

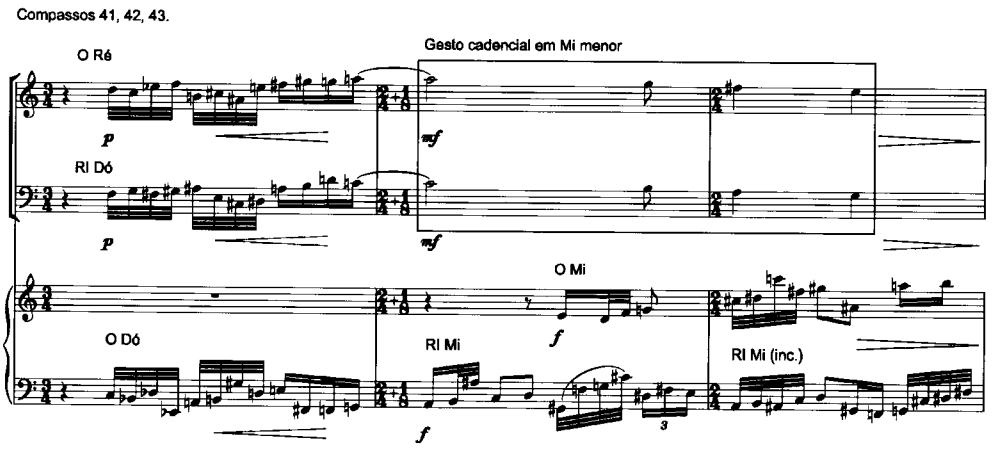


Figura 59 – *Trio Nº1*, 1º andamento, gesto cadencial em mi menor, c.41-43

Outra situação onde elementos derivados do tonalismo podem ser observados é a escala desenhada na pauta inferior da parte de piano entre os compassos 24 e 25.

O acorde de Fá maior que irrompe no compasso 82 como que chamando a atenção da secção áurea da forma, pode ser outro exemplo.

Na mesma estrutura da série observa-se que os dois primeiros módulos de quatro notas podem ser referidos às tonalidades de Lá bemol maior e Lá menor segundo a transposição em Dó da versão original da série.

III.4.3.2.1.12 Segmentos de operadores diferentes

Na secção central do andamento, à qual se atribuiu a característica de uma secção onde o material apresentado até o compasso 58 é desenvolvido, pode observar-se o procedimento de utilização de módulos de três notas que participam de operadores diferentes. Como exemplo deste mecanismo, transcrevem-se as

notas do trecho executado pelos instrumentos de arco entre os compassos 62 e 65 (ver Figura 60).

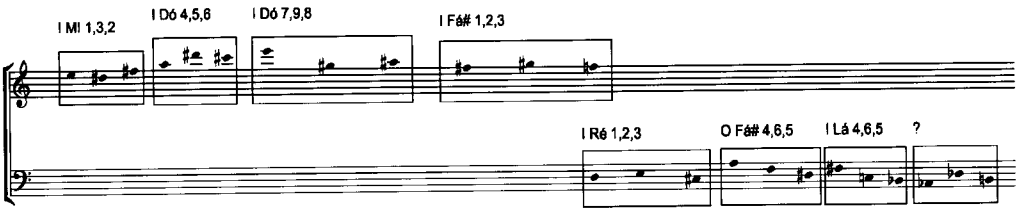


Figura 60 – *Trio Nº1*, 1º andamento, segmentos de operadores diferentres

III.4.3.2.1.13 Simbologia

No início deste comentário ao *Trio Nº1,* para violino violoncelo e piano op.4, de Lindembergue Cardoso, transcreveram-se as notas de programa realizadas pelo compositor para a primeira apresentação pública da obra, onde se pode ler, como referência ao primeiro andamento: ... "Figuras geométricas."

Depois de analisar a primeira parte deste primeiro andamento, entre os compassos 59 e 62 encontra-se um material musical que não parece ter nada a ver com a série do primeiro andamento, mas sim com a série A do segundo andamento, já que o desenho melódico a cargo do violoncelo tem um módulo de quatro sons, que são comuns com a série A do segundo andamento, a saber: os sons 5 6 7 8 da dita série coincidem com os sons 3 4 5 6 da linha do violoncelo.

Outra característica da linha melódica a cargo do violoncelo é a presença de quatro intervalos 5 explícitos e dois intervalos 5 obtidos relacionando as notas restantes (ver Figura 61).

A quarta (quinta), ou intervalo 5 (intervalo 7), é "crucial" na série A do segundo andamento, já que é o intervalo que divide a série ao meio.

As relações de quarta (ou quinta), estão presentes estruturando o plano "tonal" de todo o trio desde as notas iniciais das séries de cada andamento:

I andamento: Dó

II andamento: Fá

III andamento: Dó (Sol)

O último gesto a cargo do violino no primeiro andamento é um *glissando* ascendente a partir da quarta Fá-Si bemol, que "casualmente" abre o segundo andamento, realizada no mesmo instrumento.

Supondo que Lindembergue Cardoso tenha tido influências de Alban Berg através das aulas de Ernst Widmer, nas quais pode ter sido analisada a *Suite Lírica*, o recurso de utilizar no andamento em curso uma versão da série que corresponde ao andamento seguinte (como de facto acontece na mencionada obra de Berg), não seria completamente ignorado por Lindembergue Cardoso.

Se tal procedimento aconteceu, é lícito recorrer à matriz da série do segundo andamento para tentar desvendar de onde pode vir o total cromático que se observa nos acordes do piano entre os compassos 61 e 62.

O referido total cromático está distribuído entre três acordes, os quais podem ser reescritos na sua versão "fundamental", obtendo-se desta forma, três acordes construídos por quartas sobrepostas (Figura 61).

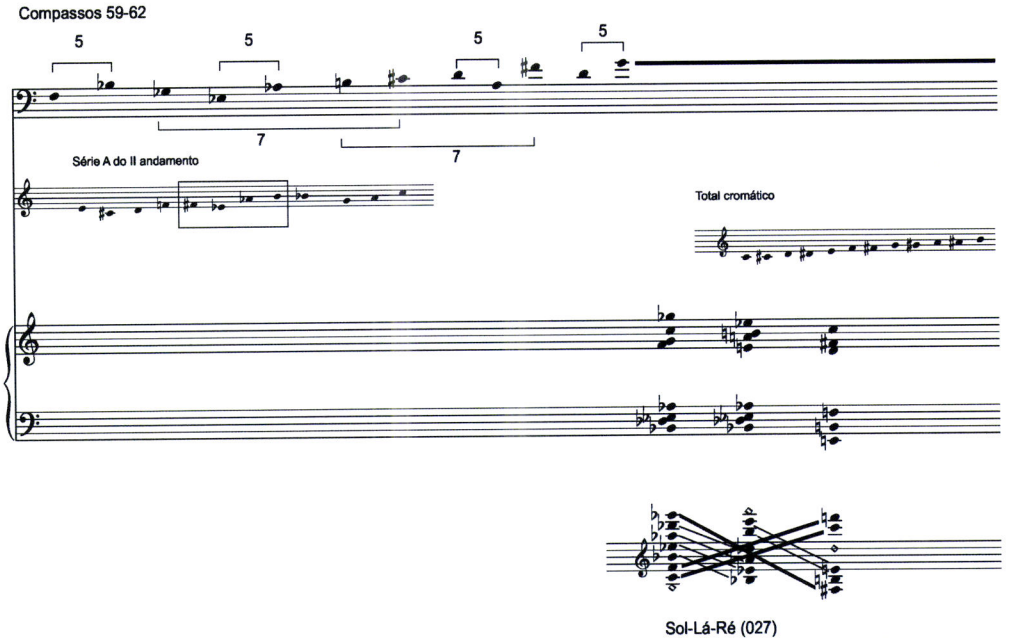


Figura 61 – *Trio Nº1*, 1º andamento, início do desenvolvimento, c.59-62

Fá	Láb	Sol	Mi	Mib	Fá#	Dó#	Sib	Si	Ré	Dó	Lá
Ré	Fá	Mi	Dó#	Dó	Mib	Sib	Sol	Láb	Si	Lá	Fá#
Mib	Fá#	Fá	Ré	Dó#	Mi	Si	Láb	Lá	Dó	Sib	Sol
Fá#	Lá	Láb	Fá	Mi	Sol	Ré	Si	Dó	Mib	Dó#	Sib
Sol	Sib	Lá	Fá#	Fá	Láb	Mib	Dó	Dó#	Mi	Ré	Si
Mi	Sol	Fá#	Mib	Ré	Fá	Dó	Lá	Sib	Dó#	Si	Láb
Lá	Dó	Si	Láb	Sol	Sib	Fá	Ré	Mib	Fá#	Mi	Dó#
Dó	Mib	Ré	Si	Sib	Dó#	Láb	Fá	Fá#	Lá	Sol	Mi
Si	Ré	Dó#	Sib	Lá	Dó	Sol	Mi	Fá	Láb	Fá#	Mib
Láb	Si	Sib	Sol	Fá#	Lá	Mi	Dó#	Ré	Fá	Mib	Dó
Sib	Dó#	Dó	Lá	Láb	Si	Fá#	Mib	Mi	Sol	Fá	Ré
Dó#	Mi	Mib	Dó	Si	Ré	Lá	Fá#	Sol	Sib	Láb	Fá

Figura 62 – *Trio Nº1*, 1º andamento, FIGURA GEOMÉTRICA, a CRUZ

Na matriz da série A do segundo andamento (Figura 62), salta à vista, depois de ressaltar todas as quartas centrais, quer dos operadores das transposições originais da série, quer dos operadores das inversões, o desenho de uma cruz.

Vale lembrar que o intervalo de quinta (inversão da quarta) foi um símbolo caro a Alban Berg, o símbolo da Morte. Berg recorreu a ele, como símbolo fatídico, nas cenas segunda (morte de Marie) e quinta do terceiro acto de *Wozzeck,* no momento da morte do Dr. Schön em *Lulu* e no *Concerto* para violino.

A quarta como inversão da quinta pode ter sido utilizada por Lindembergue Cardoso da mesma maneira que Alban Berg utilizou a quinta, podendo esta breve secção no primeiro andamento simbolizar a proximidade da Morte à qual Lindembergue Cardoso faz alusão nas notas de programa quando escreve sobre o segundo andamento: "Luta contra a morte que se aproxima".

A atribuição de uma função estrutural à quarta (quinta), o desenho da cruz na matriz do segundo andamento (uma suposta simbologia), podem ser recursos ingénuos ou até banais, mas de inquestionável pertinência e coerência por parte do compositor baiano. A terceira parte (IV.3) do quarto capítulo desta tese dedicar-se-á a relacionar a utilização do intervalo de quinta pelo professor Ernst Widmer e pelos seus alunos, através da análise da obra do mestre suíço: *Officium Sepulchri* e a observação de trechos das oratórias apresentadas pelo Grupo de Compositores da Bahia durante a Semana Santa de 1966.

O recurso gráfico relativo ao desenho da cruz vai ao encontro do comentário de Fernando Burgos, aluno de Lindembergue no seu terceiro ano do curso de composição, que referiu durante uma entrevista dada em Salvador, Bahia, Brasil, a 12 de Agosto de 2004 que Lindembergue Cardoso comentou numa aula que

durante a composição do seu *Trio Nº1* para violino, violoncelo e piano op.4, chegou a desenhar figuras geométricas nas matrizes dodecafónicas para encontrar o material musical, mas sem chegar a dar nunca um exemplo, daí que o professor Burgos nunca tenha visto nenhum desenho geométrico em matriz alguma.

III.4.3.2.1.14 Supostos erros de cópia

Erros de cópia ou desatenções acontecem no acto criativo de todo compositor. Na Figura 63 observam-se quatro situações claras onde algumas notas não se correspondem com a aplicação sistemática da técnica dodecafónica.

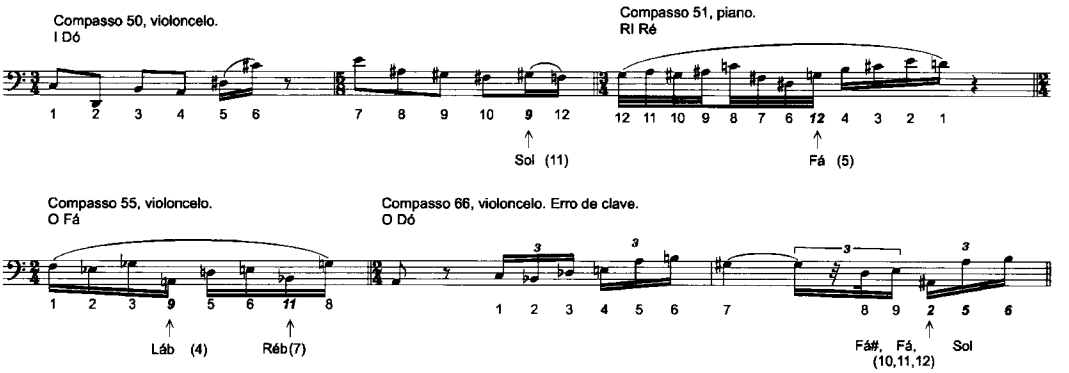


Figura 63 – *Trio Nº1*, 1º andamento, supostos erros de cópia

III.4.3.2.2 Observações parciais

Parafraseando a Goethe, que escreveu sobre o seu *Fausto*:

> O Fausto é um tema incomensurável, e inúteis serão todos os esforços que faça a inteligência para o penetrar completamente.

(Conversas de Goethe com Eckermann, 3 de Janeiro de 1830)

Pode dizer-se que uma obra de arte é um tema incomensurável e que os esforços realizados através da análise ou análises, para desvendar os seus misteriosos segredos, serão mais ou menos inúteis.

O *Trio nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 de Lindembergue Cardoso transcende o mero trabalho de um aluno obediente, atento, inteligente e intuitivo podendo ser considerado dentro da categoria das obras de arte e, como tal, muitas passagens não correspondem a soluções analíticas mais ou menos convencionais ou imediatas, talvez devido ao facto da sua construção obedecer a procedimentos mais herméticos ou devido a uma criação, mais ou menos espontânea, já embebida de uma rotina baseada numa técnica consistente, que tenha governado momentaneamente o gesto do compositor.

No primeiro andamento do *Trio Nº1,* Lindembergue Cardoso utiliza mecanismos provenientes da técnica dodecafónica como aplicada por Schönberg, Webern e Alban Berg, as permutações de Krenek; e no segundo andamento, começa a aproveitar a permutação em espiral, recurso utilizado por Messiaen em *Mode de valeurs et d'intensités* de 1944, e em *Île de feu II* de 1950. Este eclectismo na aplicação de uma técnica, numa parte de uma obra mais complexa, antecipa o eclectismo mais evidente e complexo que Lindembergue Cardoso e os compositores da Bahia adoptaram como uma das características da Escola.

A variedade de procedimentos observados no primeiro andamento do *Trio Nº1*, muitas vezes sem consequências estruturais ou sem recorrência, induz a

supor que o jovem compositor experimenta procedimentos apreendidos recentemente nas aulas de composição ministradas pelo professor Ernst Widmer.

Tentando este trabalho esgotar as especulações sobre as possíveis influências que puderam ajudar na composição deste trio de Lindembergue Cardoso, recorreu-se a um trabalho realizado por Adriano Braz Gado no Brasil em 2005.

À luz de uma análise realizada por Adriano Braz Gado na sua dissertação de mestrado na Universidade Estadual de Campinas em 2005[69], revela-se uma possível influência que H. J. Koellreutter pode ter exercido em Lindembergue Cardoso (e talvez em outros compositores baianos), seja directa ou indirectamente.

No texto de Braz Gado pode encontrar-se referências a distintos tratamentos da série praticado por Koellreutter na sua peça para piano *Música 1941*, como:

- A utilização de três materiais diferentes para cada um dos três andamentos; duas séries, para os andamentos segundo e terceiro, onde a segunda série provém de uma transformação da primeira, e a utilização de segmentos incompletos da primeira série, para o primeiro andamento.
- A transformação da série original procede de uma permutação de posições. Observe-se na Figura 64, como as notas pares do primeiro hexacorde trocam de lugar com as notas pares do segundo hexacorde e vice-versa.

---

[69]Gado, Adriano Braz, *Um estudo da técnica de doze sons em obras seleccionadas, Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*, Campinas, Adriano Braz Gado, 2005.

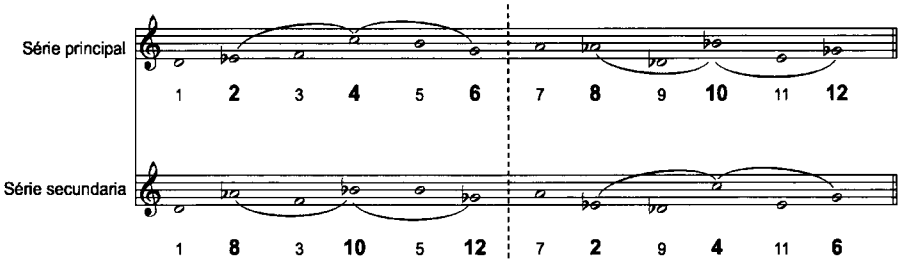


Figura 64 – Koellreutter, séries de *Música 1941*

Braz Gado observa a utilização de segmentos em lugar de séries de doze sons; segmentos representados pela série incompleta, nas suas possibilidades original e retrógrada; segmentos representados por alterações em seus ordenamentos, segmentos que sofrem alterações de meio-tom, segmentos que repetem alturas no interior da série, segmentos que omitem alturas da série e segmentos com classes de notas em permutação.

Só estes elementos chegavam para relacionar os procedimentos utilizados por Hans J. Koellreutter *em Música 1941* para piano, com alguns dos procedimentos observados nos comentários ao tratamento da série, realizados acima sobre o primeiro andamento do *Trio Nº 1,* para violino, violoncelo e piano op.4 de Lindembergue Cardoso, não fosse pela construção intrínseca da série que obedece, de maneira consciente ou inconsciente a alguns dos princípios ditados por Koellreutter ao seu aluno César Guerra-Peixe em 1944, quando este começou as suas aulas com o professor alemão, dos quais se destaca:

2) Não prolongar por mais de quatro tons um determinado movimento para evitar aumentação ou diminuição forte demais da linha melódica.

3) O último som deve ser atingido por uma 2ª Maior ou menor. Pode-se também atingir a última nota com intervalo de 3ª maior ou menor e 5ª descendente e 4ª ascendente. Os outros intervalos não dão impressão de final.

7) Não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente.

10) Evitar o cromatismo tanto quanto possível.[70]

III.4.3.3 Segundo andamento

Como se pode ler, no Enquadramento bibliográfico-analítico, nas páginas dedicadas ao *Trio Nº1* de Lindembergue Cardoso o segundo andamento utiliza elementos da técnica dodecafónica para estruturar as alturas do material musical. A série básica utilizada neste segundo andamento, como foi demonstrado anteriormente, deriva da série básica do primeiro andamento. Uma série secundária, construída a partir da série básica deste segundo andamento é ainda utilizada esporadicamente.

Como se referiu no início deste trabalho, existem duas cópias manuscritas deste segundo andamento. A primeira a considerar é a cópia autógrafa de 7 de Outubro de 1967, sendo a segunda cópia, um manuscrito sem data, nem assinatura.

Tudo leva a supor que a segunda cópia, talvez um "rascunho", sendo descoberta acidentalmente entre outros manuscritos de trechos inacabados

---

[70] Guerra-Peixe, César, *Música em doze sons, aulas do prof. H. J. Koellreutter (1944)*, manuscrito, Colecção Guerra-Peixe, secção de música, Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, Brasil.

encontrados pela senhora Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, no Memorial Lindembergue Cardoso em Salvador em Setembro de 2007, seja uma primeira versão deste andamento, feita à maneira de rascunho. Além de faltar a assinatura e a data de composição, faltam elementos como as claves no início das pautas e as pausas nos compassos vazios. A caligrafia parece ter um gesto mais leve e descuidado que a caligrafia do manuscrito da versão de 7 de Outubro. Existem diferenças ocasionais entre o material musical de um manuscrito e do outro e também diferencias substanciais, que não são objecto de comentário neste trabalho, dado que a análise se focou sobre o "rascunho" pela razão de tratar-se (em princípio) das ideias originais, livres de reelaborações posteriores, que na versão definitiva mascaram por momentos o processo de aplicação da técnica dodecafónica, que é o objecto de estudo nesta secção da tese.

Infelizmente não se encontraram (até a data)[71], no Memorial Lindembergue Cardoso, cópias dos rascunhos dos outros dois andamentos.

Para facilitar a observação de como Cardoso escolheu o material musical em função das alturas, apresentam-se a seguir as matrizes das duas séries utilizadas no andamento do trio em análise (Figuras 65 e 66).

A análise pormenorizada pode ver-se na partitura transcrita a partir da página 177 deste documento.

---

[71] Abril de 2008.

Fá	Láb	Sol	Mi	Mib	Fá#	Dó#	Sib	Si	Ré	Dó	Lá
Ré	Fá	Mi	Dó#	Dó	Mib	Sib	Sol	Láb	Si	Lá	Fá#
Mib	Fá#	Fá	Ré	Dó#	Mi	Si	Láb	Lá	Dó	Sib	Sol
Fá#	Lá	Láb	Fá	Mi	Sol	Ré	Si	Dó	Mib	Dó#	Sib
Sol	Sib	Lá	Fá#	Fá	Láb	Mib	Dó	Dó#	Mi	Ré	Si
Mi	Sol	Fá#	Mib	Ré	Fá	Dó	Lá	Sib	Dó#	Si	Láb
Lá	Dó	Si	Láb	Sol	Sib	Fá	Ré	Mib	Fá#	Mi	Dó#
Dó	Mib	Ré	Si	Sib	Dó#	Láb	Fá	Fá#	Lá	Sol	Mi
Si	Ré	Dó#	Sib	Lá	Dó	Sol	Mi	Fá	Láb	Fá#	Mib
Láb	Si	Sib	Sol	Fá#	Lá	Mi	Dó#	Ré	Fá	Mib	Dó
Sib	Dó#	Dó	Lá	Láb	Si	Fá#	Mib	Mi	Sol	Fá	Ré
Dó#	Mi	Mib	Dó	Si	Ré	Lá	Fá#	Sol	Sib	Láb	Fá

Figura 65 – *Trio Nº1*, 2º andamento, matriz da 1º série

Fá	Mi	Láb	Fá#	Sol	Sib	Mib	Ré	Dó#	Dó	Si	Lá
Fá#	Fá	Lá	Sol	Láb	Si	Mi	Mib	Ré	Dó#	Dó	Sib
Ré	Dó#	Fá	Mib	Mi	Sol	Dó	Si	Sib	Lá	Láb	Fá#
Mi	Mib	Sol	Fá	Fá#	Lá	Ré	Dó#	Dó	Si	Sib	Láb
Mib	Ré	Fá#	Mi	Fá	Láb	Dó#	Dó	Si	Sib	Lá	Sol
Dó	Si	Mib	Dó#	Ré	Fá	Sib	Lá	Láb	Sol	Fá#	Mi
Sol	Fá#	Sib	Láb	Lá	Dó	Fá	Mi	Mib	Ré	Dó#	Si
Láb	Sol	Si	Lá	Sib	Dó#	Fá#	Fá	Mi	Mib	Ré	Dó
Lá	Láb	Dó	Sib	Si	Ré	Sol	Fá#	Fá	Mi	Mib	Dó#
Sib	Lá	Dó#	Si	Dó	Mib	Láb	Sol	Fá#	Fá	Mi	Ré
Si	Sib	Ré	Dó	Dó#	Mi	Lá	Láb	Sol	Fá#	Fá	Mib
Dó#	Dó	Mi	Ré	Mib	Fá#	Si	Sib	Lá	Láb	Sol	Fá

Figura 66 – *Trio Nº1*, 2º andamento, matriz da 2º série

III.4.3.3.1 Tratamento das séries

O emprego das séries neste segundo andamento não é tão linear como acontece na primeira secção do andamento anterior.

O tratamento vertical das séries utilizando os operadores O, R, I e IR; a utilização de segmentos das séries às que aplicaram-se operações como a permutação; substituições, intencionais ou "fortuitas", de classes de notas; tratamento simultâneo das duas séries e o recurso à simbologia são alguns dos procedimentos que ajudam a ordenar o material em função das alturas neste segundo andamento.

III.4.3.3.1.1 Tratamento vertical da série

O tratamento harmónico é mais diversificado neste andamento que no anterior.

Logo no primeiro compasso a versão original da série básica na sua primeira transposição (Fá) aparece dividida entre dois agregados.

Nos últimos três compassos da primeira página da transcrição utilizada para fins de análise, a segunda série aparece tratada mais harmonicamente na sua versão retrógrada e na primeira transposição (Fá).

Na segunda página da versão transcrita os acordes da parte de piano dos compassos 1-4 utilizam segmentos de diferentes operadores da série.

Os grupos de três acordes, entre os compassos 5-19, da segunda página da versão transcrita recorrem basicamente (com poucas excepções) à distribuição de

diversos operadores da primeira série entre grupos de três acordes de quatro sons cada um com organizações internas diferentes como por exemplo:

4	8	12	11	6	3	6	10	11	11	4	5
3	7	11	9	5	4	5	9	12	2	9	8
2	6	10	10	7	1	1	4	7	12	3	6
1	5	9	12	8	2	2	3	8	1	10	7

Os módulos anteriores correspondem aos compassos 5, 8, 6 e 13 respectivamente da segunda página da versão transcrita, mostrando quatro possibilidades de distribuir os doze sons da primeira série segundo operador da série básica, como aparece no primeiro grupo de três colunas e quatro linhas exposto no esquema acima desenhado:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A versão retrógrada exemplifica-se no segundo grupo de três colunas e quatro linhas acima desenhado:

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Lindembergue Cardoso recorre a uma distribuição mais especulativa no terceiro módulo de três colunas e quatro linhas, alternando pares de notas adjacentes, como se uma permutação de elementos de díades se tratasse:

1 2 5 6 3 4 9 10 7 8 11 12

A C B E D F

O quarto módulo baseia-se numa permutação em espiral utilizada por Messiaen, entre os compassos 24 e 28, de *Mode de valeurs et d'intensités* de 1944[72]:

1 12 2 11 3 10 4 9 5 8 6 7

III.4.3.3.1.2 Segmentos de operadores diferentes

A utilização de segmentos de diversos operadores também é mais característico neste andamento do que no primeiro, recurso que pode ter "iludido" a doutora Ilza Nogueira levando-a a afirmar na sua análise que o segundo andamento não recorria a nenhuma série dodecafónica mas sim a um tratamento livre de motivos.

III.4.3.3.1.3 Substituições de notas

O recurso à substituição de classes de notas num operador da série já foi observado no primeiro andamento. Como exemplos recorrentes pode citar-se a substituição de Fá por Sol na primeira intervenção da segunda série no compasso

---

[72] Os algarismos em *Mode de valeurs et d'intensités* correspondem às notas do primeiro Módulo de doze alturas e durações, do material serial exibido por Messiaen na página preliminar da obra. Esta permutação será utilizada posteriormente por Messiaen *em Île de feu II* de 1950 e no *Livre d'orgue* de 1951.

sexto do andamento (violino), no compasso sexto da segunda página da versão transcrita na íntegra, exposta mais adiante, (violino), no quarto compasso da terceira página da mesma versão (violino), e Ré por Si, no terceiro e quinto compasso do segundo sistema da terceira página da versão transcrita, a cargo do violoncelo e do violino respectivamente.

III.4.3.3.1.4 Permutações em espiral

A permutação: 1 12 2 11 3 10 4 9 5 8 6 7 citada anteriormente e utilizada por Messiaen encontra-se no compasso quarto do segundo sistema da terceira página da versão transcrita (violoncelo). Esta permutação encontra-se tratada melodicamente.

III.4.3.3.1.5 Tratamento contrapontístico

Um exemplo de tratamento "contrapontístico" onde a alternância entre as duas séries constroem uma única linha melódica observa-se no segundo compasso da terceira página da versão transcrita, na parte de piano.

Série II (OFá)	1	2			3	4			5		6	7
Série I (RIRé#)			12	11			10	9		8		7 6

Neste exemplo estão representados os doze algarismos divididos entre dois hexacordes de dois operadores diferentes e de séries diferentes.

III.4.3.3.1.6 Inserção de segmentos de uma série

A divisão de um operador em duas partes, não necessariamente iguais, por inserção de um segmento que faz parte de outro operador, pode observar-se no compasso oitavo da quarta página da versão transcrita na parte de piano, onde a versão original sobre Fá, da série I, é interrompida entre a quarta e quinta notas, pela inserção do segmento correspondente às quatro primeiras notas da transposição sobre Sol da versão original da série I.

III.4.3.3.1.7 Simbolismo

O simbolismo atribuído à quarta no andamento anterior continua a ser pertinente neste segundo andamento.

O primeiro intervalo melódico a cargo do violino é a quarta Fá-Si bemol, intervalo esse que foi o último a tocar no primeiro andamento.

O último intervalo, agora harmónico, a cargo do violino é a quarta Lá-Ré.

A partir do quarto compasso da quarta página da versão transcrita até ao sétimo compasso da mesma página (quatro compassos no total), encontram-se distribuídas entre os três instrumentos as doze quartas centrais dos operadores original e invertido das duas séries empregues neste andamento, seja harmonicamente, seja melodicamente, que resulta no desenho da cruz observado no primeiro andamento.

III.4.3.3.1.8 A série secundária

A utilização da segunda série limita-se a 14 recorrências, entre manipulações do material completo, módulos e a versão do operador com o primeiro elemento substituído como se referenciou no ponto c).

Esta segunda série só aparece na transposição sobre Fá, embora recorra à retrogradação, substituição de classes de notas e permutações.

Na versão transcrita deste segundo andamento, a segunda série está indicada a vermelho para facilitar a sua localização no contexto musical.

À maneira de comentário à margem, para finalizar as observações realizadas ao segundo andamento deste *Trio Nº1* op.4, que supostamente tem conotações fatídicas, cita-se o fragmento de um texto que Lúcia Maria Pellegrino Cardoso redigiu numa mensagem de correio electrónico recebida a 20 de Setembro de 2007.

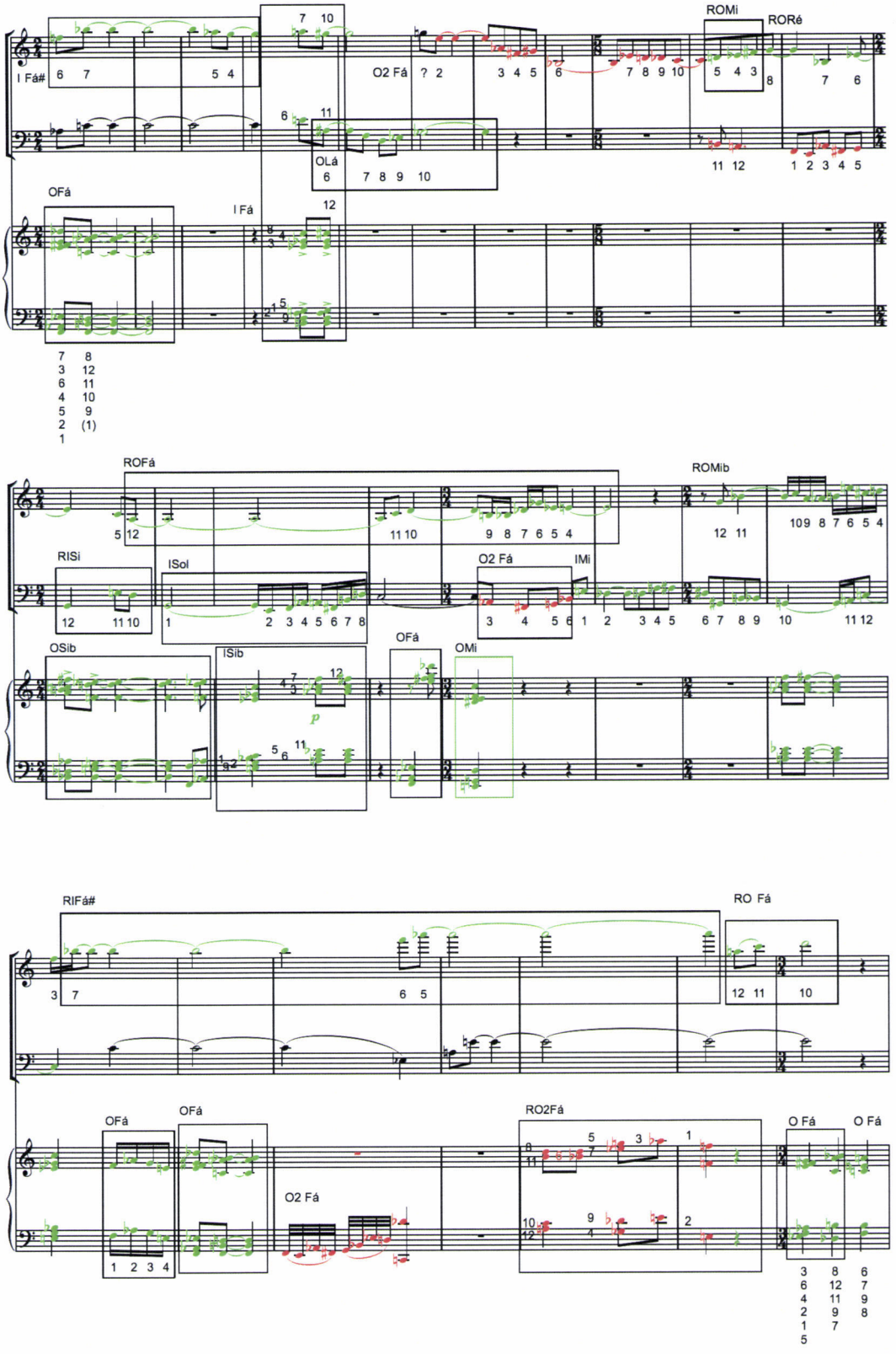
> ...era hipocondríaco, e vivia com muitos comprimidos na pasta, e bastava que alguém falasse estar sentindo alguma dor, ele logo começava a achar que também estava sentindo, mas ele realmente estava doente, de angina, só que não sabia[73].

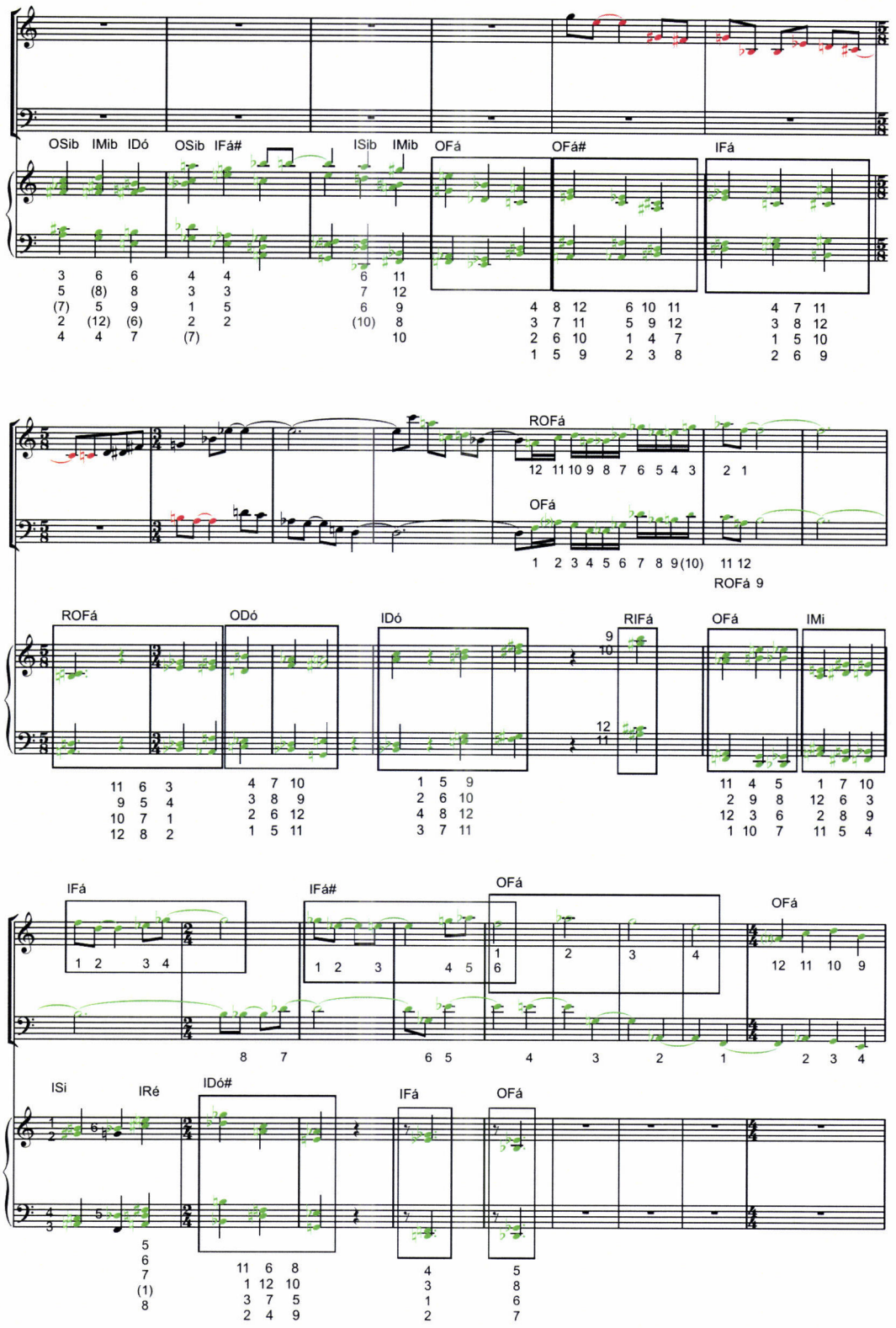
A seguir transcreve-se analisada na íntegra, a primeira versão ("rascunho") do segundo andamento do *Trio Nº1* de Lindembergue Cardoso, obtida através de dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso em Setembro de 2007.

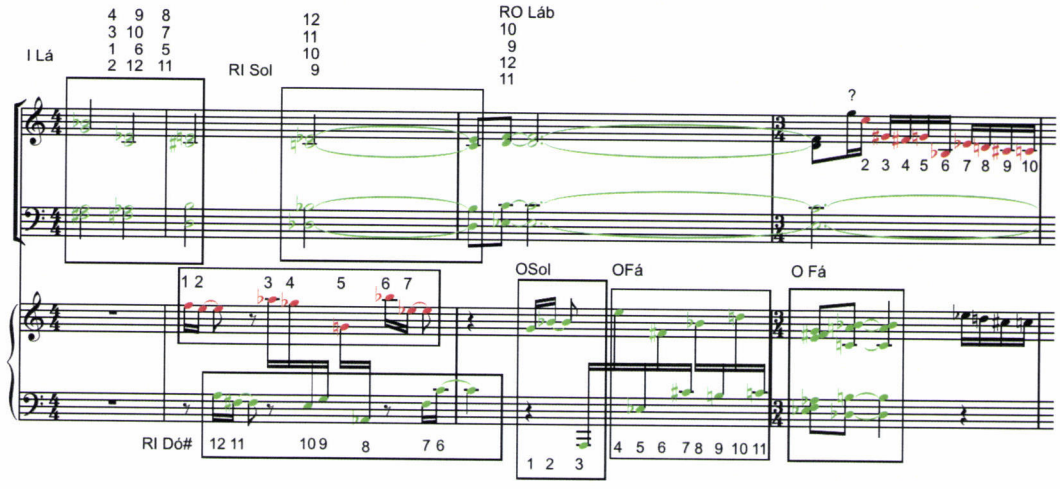
---

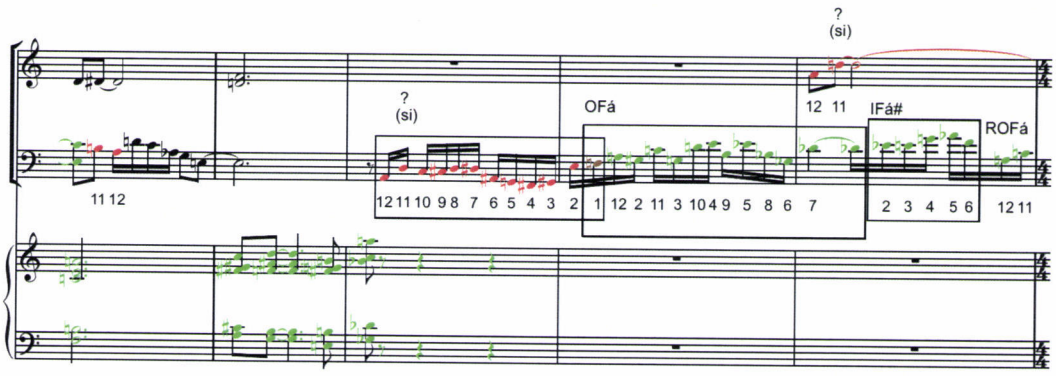
[73] contato@lindembergueCardoso.mus.br, 20 de Setembro de 2007 (4:37).

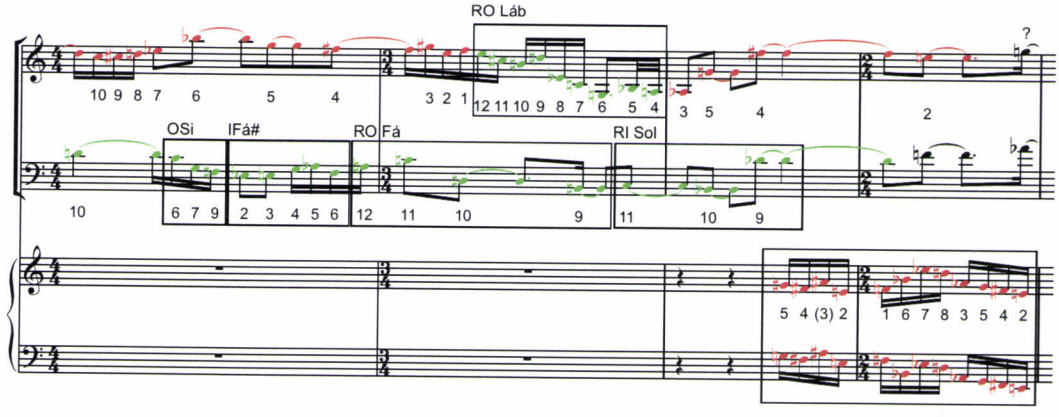
II

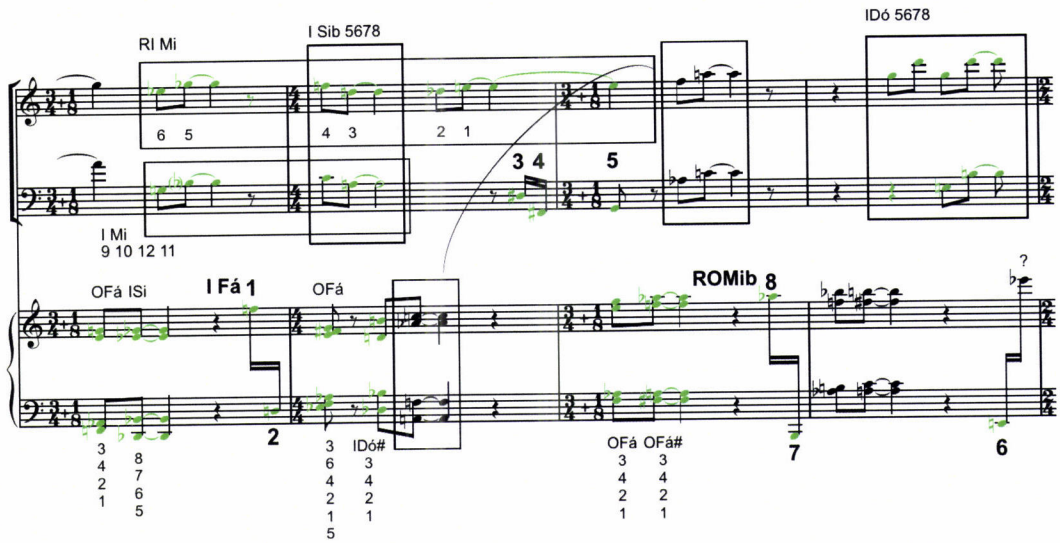

I Fá#
OLá
O2 Fá
ROMi
RORé
OFá
I Fá
ROFá
ROMib
RISi
ISol
IMi
OSib
ISib
OMi
RIFá#
RO Fá
RO2Fá
O Fá

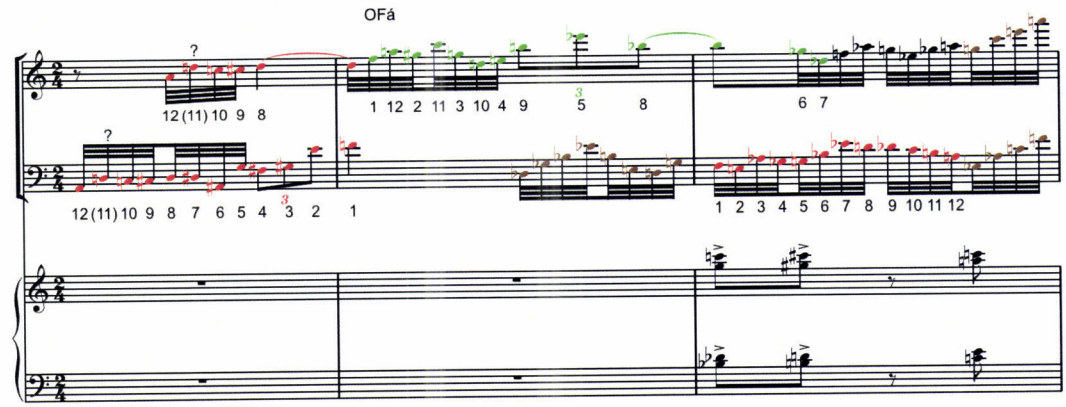

OSib IMib IDó OSib IFá# ISib IMib OFá OFá# IFá
ROFá
OFá
ROFá 9
ROFá ODó IDó RIFá OFá IMi
IFá IFá# OFá OFá
ISi IRé IDó# IFá OFá

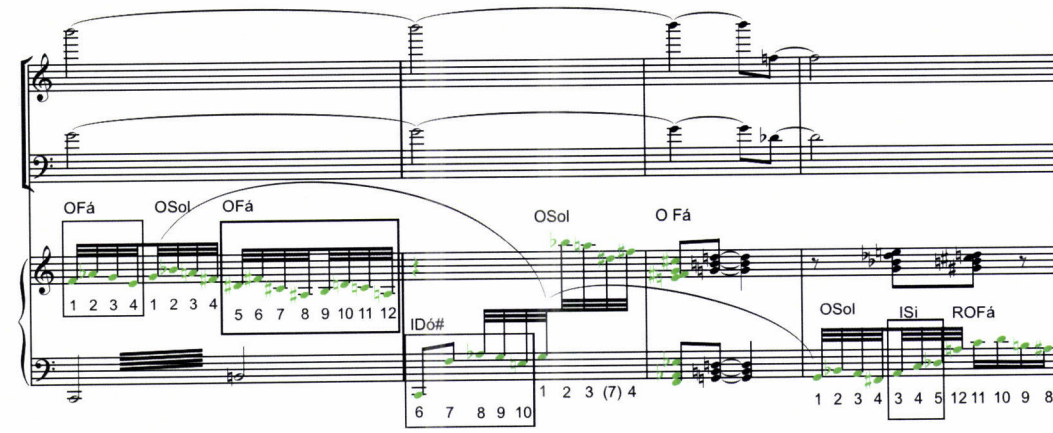

I Lá
RI Sol
RO Láb
?
OSol
OFá
O Fá
RI Dó#

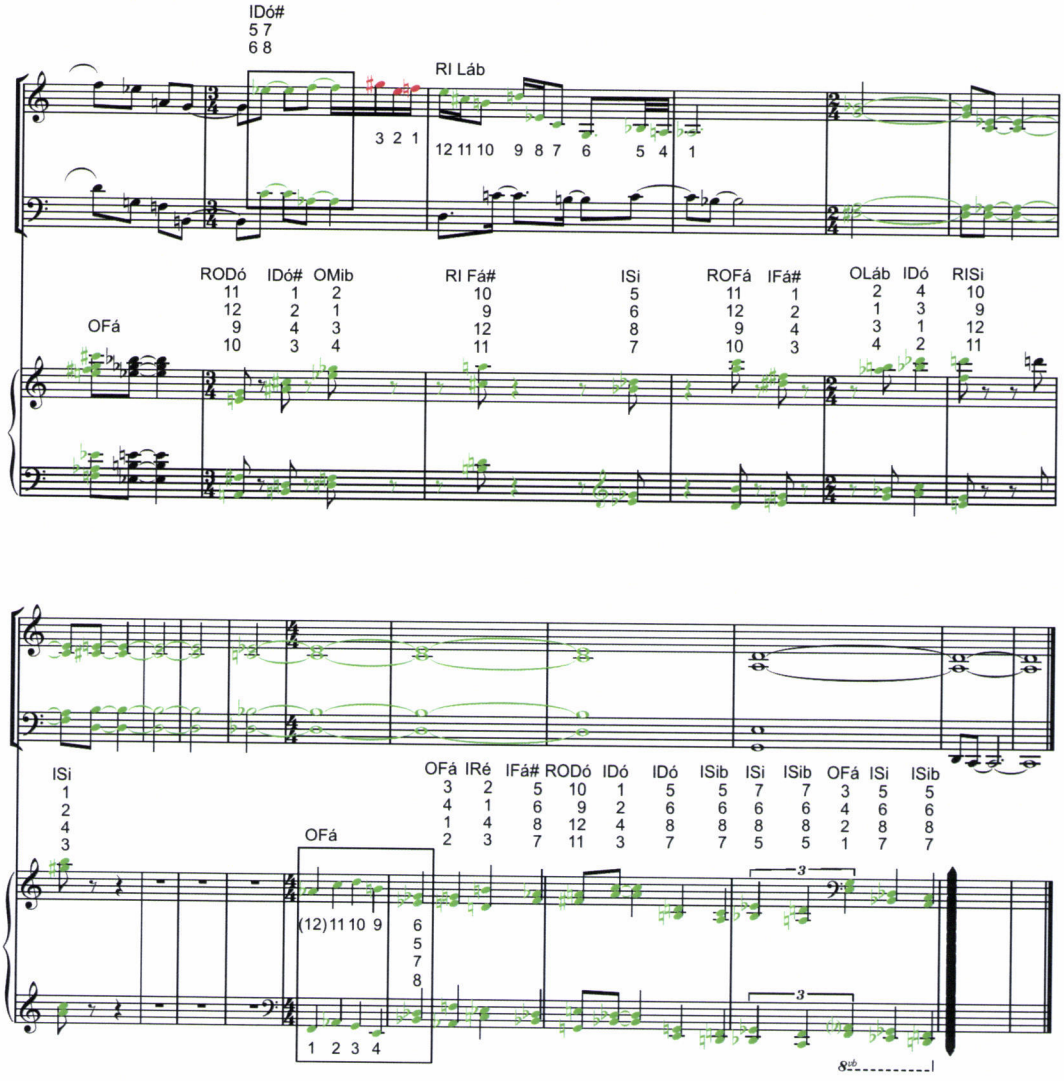

?
(si)
OFá
IFá#
ROFá


RO Láb
?
OSi
IFá#
RO Fá
RI Sol


RI Mi
I Sib 5678
IDó 5678
I Mi
9 10 12 11
OFá ISi
I Fá 1
OFá
ROMib 8
IDó#
OFá OFá#


OFá
12 (11) 10 9 8
1 12 2 11 3 10 4 9
6 7
12 (11) 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12


OFá
OSol
OFá
OSol
O Fá
1 2 3 4 1 2 3 4
5 6 7 8 9 10 11 12
IDó#
1 2 3 (7) 4
6 7 8 9 10
OSol
ISi
ROFá
1 2 3 4 3 4 5 12 11 10 9 8



As notas a verde correspondem-se com a primeira série, enquanto as notas a vermelho estão relacionadas com a segunda série. Para as notas a preto não se encontrou, segundo estas análises, uma inserção dentro do sistema de composição utilizado.

III.4.3.4 Terceiro andamento

III.4.3.4.1 Observações parciais

Apesar de este terceiro andamento não estar incluído no plano de trabalho desta análise, não se pode deixar de lado dois aspectos relevantes no que à correspondência com os outros dois andamentos se refere.

A série, como se explica nas primeiras páginas deste trabalho, está elaborada a partir da série básica do primeiro andamento.

O primeiro intervalo a ser escutado, entre o violoncelo e o violino, é a quarta Dó-Fá.

O plano "tonal" das entradas da quase exposição de fuga com que começa este andamento obedece à seguinte ordem:

Sol – Dó – Ré

Podendo estas classes de notas ser ordenadas por quartas: Ré-Sol-Dó.

Da mesma maneira que Lindembergue Cardoso, recorrendo a um procedimento que se observa na *Suite Lírica* de Alban Berg, na qual o compositor utiliza num andamento a série que caracteriza um outro andamento, neste terceiro andamento a série que era principal no segundo andamento passará a ter uma função secundária, intercalação, dentro do desenvolvimento melódico que utiliza operadores da série própria do terceiro andamento deste trio (ver Figura 67).

III

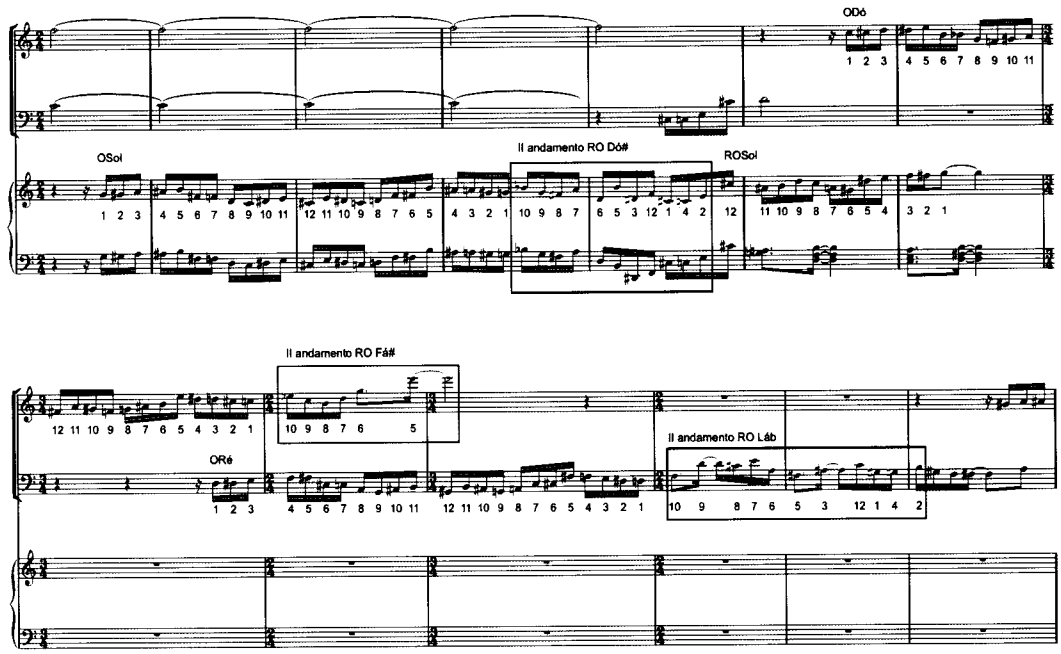


Figura 67 – *Trio Nº1*, 3º andamento, início

Na Figura 67 observa-se que a relação entre o operador do fragmento da série original do terceiro andamento e o operador do segmento retirado da primeira série do segundo andamento é de quarta aumentada.

Sol – Dó #

Dó – Fá #

Ré – Sol #

III.4.3.4.2 Sobre a referência às cores

Na introdução a este subcapítulo transcreveu-se na íntegra o texto das notas de programa escritas por Lindembergue Cardoso para a estreia do *Trio Nº1* op.4,

onde pode ler-se: "3o. movimento-côres: amarelo (violino), azul (cello), vermelho (piano), das combinações resultam as côres secundárias."

Da mesma maneira que o desenho em cruz na matriz do segundo andamento e o intervalo de quarta perfeita, as três cores primárias, amarelo, azul e vermelho, supostamente podem ter um significado.

Transcrevem-se alguns parágrafos retirados do *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

> Amarelo: Intenso, violento, agudo até a estridência...
> Azul: O azul é a mais profunda das cores...
> Vermelho: ... o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, visualmente falando, conforme seja claro ou escuro.[74]

A leitura destas linhas pode dar lugar a interpretações subjectivas, por estar fora de contexto, mas, podem dar lugar à suposição de que Lindembergue Cardoso tinha alguns conhecimentos na área da simbologia aplicada à pintura.

III.4.4 Comentário à margem

Lindembergue Cardoso vai utilizar, desde 1966, uma espécie de assinatura ao longo da sua carreira como compositor, o Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, o qual foi encontrado em obras desde *O Fim do*

---

[74] Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, LDA, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, 1982.

Mundo, para sopros, piano, percussão e coro op.1, de 1966, até a *Sinfonia* op.100, de 1985.

O primeiro contacto pessoal com informações relativas ao dito acorde foi por meio de uma carta escrita pela senhora Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, datada de 21 de Junho de 2001.

> Conforme suas palavras, na sua obra quase sempre havia o acorde dos sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, que por informação do Prof. Widmer, é o seguinte: Mi – Fá #- Si...
>
> Fá sustenido – Si – Mi: quartas.

Referências a este Símbolo encontram-se no quarto capítulo desta tese.

III.5 *Via Sacra,* para orquestra op.6

III.5.1 Introdução

> ... Das 14 ocorrências, 8 são de conjuntos do tipo (014). Widmer trabalha basicamente com um jogo entre terças e semitons. Esse cuidado na escolha do material de alturas aparece muitas vezes em sala de aula como um exercício para construir o que Widmer passa a chamar de uma "constelação sonora", um nome bem mais evocativo.

Assim escreve, o Dr. Paulo Costa Lima numa passagem da análise da *Partita I* op.19 – para oboé solo (1960) de Ernst Widmer, publicada no seu livro, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*[75].

Via Sacra op.6 foi composta para a "II apresentação dos Jovens Compositores da Bahia", em 1968, sendo estreada no mesmo ano no Teatro Castro Alves de Salvador pela Orquestra sinfónica da UFBA dirigida pelo maestro Ernst Huber-Contwig, obtendo o 1º prémio "Estado da Bahia" e prémio do público.

As obras escritas em 1967, ano em que Lindembergue Cardoso disse ter começado as aulas de composição musical com o Professor Ernst Widmer[76] foram o *Trio Nº 1* op.4, no qual emprega a técnica dodecafónica e a neoclássica *Minisuite* op.5, para sopros e percussão.

---

[75] Lima, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, Salvador – Bahia, Fazcultura/Copene, 1999, p.213.

[76] Cardoso, Lindembergue, *Causos de Músico*, Salvador – Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994, p. 59.

Via Sacra op.6 contudo é uma obra atonal, pantonal (desde o ponto de vista de Rudolph Réti)[77], onde a forma está organizada em três secções (lento, lento e rápido), precedidas por uma introdução e seguidos de uma breve coda. A identificação das secções baseia-se nas indicações de tempo, texturas e carácter da música.

III.5.2 Comentários analíticos

Lindembergue Cardoso apresenta, na introdução, os materiais musicais (no que a alturas se refere) que utilizará recorrentemente ao longo de toda a peça.

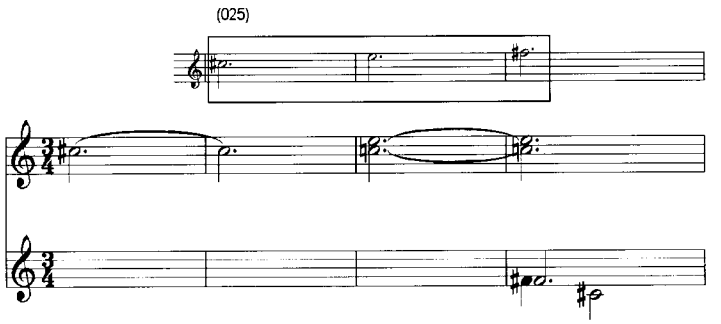


Figura 68 – *Via Sacra*, início

---

[77] *... En la música contemporánea, cualquiera que sea su estilo particular, casi siempre hay largos fragmentos en que raramente aparecen verdaderas consonancias. Sin embargo, existe una diferencia básica. En la esfera específicamente atonal las disonancias aparecen sin ser identificadas como disonancias, como si no crearan tensión, o la necesidad de ser resueltas inherente a ellas. Mientras en el lenguaje pantonal de nuestro tiempo, que superficialmente considerado aparece tan lleno de disonancia como cualquier diseño atonal, en seguida se nota que tienen un sentido muy distinto.*
... Las disonancias no apuntan hacia la resolución en consonancias, y las pocas consonancias que se originan son debidas al azar de la coincidencia canónica.
Réti, Rudolph, *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad,* Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1963, pp.113 e 117.

O início da obra sugere, além dos conjuntos analisados na Figura 69, o conjunto (025), como resultado da condução melódica entre a primeira flauta e o primeiro e segundo oboés (Figura 68). Destaca-se também neste contexto o *Urmotiv* bartokiano, realizado entre as duas flautas, dando como resultado o conjunto (014).

Na Figura 69 observam-se os conjuntos de classes de notas que participam na introdução, prevalecendo os conjuntos (013) e (025), sobre os conjuntos (012), (014), (015), (016), (024), (026) e (037)[78].

O *tutti* do último compasso da introdução (Figura 69) está realizado sobre um *cluster* pandiatónico, (013568T), recurso que será frequentemente utilizado em obras posteriores na criação de campos harmónicos.

No que diz respeito à orquestração, os materiais dados aos naipes dos sopros e das cordas são quase sempre diferentes, só existem amálgamas ocasionais entre cordas e sopros, obtendo-se um resultado claro e brilhante. Este critério começou a ser utilizado por Tchaikovsky[79]. Não há articulações neoclássicas, nem ressonâncias impressionistas.

O material musical fica mais exposto a partir do momento em que os diferentes naipes distribuem entre si os vários elementos da textura (Figura 71).

Na primeira secção, a seguir à introdução, que começa com uma mudança no andamento de semínima igual a 120 para semínima igual a 60, o trabalho com os conjuntos (013) e (025) é mais evidente, tanto melódica como harmonicamente.

---

[78] Ver comentários sobre a construção da série de *A Festa da Canabrava* op.2 (III.3.2.2).

[79] Carse, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publications, Inc., 1964, p.304.

A textura das cordas pode analisar-se desde o ponto de vista do pantonalismo segundo Réti. No início da textura das cordas os primeiros violinos estão em Ré menor, os segundos violinos em Fá menor, as violas em Sol menor, os violoncelos em Si menor e os contrabaixos em Dó sustenido (Figura 70).

A segunda secção começa com um solo de fagote (Figura 72), o qual está caracterizado por uma textura mais magra, a partir do momento em que o material melódico só está a cargo de solos de fagote, corne inglês e flauta.

O conjunto (015) que apareceu no quinto compasso da obra (verticalmente), começa a ser utilizado mais sistematicamente no início da segunda secção (Figura 72), junto com o subconjunto (013).

A estrutura melódica desta secção está próxima da da *Partita para Oboé solo* de Ernst Widmer, devido à imbricação dos conjuntos.

A terceira secção (Figura 73) volta ao tempo rápido da introdução, e o tratamento melódico dos conjuntos (013), (015) e (025) é semelhante ao tratamento da segunda secção, isto é, utilizando notas pivô.

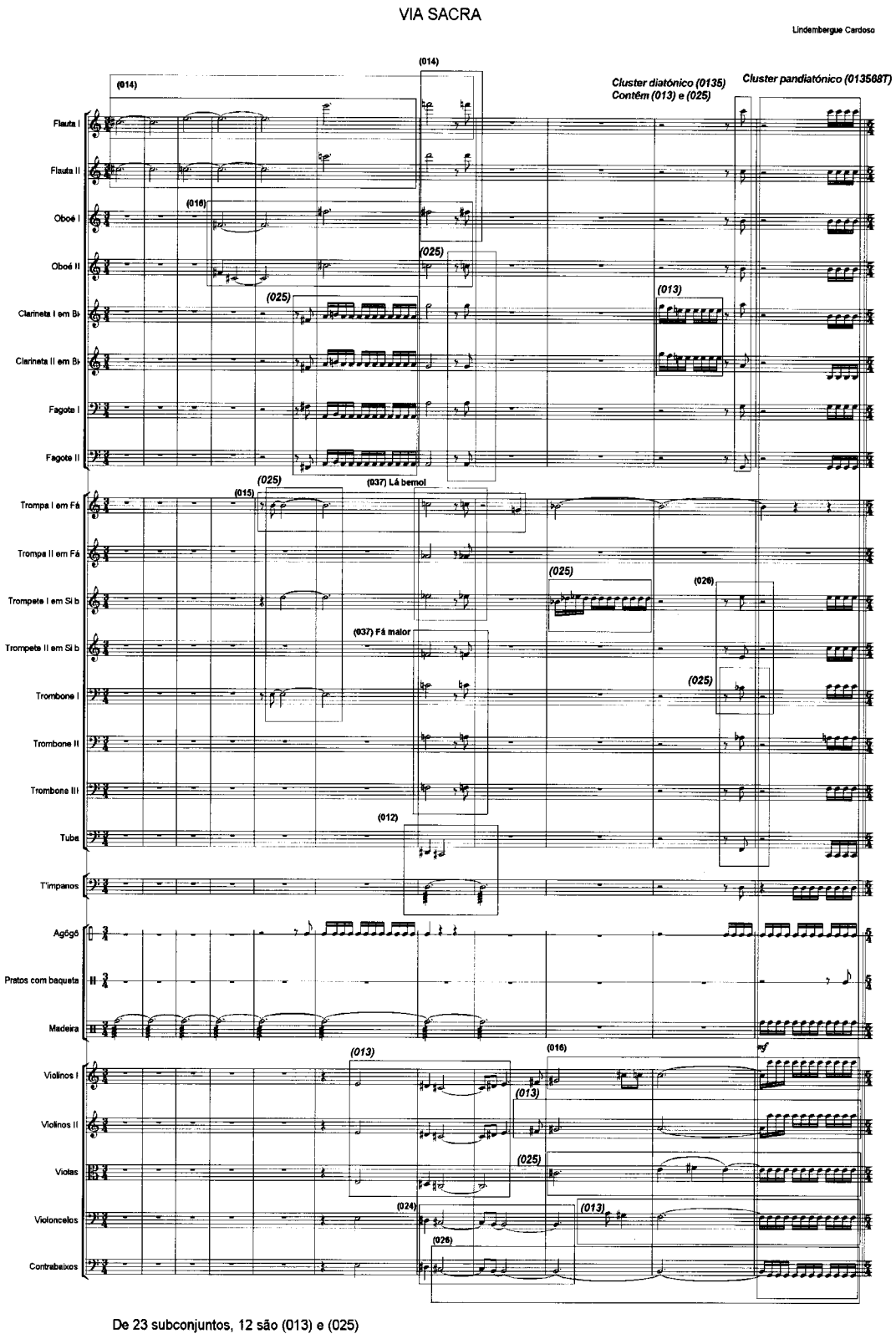


Figura 69 – *Via Sacra*, Introdução

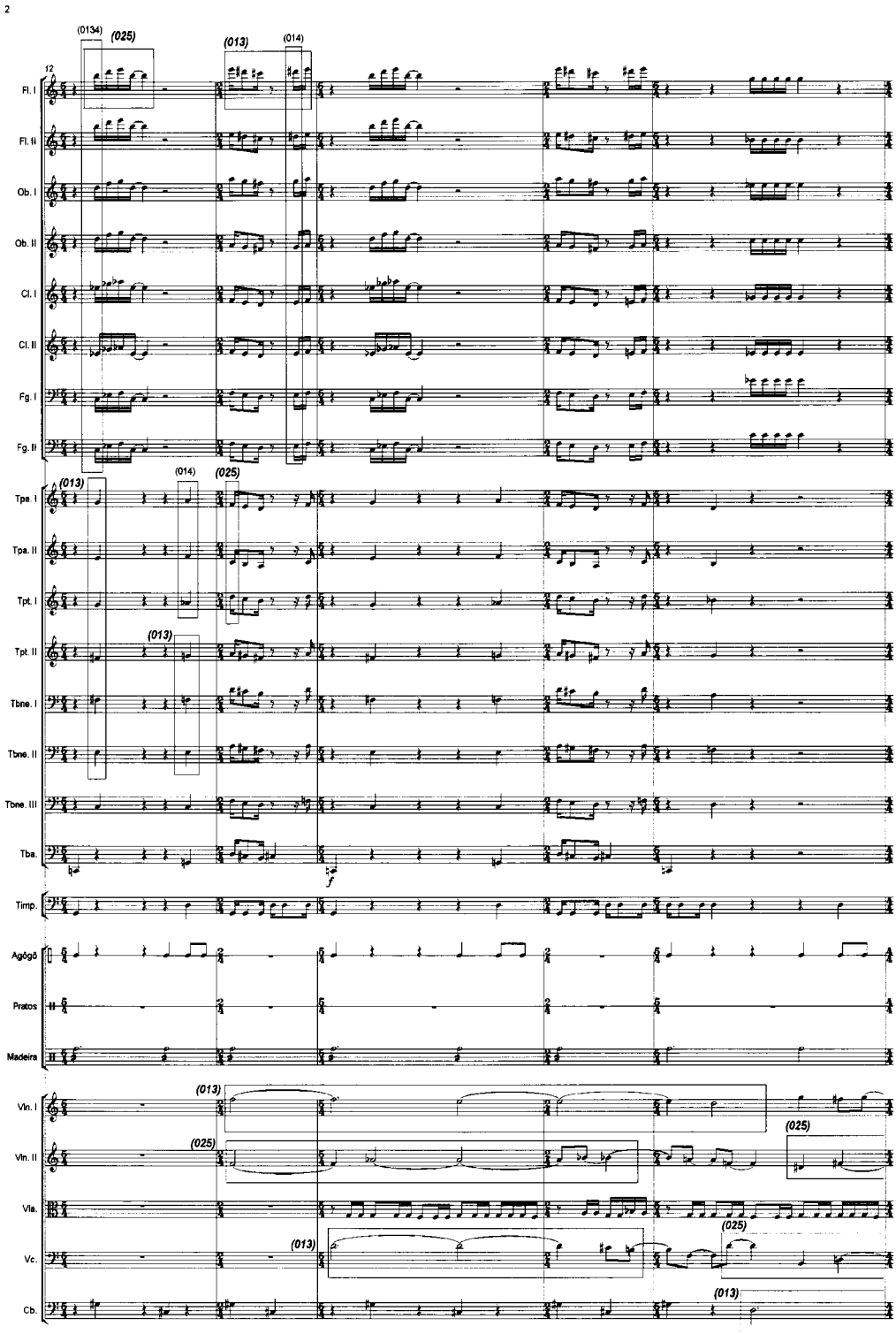


Figura 70 – *Via Sacra*, 1ª secção

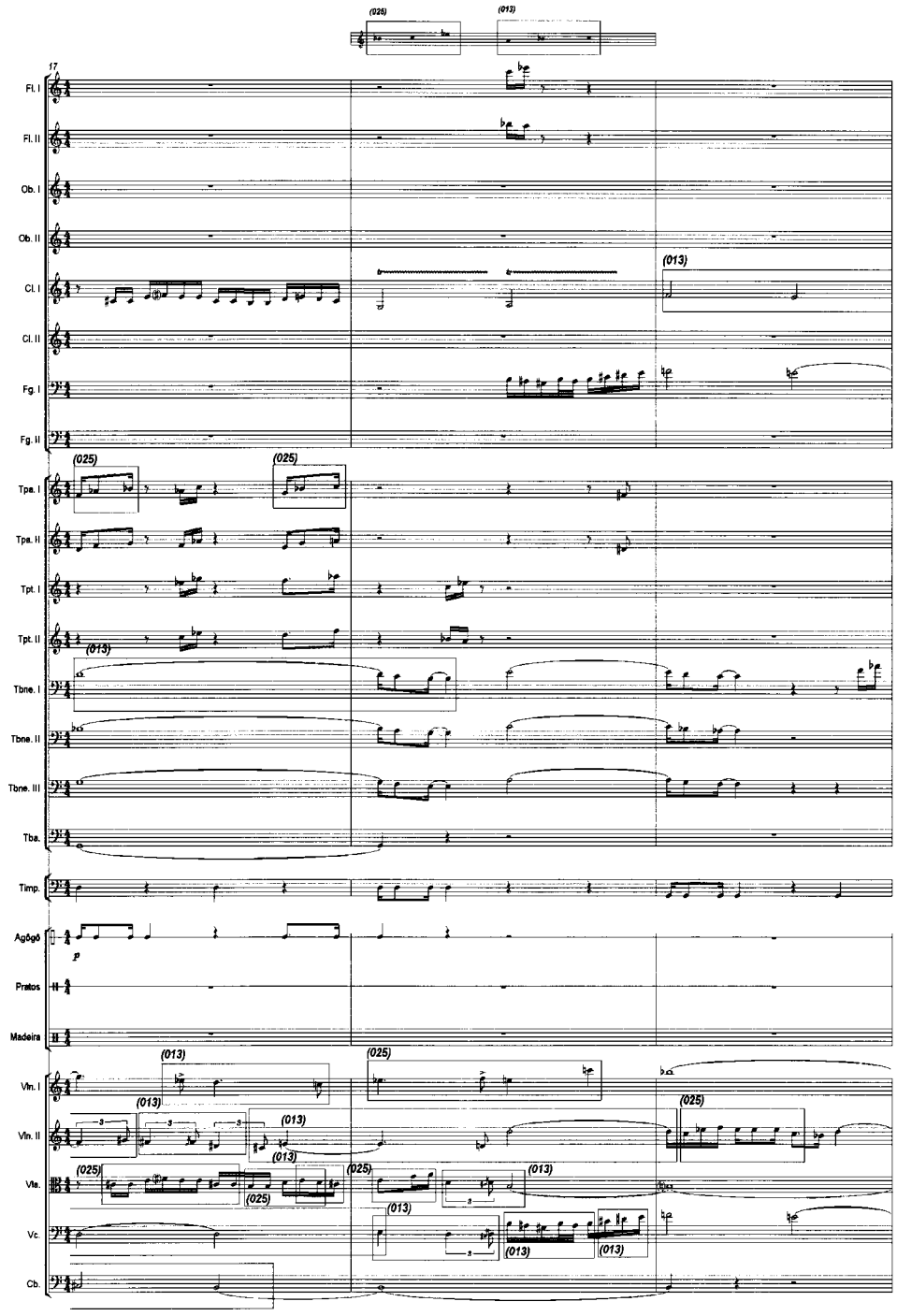


Figura 71 – *Via Sacra,* 1ª secção, continuação

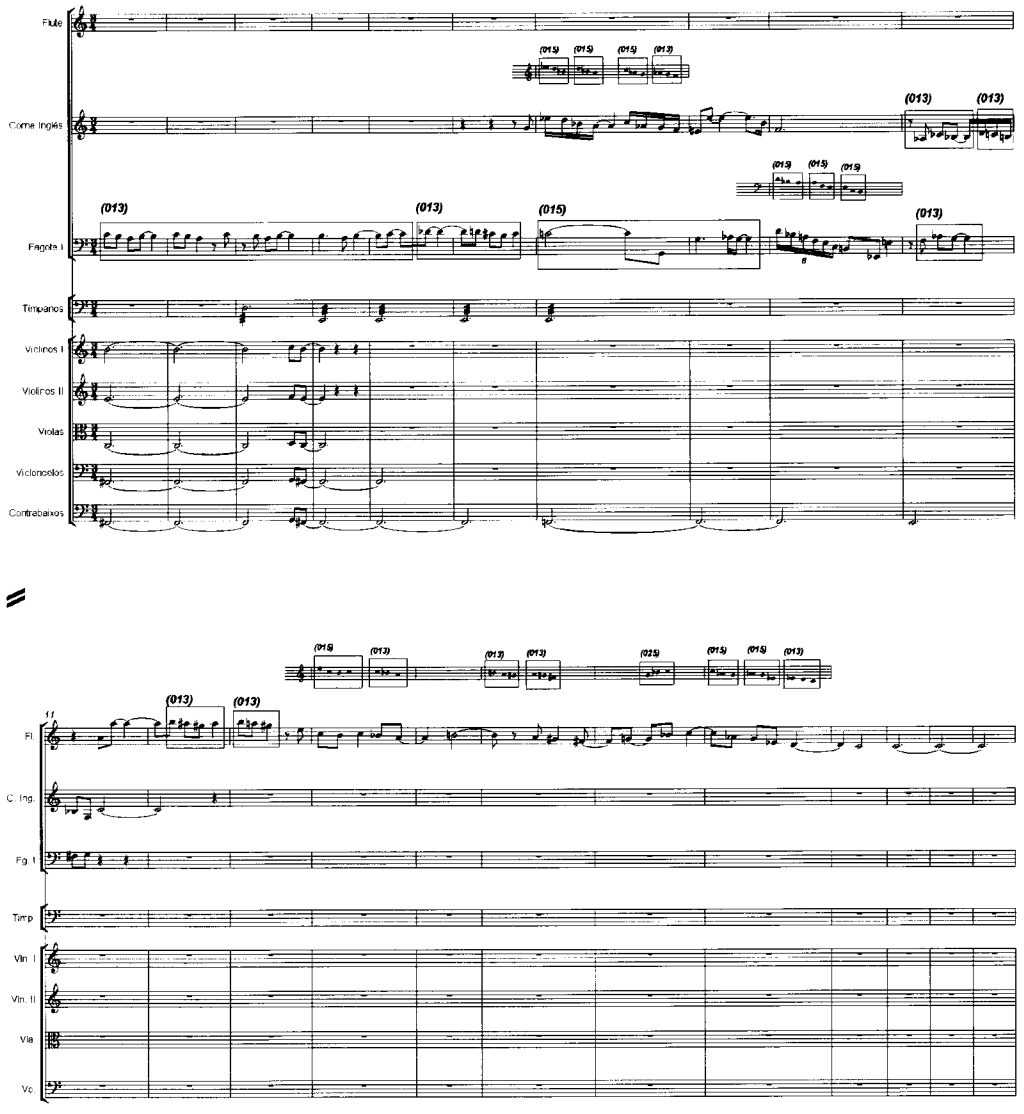


Figura 72 – *Via Sacra,* 2ª secção, c.64

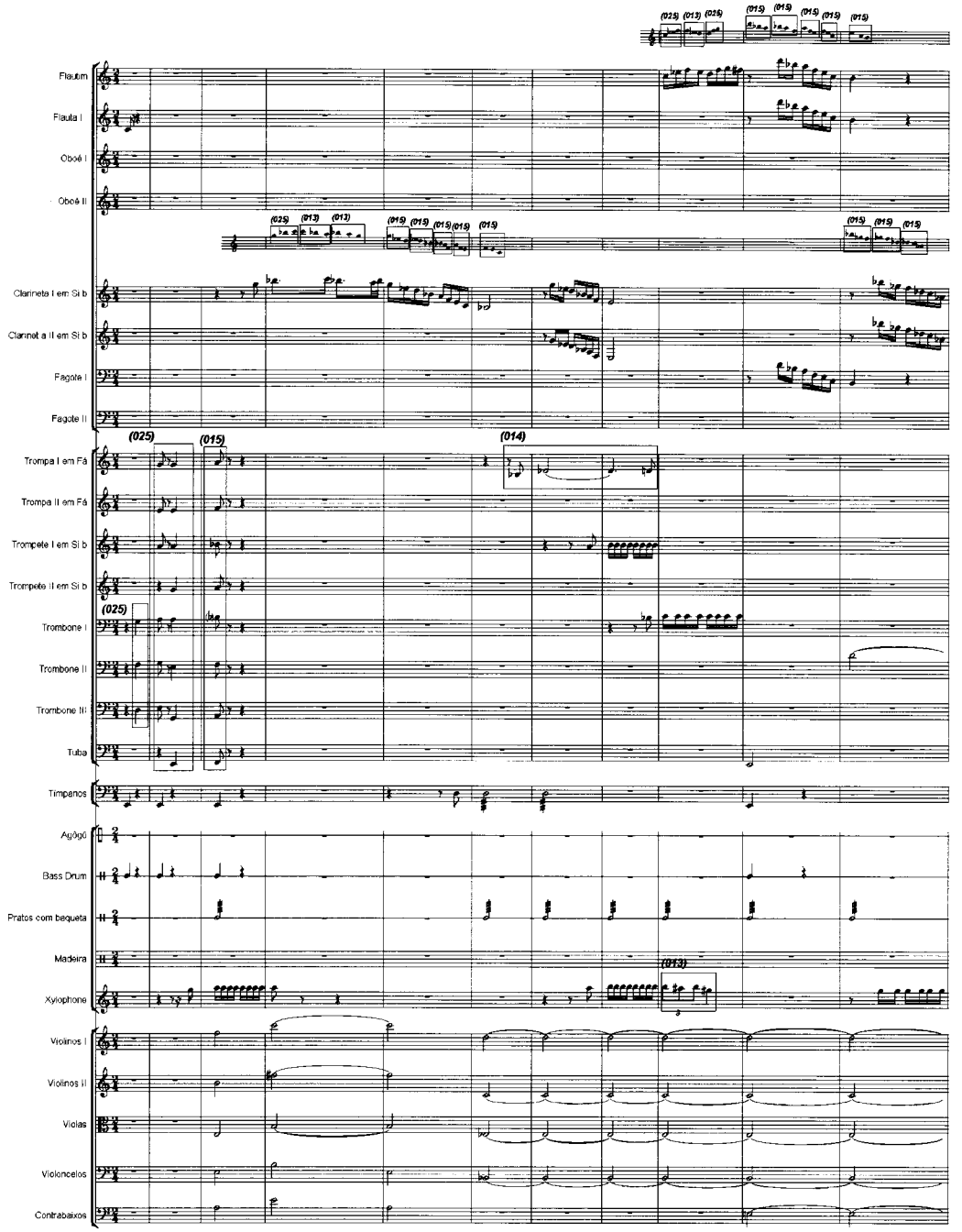


Figura 73 – *Via Sacra,* 3ª secção, c.86

Em 1968, na ocasião da II Apresentação dos Jovens Compositores da Bahia, Lindembergue Cardoso preencheu um questionário no momento da inscrição de

Via Sacra op.6. Numa das questões ele responde que o motivo que o levou para a composição era a "necessidade de compor". Corria então o segundo ano de estudos junto de Ernst Widmer, com quem experimentou o dodecafonismo, o neoclassicismo, chegando agora a vez do pantonalismo por via das "constelações sonoras". Em 1966 já tinha feito uma incursão muito elementar no trabalho serial em *A Festa da Canabrava* op.2, já aparecendo alguns *clusters* diatónicos na dita obra, pelo que se depreende que Lindembergue Cardoso estava numa época de experimentar técnicas e linguagens novas para ele, e pelo que se observa nesta partitura, com um profundo sentido de entrega e obediência a alguns preceitos orientados pelo seu professor.

III.6 *Procissão das Carpideiras,* para m. sop., coro e orq. op.8

III.6.1 Introdução

A *Procissão das Carpideiras*, para mezzo soprano, coro de câmara e orquestra op.8 foi composta em Abril de 1969 para concorrer ao "I Festival de Música de Guanabara no Rio de Janeiro" onde obteve o 3º prémio e o prémio do público. A partitura foi editada na Alemanha pela *MUSIKVERLAG HANS GERIG – KÖLN / COLOGNE* em 1975. O dito festival dirigido por Edino Krieger, contou com 90 peças inscritas oriundas de todo o Brasil, 16 foram seleccionadas e 5 premiadas, entre as quais, 3 foram de compositores baianos, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira (4º prémio) e Milton Gomes (5º prémio). Os compositores Krzysztof Penderecki (Polónia) e Fernando Lopes-Graça (Portugal), faziam parte do júri.

> Em algumas regiões do Nordeste Brasileiro era comum contratar-se mulheres mercenárias, ou carpideiras, para chorar (carpir) em velórios. Nesta peça as carpideiras são usadas para, em procissão, chorar o sofrimento não da família do morto mas, o de todo um povo que sofre com a pobreza, com a chuva escassa na região, e com o latifúndio aumentando seus problemas que parecem insolúveis, e os aspectos dessa manifestação de Fé mística tomam na obra os seguintes passos: 1. AMBIENTAÇÃO: sol quente, atmosfera pesada; 2. PROCISSÃO; 3. A 1ª PRECE (mezzo soprano solo); 4. DANÇA DA ALUCINAÇÃO; 5. A 2ª PRECE (mezzo soprano solo); 6. DANÇA DA BONANÇA por ter

finalmente chovido; 7. FINAL – uma incógnita, acorde de Dó7 (fl, ob, cl), sem resolução, característica da música nordestina.[80]

III.6.2 Comentários analíticos

Não há que ir muito longe para encontrar um antecedente à textura que utiliza Lindembergue Cardoso nos primeiros 17 compassos da *Procissão das Carpideiras* op.8, AMBIENTAÇÃO, já que em 1966 *A Festa da Canabrava* op.2, começava com uma textura muito semelhante. O *cluster* diatónico de quatro sons da obra de 1966 é substituído por um agregado bem mais complexo, o que leva a especular e traçar relações com as "constelações" que já tinham começado a ser empregues pelo compositor de Livramento de Nossa Senhora (Figura 74).

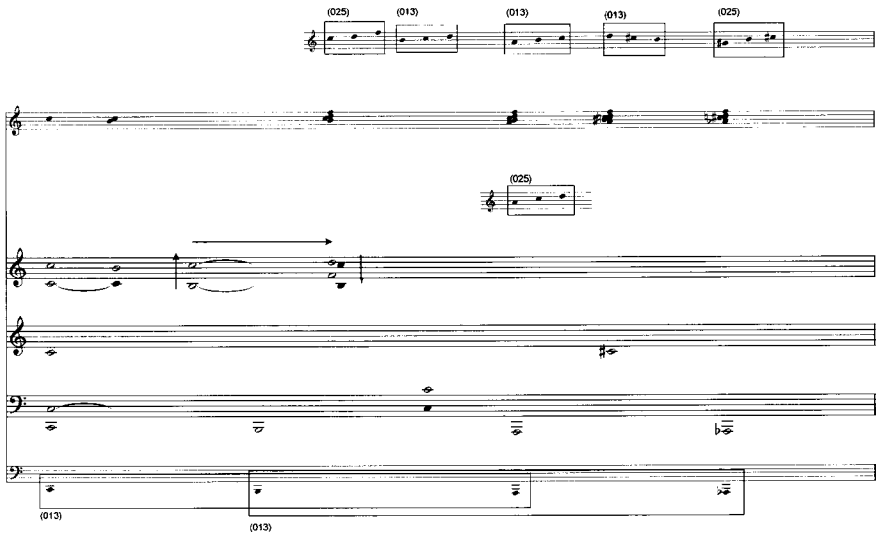


Figura 74 – *Procissão das Carpideiras*, início

[80] *Lindembergue Cardoso, Música contemporânea brasileira*, Salvador – Bahia, CD. (2001)

Como se pode observar na Figura 75, o agregado (*cluster*) que se vai formando é susceptível de ser analisado a partir de dois pontos de vista: o primeiro, segundo os conjuntos de classes de notas que se podem observar: (025), (013), os quais à semelhança do *Urmotiv* bartokiano, funcionam como células geradoras na obra de Lindembergue, o segundo ponto de vista pode estar relacionado com a construção do *cluster* como o resultado do emprego de quatro notas de cada uma de duas transposições do modo octatónico (Figura 75).

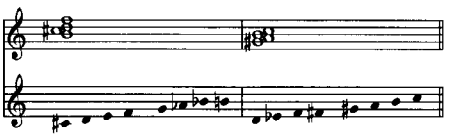


Figura 75 – *Procissão das Carpideiras*, 1º agregado, dois modos octatónicos

O início da segunda secção da obra, PROCISSÃO, começa com o clarinete no compasso 26 e está construída com base em entradas canónicas irregulares de um desenho melódico que bem se pode caracterizar como tendo um ressaibo a canto gregoriano (âmbito curto, modal, notas repetidas). As entradas principais estão nos compassos: 26 (clarinete), 27 (flauta), 28 (fagote), 29 (oboé), 34 (flauta, fagote e contra fagote), 35 (c. inglês), sobre as notas: Dó, Sol[81], Mi, Ré, (Ré, Mi) e Fá, que constituem o *cluster* diatónico Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, (02357), que por sua vez contêm as notas todas da melodia em análise (0235). É de observar que este desenho está formado por subconjuntos de tipo (025) e (013) (Figura 76).

---

[81] Na partitura impressa como no manuscrito encontra-se a nota Si, a qual deve ser, segundo a sua não inserção dentro do sistema, um erro "intencional" ou fortuito.

O Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora volta a aparecer explicitamente três anos depois, agora escrito como Mi-Fá#-Si (Figura 76).

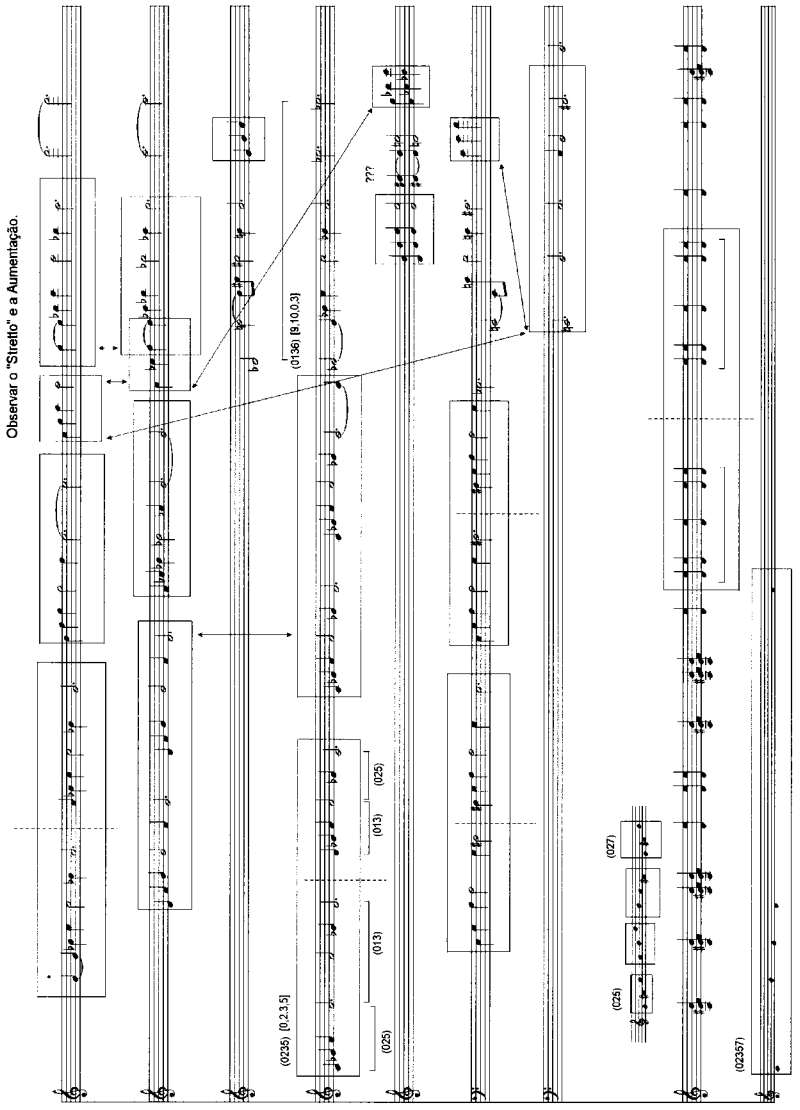


Figura 76 – *Procissão das Carpideiras*, início da segunda secção

A terceira secção, PRIMEIRA PRECE, encontra-se no compasso 45. Muda a textura, muda o carácter. Aparece a voz de mezzo soprano solista com um contorno melódico (Figura 77) que se expande ascendendo a partir do Sol (Sol, Láb, Si, Dó e Dó#), e descendendo a partir do Sol (Sol, Fá), como se de duas linhas independentes se tratasse, quase à maneira do início da parte de piano da *Balada* para piano e orquestra de Frank Martin.

Lindembergue Cardoso conhecia este tipo de tratamento melódico já que, no manuscrito da *Fantasia,* para oboé solo, que foi realizada como trabalho de aula, aparece a análise da série empregue como se fosse de uma: *"pseudo melodia", "duas melodias que se completam"*[82].

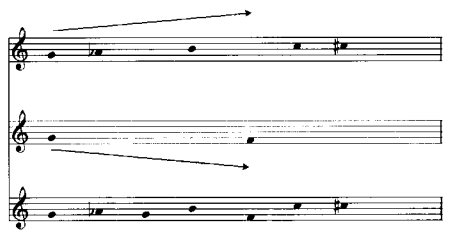


Figura 77 – *Procissão das Carpideiras*, 3ª secção, contorno melódico

Na Figura 78 pode observar-se como o tratamento dos conjuntos obedece ao sistema escolhido no início da obra.

---

[82] Texto original escrito no manuscrito por uma mão impossível de identificar nos dias de hoje.

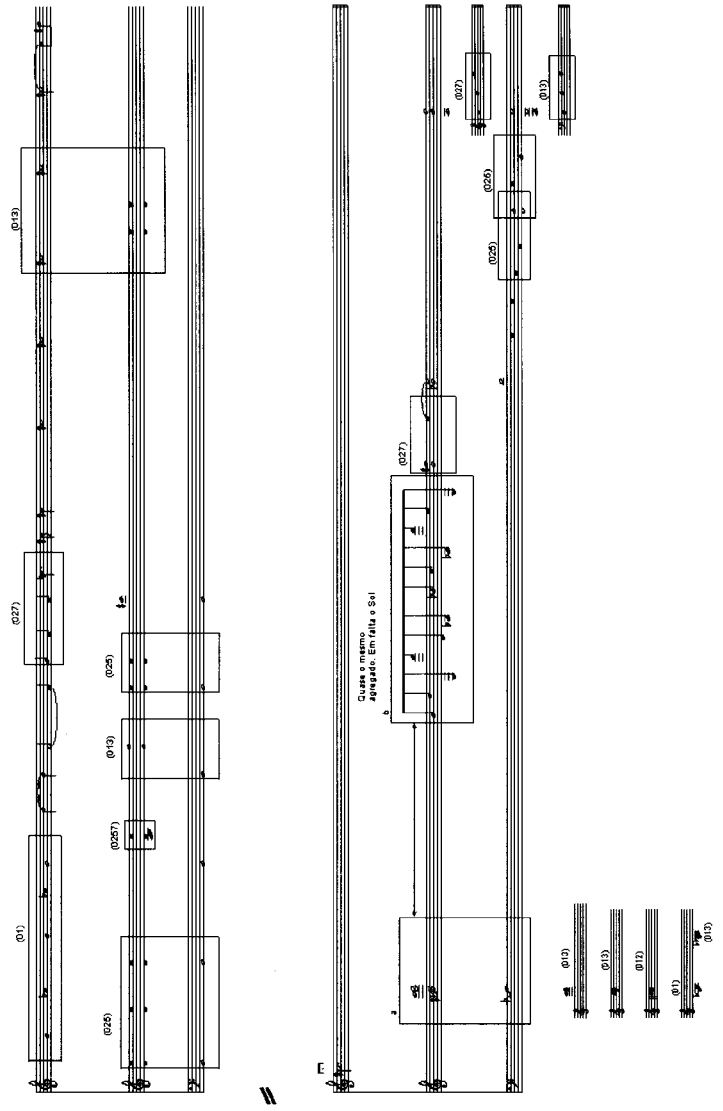


Figura 78 – *Procissão das Carpideiras*, 3ª secção, conjuntos

No compasso 57 (Figura 79) aparece pela primeira vez na obra de Lindembergue Cardoso uma textura criada a partir de um "*variado contraponto de contornos sonoros de alturas indeterminadas*".[83]

[83] Gomes, Wellington, *Grupo de Compositores da Bahia, Estratégias Orquestrais*, Salvador – Bahia, Reisa 3, Universidade Federal da Bahia, 2002, p.49.

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

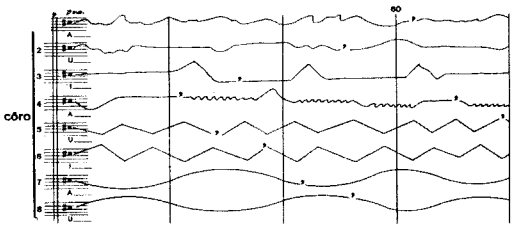


Figura 79 – *Procissão das Carpideiras*, contraponto de contornos sonoros

A textura que resulta de atacar um agregado harmonicamente e depois diluí-lo melodicamente, como se pode ver no compasso 63 da *Procissão das Carpideiras* op.8 (Figura 80), foi utilizada em *A Festa da Canabrava* op.2, e tornará a aparecer em *Extrême* op.10 e no *Quinteto* op.15.

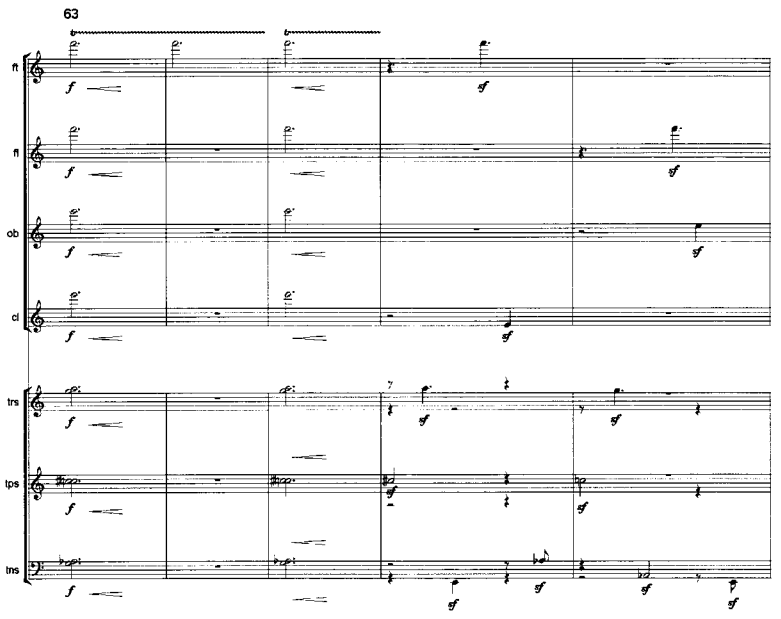


Figura 80 – *Procissão das Carpideiras*, agregado diluído, c.63

A quarta secção da *Procissão das Carpideiras* op.8, DANÇA DA ALUCINAÇÃO, como se pode ver na Figura 81, utiliza como material musical mais uma vez os conjuntos (025), (013), (027).

Os conjuntos (025) sobrepostos, lembram a superposição de conjuntos (015) nas segunda e terceira secções de *Via Sacra* op.6, e por conseguinte à *Partita* para oboé solo de Ernst Widmer.

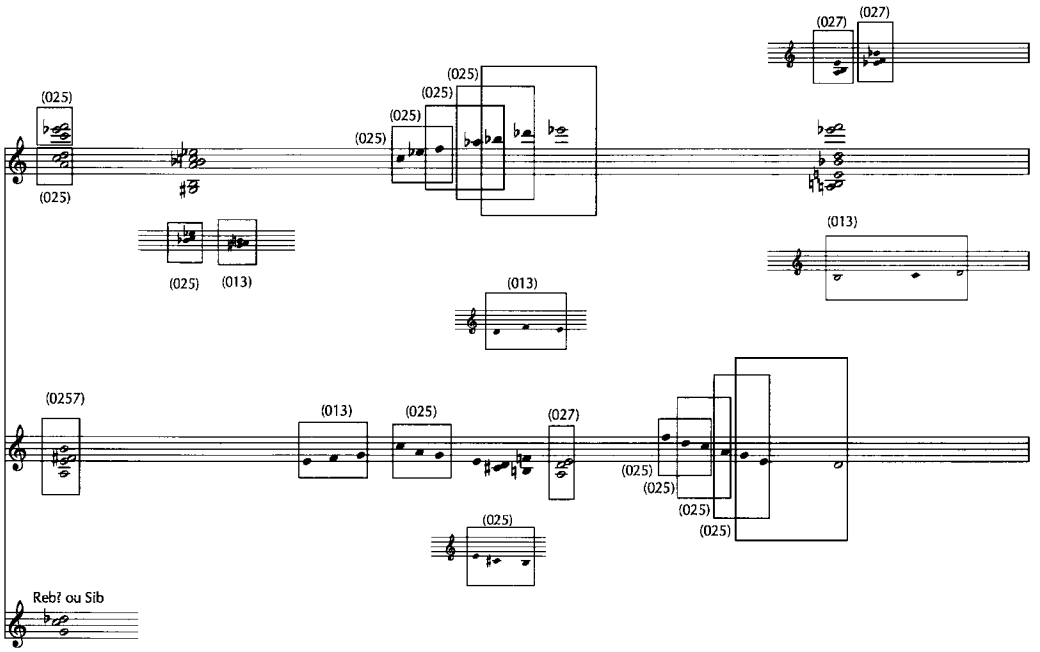


Figura 81 – *Procissão das Carpideiras*,quarta secção

Na segunda parte da DANÇA DA ALUCINAÇÃO volta a utilizar como agregado harmónico um *cluster* de quatro notas diatónicas, a cargo das cordas agudas, cuja forma primária é (0235). A escala cromática que se vai construindo a partir dos motivos apresentados nos sopros é um material novo. O baixo desta

secção é um *ostinato* stravinskiano, dado que a reiteração das três alturas está distribuída num metro binário (Figura 82).

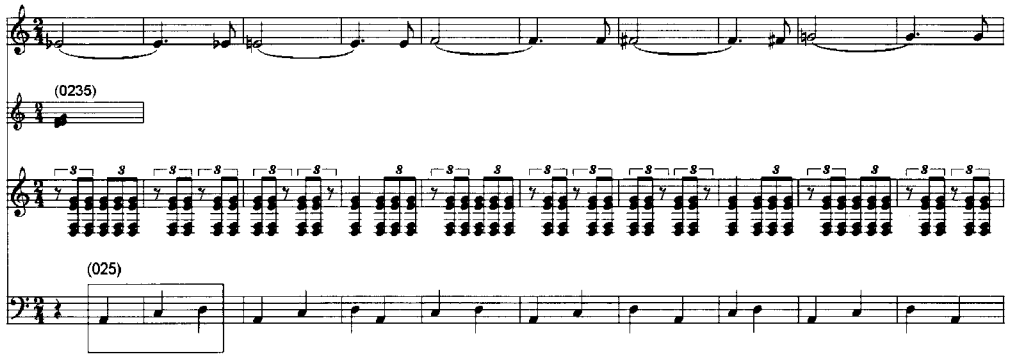


Figura 82 – *Procissão das Carpideiras*, quarta secção (b)

Na quinta secção, SEGUNDA PRECE o solo de mezzo soprano é dobrado ora com oitavas, ora com uníssonos com a primeira flauta. A realização do contorno melódico, como se explicita na Figura 83, obedece a um critério apreendido nas aulas de análise talvez de 1965, nas quais o professor Widmer explicava o método analítico conhecido como *Sekundgang* ("... processo de analisar a amplitude melódica à base de graus conjuntos"[84]).

[84] Página 47 do caderno de apontamentos relativo aos anos de 1964 e 1965, já referido no âmbito desta tese nos capítulos II.1.4 e III.1.1.

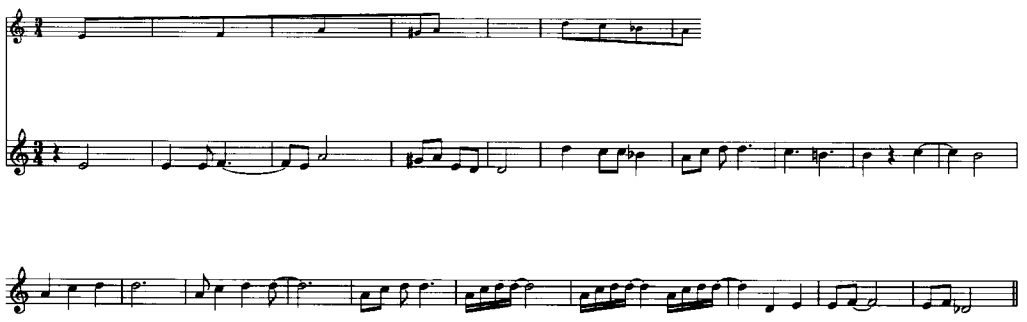


Figura 83 – *Procissão das Carpideiras*, quinta secção, contorno melódico

A DANÇA DA BONANÇA, sexta secção, inicia-se com um solo dedicado aos instrumentos de percussão que lembra os solos de *A Festa da Canabrava* op.2, para depois apresentar uma realização do Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora como se pode ver na Figura 84, a cargo dos metais da orquestra, sendo esta a primeira vez que este agregado não se encontra na parte do piano, mas aparece realizado pelos instrumentos de um naipe de uma orquestra.

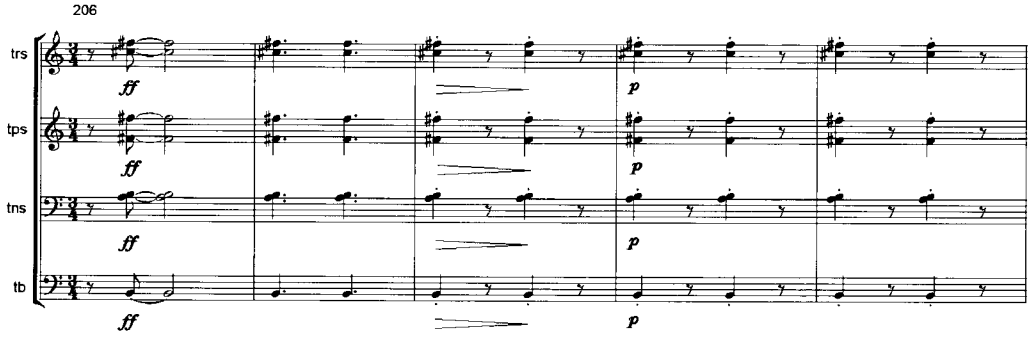


Figura 84 – *Procissão das Carpideiras*, Acorde dos Sinos

Na partitura impressa pela *MUSIKVERLAG HANS GERIG – KÖLN / COLOGNE* em 1975, no compasso 210 (Figura 85), o piano tem as seguintes notas na mão direita: Fá, Sol, Dó, que não correspondem ao Acorde dos Sinos de Livramento de Nossa Senhora[85].

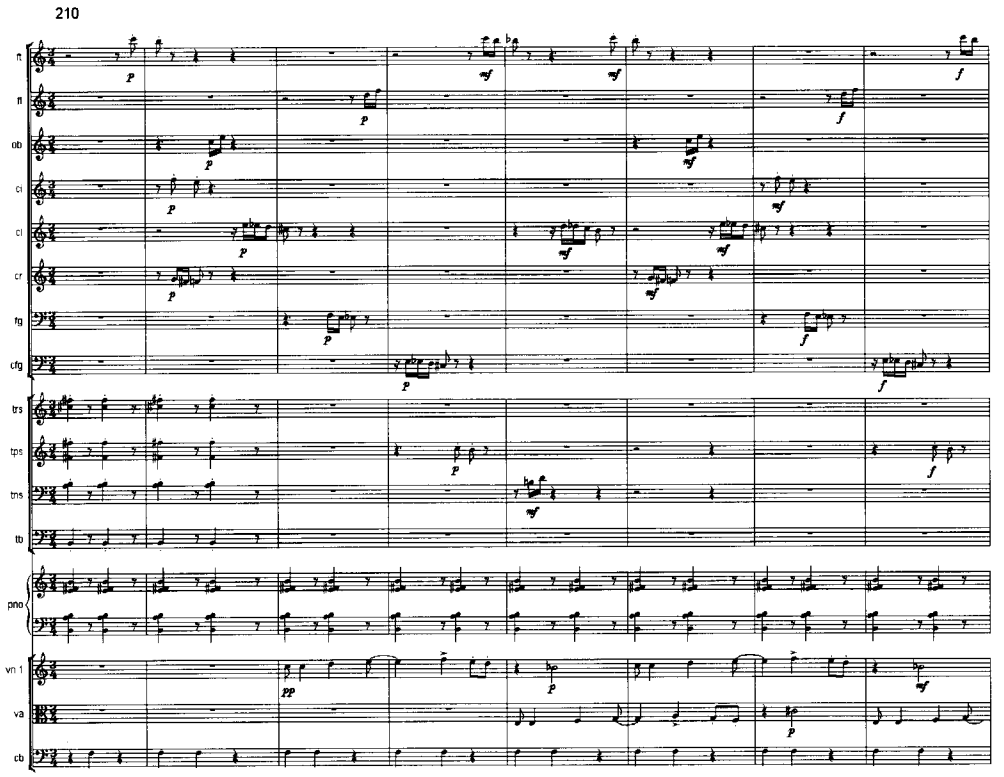


Figura 85 – *Procissão das Carpideiras*, correcção de supostos erros

Supõem-se tratar-se de um erro de impressão e não de uma transposição voluntária. O contra fagote no compasso 213, na mesma edição está escrito: Sol, Sol bemol, Fá e Mi sustenido, o que também induz a pensar que se trata de um

[85] As notas que se encontram nesta transcrição obedecem ao critério de apresentar os exemplos musicais corrigindo os eventuais erros, sejam de edição ou de cópia manuscrita.

erro, já que Fá e Mi sustenido são a mesma classe de nota, além de que a passagem vai utilizar o desenho: Mi, Mi bemol, Ré e Dó sustenido com alguma frequência e coerência.

O penúltimo agregado, antes do acorde de Dó7[86] (Figura 86) torna a ser um *cluster* pandiatónico, agora composto pelas sete notas do modo de Dó Maior, (013568T).

Nesta peça, da mesma maneira que em *Via Sacra* op.6, o discurso musical é contínuo e fluente, a estrutura corresponde a uma forma aberta, embora entre o sétimo e o terceiro compassos antes do fim Lindembergue Cardoso cite os compassos 18, 19 e 20 da AMBIENTAÇÃO.

O tratamento da orquestra continua a privilegiar a distribuição dos materiais musicais entre os diferentes naipes sem o preconceito de que, de tanto em tanto, aconteçam algumas duplicações entre madeiras e cordas ou madeiras e metais.

---

[86] O acorde de sétima de dominante, tratado melodicamente, e quase um *Urmotiv* na *Missa Nordestina*, para coro misto, op.3, de 1966.

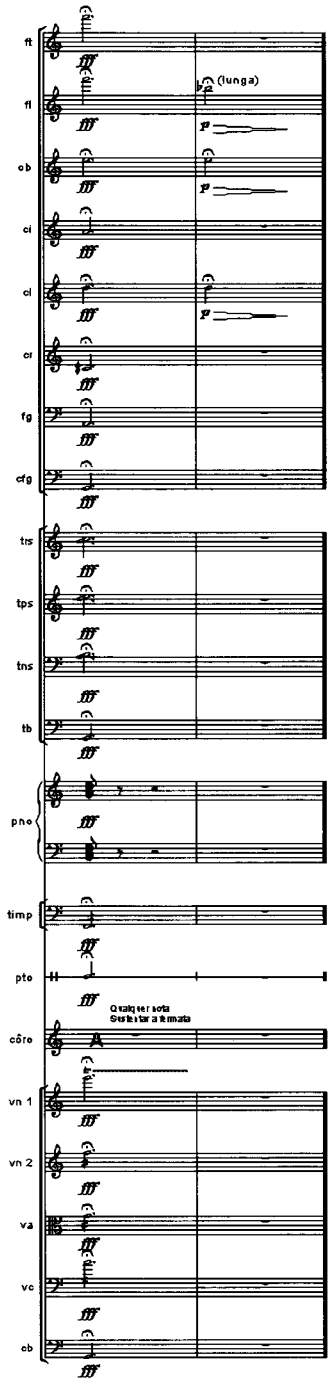


Figura 86 – *Procissão das Carpideiras*, acorde de 7ª final

III.7 *Espectros,* para coro e orquestra op.10

III.7.1 Introdução

Espectros[87], para coro e orquestra op.10, foi acabada de compor, segundo o manuscrito autógrafo, a 14 de Janeiro de 1970. Ao que tudo parece indicar foi uma peça realizada durante o início das férias de verão (Dezembro a Março) entre os anos lectivos de 1969 e 1970, e talvez sem a orientação do ou dos professores dos cursos. Segundo documento passado pelas autoridades da UFBA (assinado pelo Professor Manuel Veiga), Lindembergue Cardoso frequentou no ano de 1969, apenas duas disciplinas, Composição Superior e Piano complementar, embora estas informações, segundo o Dr. Jamary Oliveira não sejam dignas de absoluta confiança dadas as irregularidades do sistema de avaliação e do controlo (por parte dos professores) das presenças dos alunos nos cursos em que se encontravam matriculados.

O ano de 1969 só registou (segundo o catálogo) três trabalhos de composição, *Caricaturas*, para conjunto de percussão op.7, *Procissão das Carpideiras*, para solista, coro de câmara e orquestra op.8 e *Captações*, para conjunto misto, dois rádios, duas radiolas e quarteto vocal op.9.

O trabalho com fitas magnéticas ou meios electroacústicos surge na Bahia nos últimos anos da década de 1960 com Fernando Cerqueira (Ilhéus, BA, 1941) como autor de *Heterofonia do Tempo ou Monólogo da Multidão* (1968), para duas

---

[87] ESPECTRO: é a representação das componentes (ou raias ou termos) num gráfico que mostra suas amplitudes versus frequência.

vozes solistas, coro, orquestra e fita magnética, uma das primeiras peças, e das mais divulgadas do Grupo de Compositores da Bahia. É de Jamary Oliveira (Saúde, BA, 1944) *Congruências* (1972), para trompa e piano, que utiliza o recurso de amplificação estereofónica da ressonância das cordas do piano causadas pelo som da trompa. Rufo Herrera (Córdoba, Argentina, 1935) produz *Ambitus Mobile I* (1970), para três conjuntos instrumentais e fita magnética e Lindembergue Cardoso (Livramento, BA, 1939), *Captações* (1969), para vozes, orquestra de câmara, gira-discos e rádios op.9.

Em *Espectros,* para coro e orquestra op.10, dois recursos novos: a notação aleatória proveniente de Penderecki e a micropolifonia proveniente de Ligeti, convivem com gestos claramente tonais e texturas já utilizadas em obras anteriores.

III.7.2 Comentários analíticos

O início de *Espectros* para coro e orquestra, op.10 de Lindembergue Cardoso parece ter influências de Edgar Varèse (Figura 87), pela maneira de indicar as dinâmicas, pelos registos extremos dos instrumentos de sopro, pelo intervalo 13 do sexto compasso e pelos intervalos 1 e 2 a cargo dos dois trombones e das duas trompetas[88].

[88] Segundo o Dr. Jamary Oliveira a fins dos anos sessenta tinham chegado à biblioteca da UFBA as partituras de *Octandre* e *Hyperprism* de Varèse, que podem ter sido consultadas por Lindembergue Cardoso.

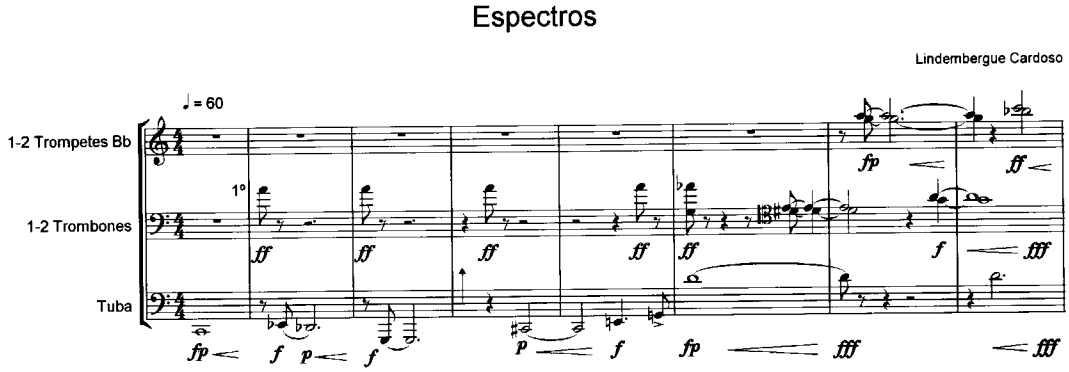


Figura 87 – *Espectros*, início

Já na segunda página da partitura, aparece um gesto que será característico ao longo da peça (Figura 88). Trata-se de uma sucessão de quartas num baixo "harmonizadas" com terceiras maiores/menores (à maneira de bimodalidade simultânea). Este movimento do baixo é realizado, mais adiante, com "harmonizações" de acordes perfeitos maiores, terceiras maiores, *clusters* de quatro sons, sétimas menores e sétimas menores e maiores em simultâneo.

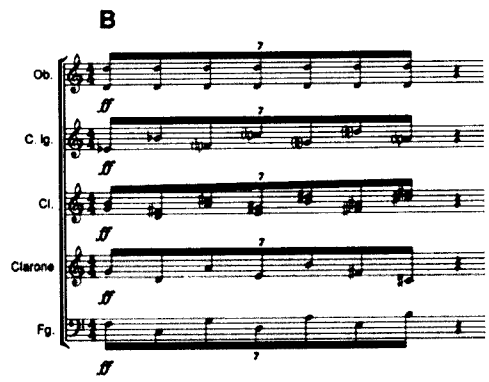


Figura 88 – *Espectros*, quartas melódicas no baixo harmonizadas, letra B

No trecho musical transcrito na Figura 89 convivem, durante um curto espaço de tempo, dois materiais musicais extremamente diversos, as tríades paralelas do sexto compasso depois de C, e o conjunto (012467) tratado melodicamente, imediatamente a seguir.

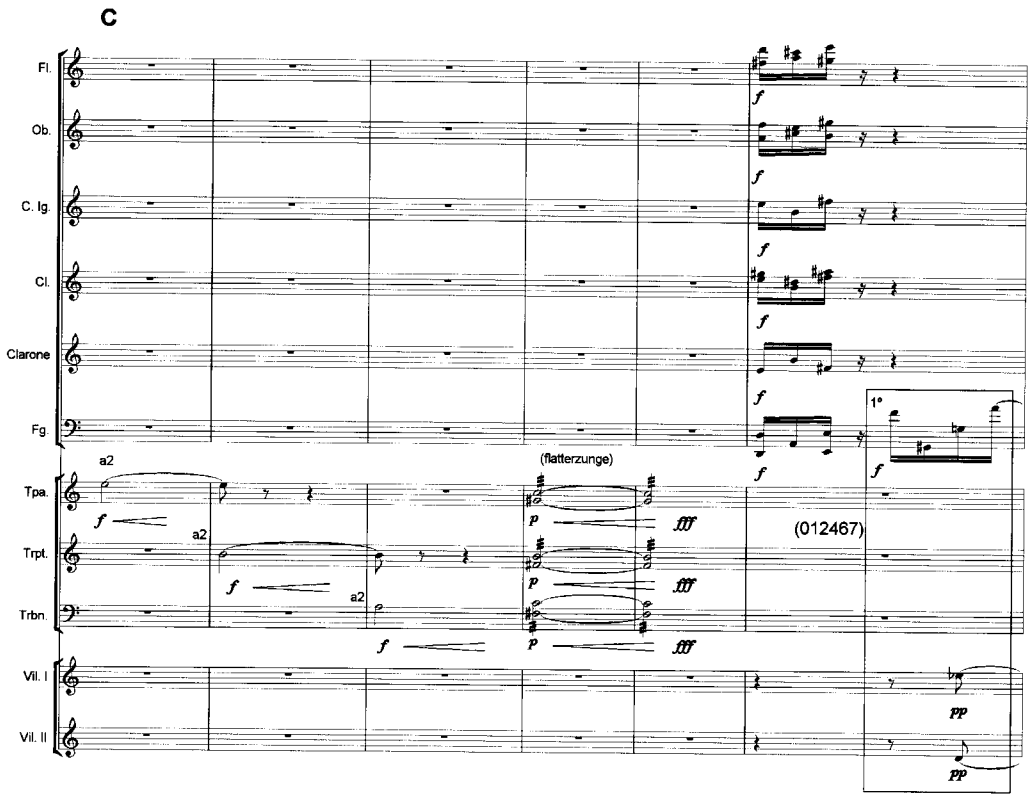


Figura 89 – *Espectros*, convivência de gestos diferentes, letra C

Quatro compassos antes da letra M de ensaio (Figura 90), encontra-se a realização de *clusters* diatónicos sobre cada nota do baixo, a cargo do clarinete,

gerados por movimentos melódicos de quartas e quintas ascendentes ou descendentes de cada um dos sete instrumentos de madeira intervenientes[89].

Observe-se na Figura 90, como um simples procedimento de retrogradação cria o material dado à flauta a partir do material do clarinete (ou do *piccolo*).

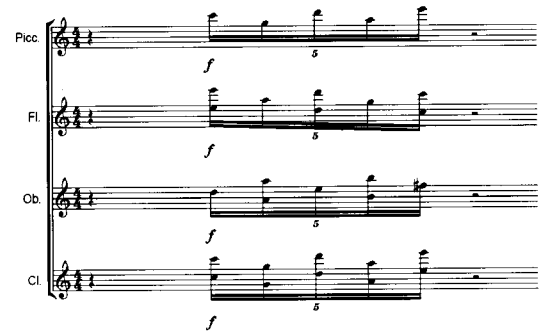


Figura 90 – *Espectros*, realização de *clusters* diatónicos

Na Figura 91, sobre um desenho melódico a cargo da tuba e o clarinete baixo (à sétima) sobrepõem-se por acumulação diferentes variantes das "harmonizações" do desenho melódico de quartas descendentes que funciona como um dos motivos caracterizadores da peça; ao terceiro compasso da Figura 91 observa-se a recorrência a tríades maiores (sem quinta) paralelas, ao quarto compasso do exemplo aparece o recurso à bimodalidade e a sétima (de maneira irregular) e ao sexto compasso do exemplo aparece a sétima maior, sempre com respeito ao baixo do fagote.

---

[89] Para que o resultado deste gesto corresponda à técnica aplicada, alterou-se no exemplo da Figura 90, as últimas duas notas do oboé, que no manuscrito autografo são Dó e Mi, em lugar do Si e Fá sustenido que completam o desenho de quintas ascendentes a partir de Lá, e participam da construção dos *clusters*: Sol, Lá, e Si (em lugar de Sol, Lá e Dó), na quarta semicolcheia, e o *cluster* Dó, Ré, Mi e Fá, correspondendo-se assim com o primeiro, Si bemol, Dó, Ré e Mi.

A interpolação do encadeamento I – V_7 em Dó maior no sétimo compasso da Figura 91 e a conclusão sobre o acorde de Mi maior/menor são claras alusões à secção "lento" da obra, que começa na letra de ensaio G.

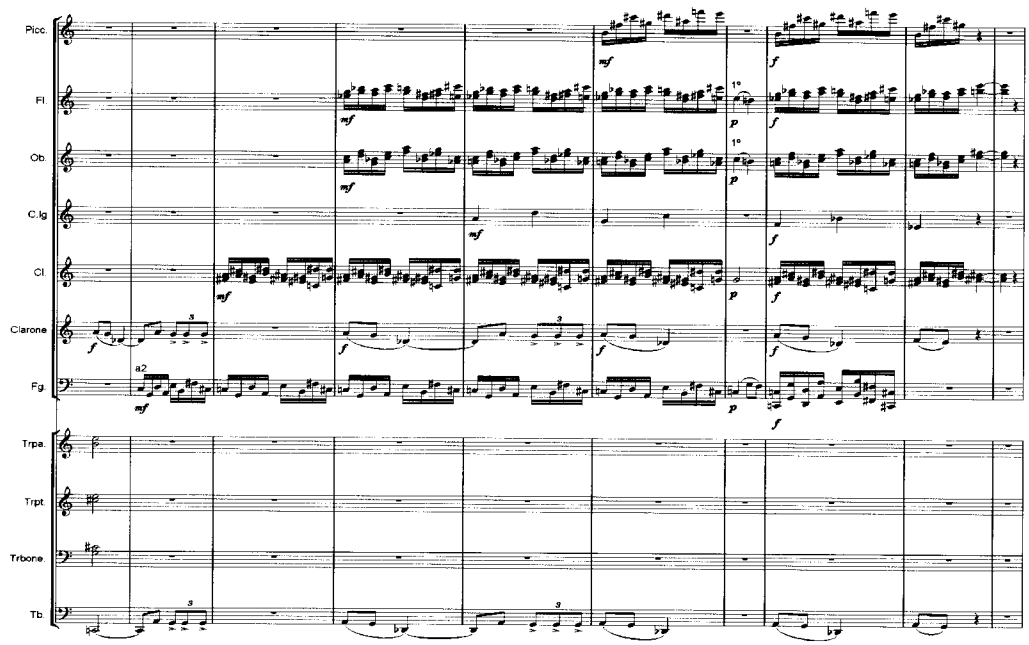


Figura 91 – *Espectros*, alusões tonais (a)

Observe-se na Figura 92, como o início do "coral" utiliza uma cadência evitada I – V_7 – III (maior), para ir evoluindo para um critério quase pantonal, onde cada linha pode considerar-se numa tonalidade diferente, como por exemplo, o oboé em Dó maior, o clarinete em Sol menor e o fagote em Fá maior.

Um exemplo das influências de Ligeti e, em particular, da micropolifonia, pode observar-se nas cordas a partir do que é a segunda secção da peça, o que tem início na letra E de ensaio (Figura 93).

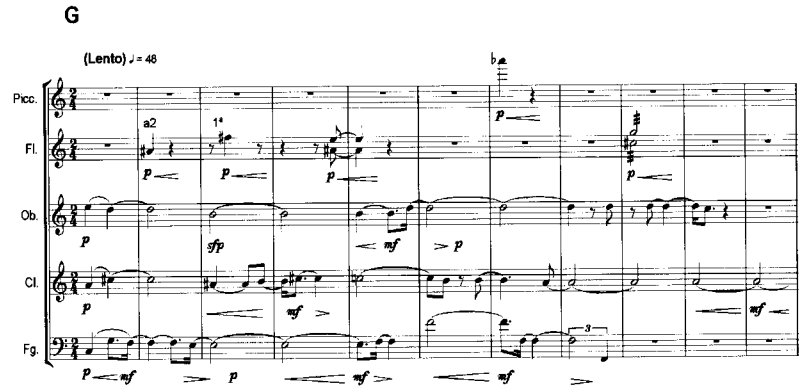


Figura 92 – *Espectros*, alusões tonais (b), letra G

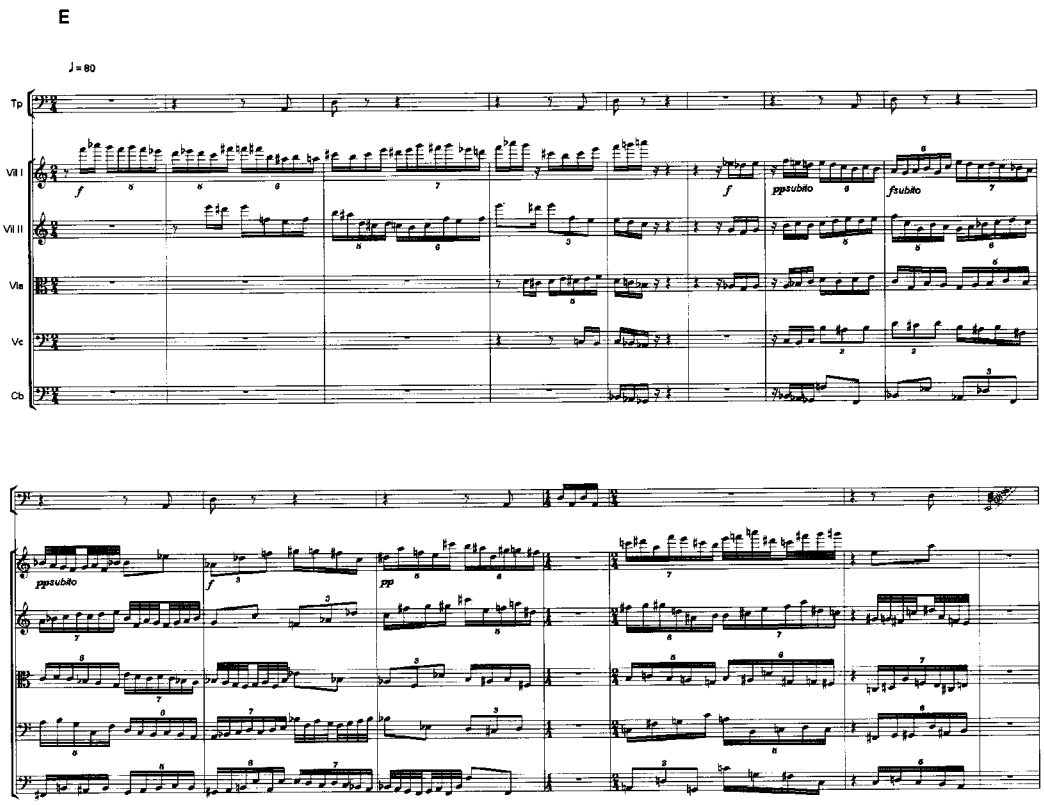


Figura 93 – *Espectros*, influências de Ligeti, micropolifonia, letra E

Ao nono compasso de E (Figura 93), a última nota das violas no manuscrito autógrafo é um Si bemol. Esta nota, Si bemol, foi substituída na Figura 93 pela nota Lá, por ser a septina das violas análoga com as septinas dos primeiros violinos, dos segundos violinos e dos violoncelos e contrabaixos, nos compassos oitavo, nono e décimo, respectivamente. Outra inconsistência com respeito do referido Si bemol das violas é a de criar o gesto da nota repetida, gesto que por ser único, e isolado, supostamente é uma anomalia.

Na Figura 94 explicitam-se algumas relações melódicas que organizam a micropolifonia observada na Figura 93.

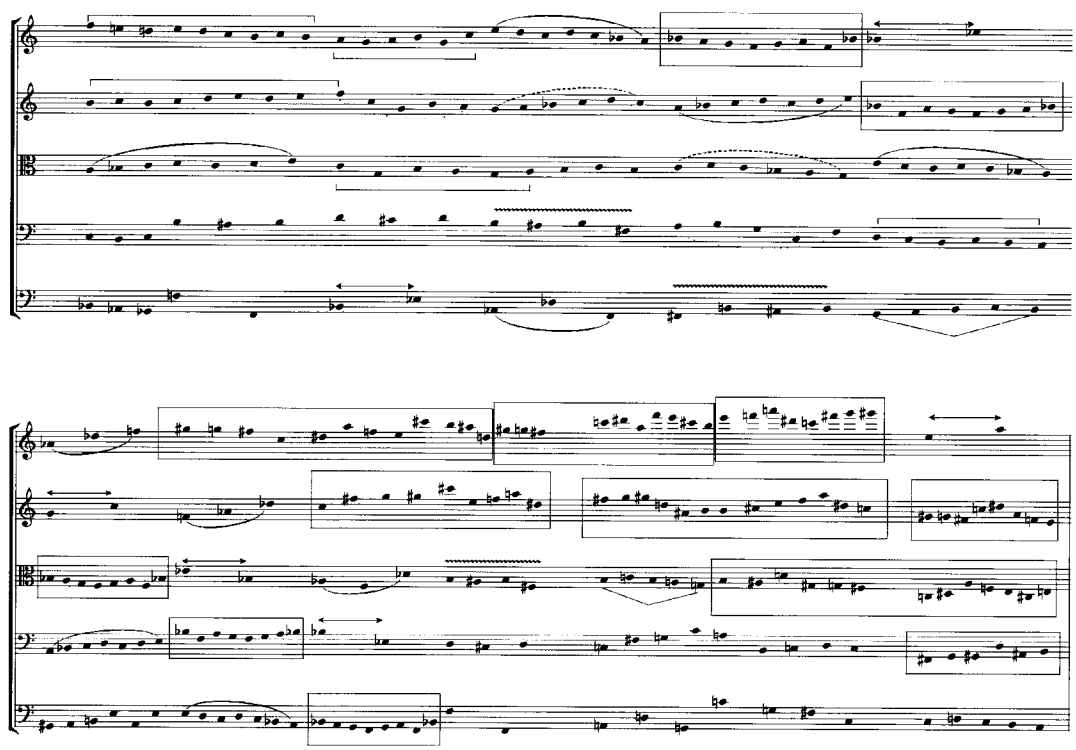


Figura 94 – *Espectros*, explicação da micropolifonia da letra E

O ritmo está organizado de tal maneira que quase se pode dizer que se trata da "cópia" de um procedimento observado nalguma partitura de Ligeti[90]. A partir do segundo tempo do sétimo compasso depois de E, os tempos têm as seguintes subdivisões:

667823456782

556782345678

445678234567

334567823456

223456782345

Além de se poderem observar-se recursos composicionais novos, em *Espectros,* para coro e orquestra op.10, Lindembergue Cardoso recorre a procedimentos utilizados noutras obras anteriores tais como: texturas semelhantes às da *Festa da Canabrava*, para orquestra op.2, compasso 127 ou da *Procissão das Carpideiras*, para solista, coro de câmara e orquestra op.8, compasso 63, onde depois do ataque de um agregado (*cluster*) em simultâneo segue-se a diluição melódica do dito *cluster* (Figura 95). Aqui a situação é algo mais complexa já que se trata de dois agregados, nas cordas o acorde por quartas (intervalo característico da obra) e nos sopros o *cluster* com forma primária (0123469). O gesto tem um contorno orquestral quase simétrico já que começa e acaba com as

[90] Ver no *Segundo quarteto de cordas* de Ligeti os compassos 39 a 48 do primeiro andamento, dos compassos 53 a 65 do primeiro andamento, dos compassos 72 a 80 do primeiro andamento.

cordas, além de que o ritmo das madeiras do compasso 4 da Figura 95, se assemelha a com um palíndromo weberniano.

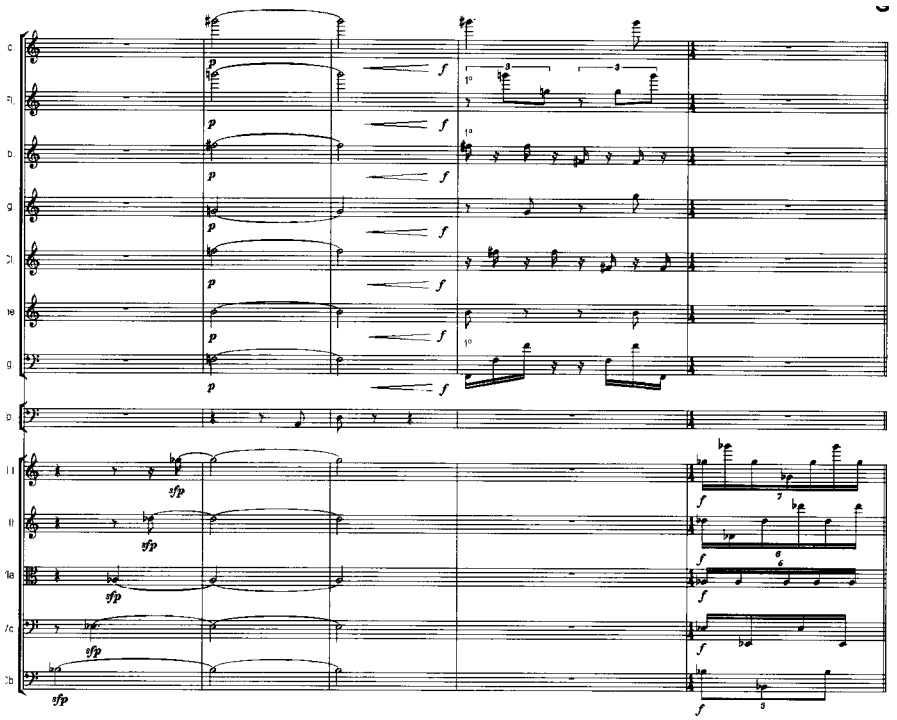


Figura 95 – *Espectros*, simetrias

Um novo elemento gráfico utilizado nesta obra é o da "clave de regiões"[91], a qual se pode observar na Figura 96, que foi desenhada por Lindembergue

[91] Na página 139 do Boletim do SYMPOSIUM INTERNAZIONALE SULLA PROBLEMATICA DELL'ATTUALE GRAFIA MUSICALE, 23/26 OTTOBRE, 1972, Istituto Ítalo Americano, pode ler-se:

> Em Extrême de Lindembergue Cardoso, houve um enfoque das regiões extremas de tessitura de vozes, instrumentos e dos limites da audição. Para melhor vivência do acontecimento, as pessoas sentadas do lado esquerdo da sala tiveram que assobiar o mais grave possível alternando com o mais agudo possível das sentadas do lado direito. Correspondentemente, utilizaram-se duas setas, de Isopor, de 3 metros cada: a da esquerda apontando para baixo e a da direita, para cima....

Cardoso e introduzida em *Captações*, para conjunto misto, dois rádios, duas radiolas e quarteto vocal op.9, de 1969.

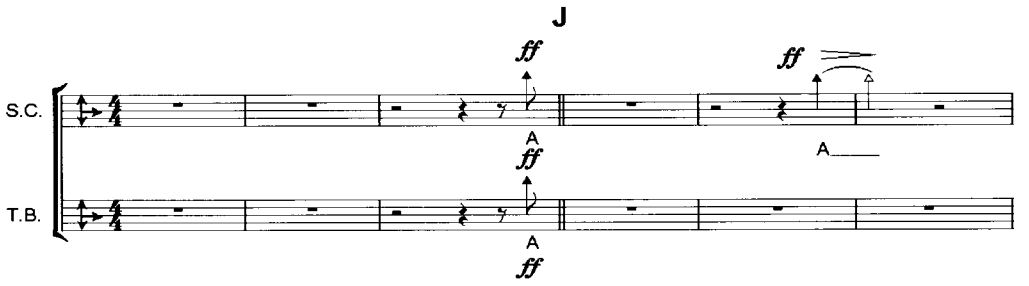


Figura 96 – *Espectros*, "clave de regiões"

As influências de Penderecki, que o Grupo de Compositores da Bahia conheceu entre 1967 e 1968, estão presentes nos efeitos procurados com a notação aleatória escolhida e acolhida por Lindembergue Cardoso (Figura 97).

A multiplicidade de articulações em *Espectros* como por exemplo, *pizzicati*, *col legno*, arco, *tremoli*, correspondem auditivamente ao "sexto compasso" da *Ofiarom Hiroszimy Tren*, de Penderecki, pela rápida alternância de vários tipos de ataque: batidas contra a caixa do instrumento, *pizzicati* sobre agudos, arco detrás do cavalete (uma corda), *legno battuto* detrás do cavalete (quatro cordas), arco (sobre agudo), só que na obra de Penderecki estes recursos são realizados por um só instrumentista, o que confere maior tensão à música, enquanto que, na obra de Lindembergue Cardoso são distribuídos entre os diferentes naipes da orquestra de cordas, o que pressupõe que a primeira aproximação do Grupo de Compositores da Bahia à música dos compositores polacos, foi uma aproximação desde a audição.

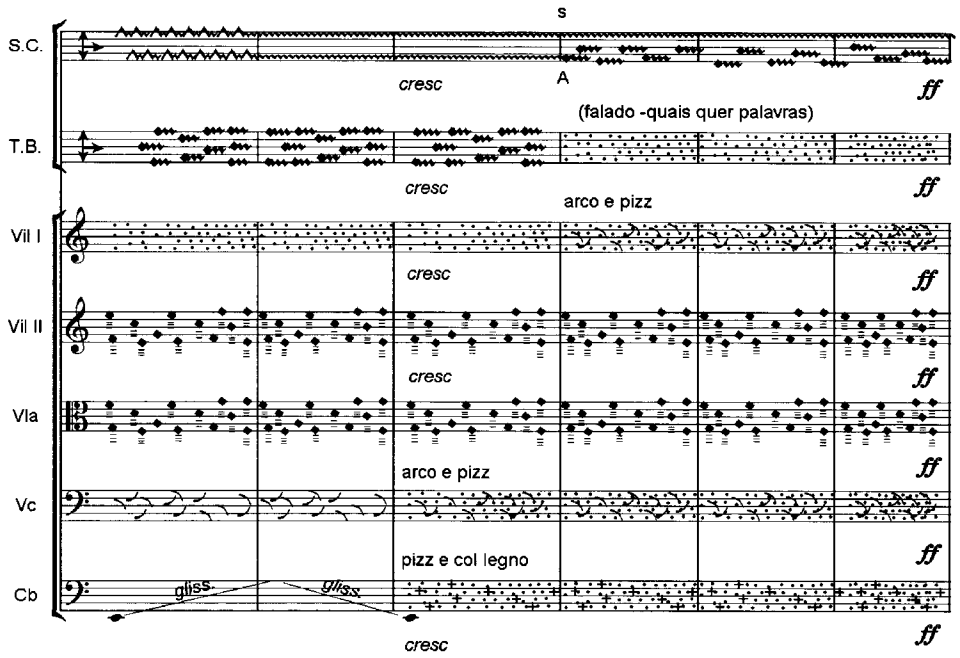


Figura 97 – *Espectros*, multiplicidade de articulações

Os ritmos sincopados da música popular também estão presentes neste trabalho do compositor baiano, como por exemplo nos compassos a seguir à letra Q de ensaio (Figura 98). Gestos com este carácter quase "neoclássico", instrumentação e estilo, podem observar-se também na *Minisuite* op.5, de 1967.

A obra acaba com o Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, desta vez a cargo das madeiras (Figura 99).

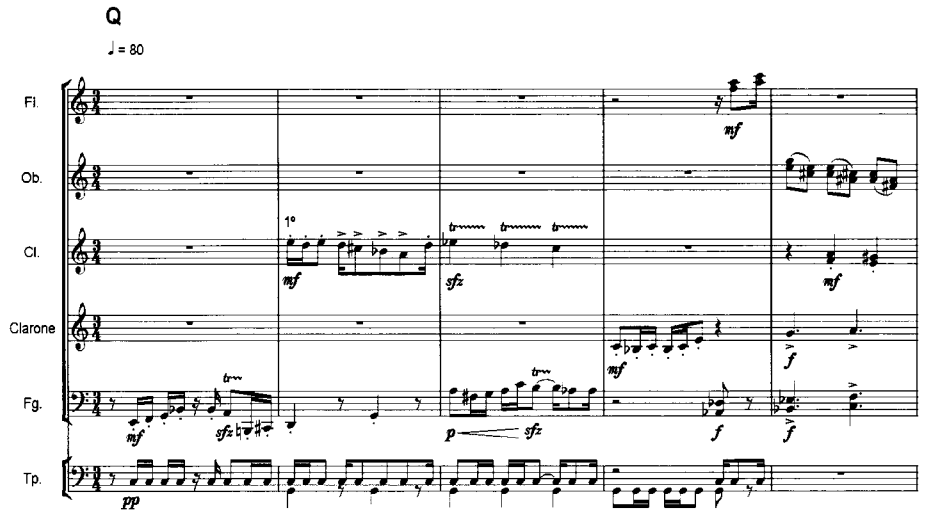


Figura 98 – *Espectros*, ritmos de carácter popular ou neoclássico

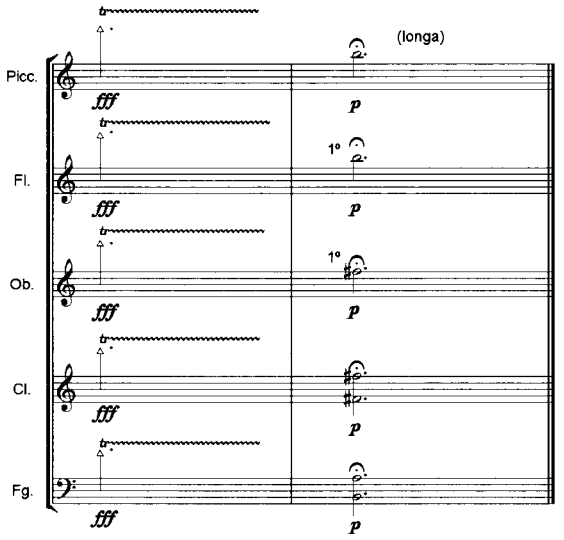


Figura 99 – *Espectros*, Acorde dos Sinos

O então aluno Lindembergue Cardoso, ao compor sem a tutela do professor que supostamente acompanhava o trabalho ao longo do ano parece que foi tentado a aplicar recursos que aparentemente foram ouvidos e analisados em aula

durante 1969, tais como: "sonoridades" à maneira de Varèse, micropolifonias ligetianas, "sonoridades" ouvidas em obras de Penderecki, a clave de regiões. A caracterização, novamente, do intervalo de quarta, os *clusters* diluídos melodicamente, o tratamento neoclássico provavelmente stravinskiano e a interpolação de um gesto tonal (coral) que já fazia parte do leque de ferramentas técnicas adquiridas no passado.

A variedade de recursos utilizados numa peça só fazem supor que o jovem Lindembergue Cardoso ainda se encontrava a experimentar técnicas novas com fruição e não se importava de o fazer na mesma peça, resultando um trabalho absolutamente sincrético e ecléctico.

Se por sincretismo (do grego *synkretismos*, unidos contra uma terceira parte, de *syn*, juntos e *kres*, de cretenses, coligação dos cretenses) se entende a amálgama de diferentes culturas, religiões, escolas de pensamento num contexto comum, a convivência de vários gestos na mesma entidade, então a música de Lindembergue Cardoso é sincrética.

Se ser ecléctico lembra os antigos filósofos que não pertenciam a escolas determinadas ou segundo a etimologia da palavra *ek*: fora mais *legein*: escolha, ir escolhendo, então a música de Lindembergue Cardoso é ecléctica.

De uma maneira ou de outra o eclectismo está presentes no primeiro parágrafo da DECLARAÇÃO de princípios dos compositores da Bahia, onde se pode ler no seu artigo único: "principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado"[92].

---

[92] DECLARAÇÃO de princípios dos compositores da Bahia, Salvador – Bahia, 30-11-66.

III.8 *Extrême,* para conjunto misto op.11

III.8.1 Introdução

Extrême, para conjunto misto op.11, foi escrita no ano de 1970 e estreada na 5ª Apresentação de Compositores da Bahia, na Reitoria da UFBA a 19 de Novembro de 1971 sob a direcção de Piero Bastianelli.

As influências de Ligeti manifestam-se outra vez no plano da micropolifonia, neste caso mais perto do *Poème Symphonique* para cem metrónomos de 1962, do terceiro andamento do *Streichquartett Nº2* de 1968 e do *Continuum* para cravo também de 1968, peça que segundo o Dr. Jamary Oliveira era bem conhecida pelos estudantes do curso de composição da UFBA.

O grafismo da notação no início de *Extrême,* para conjunto misto op.11 pode relacionar-se com o grafismo de *Rondes,* para orquestra de cordas, de 1967 de Aribert Reimann (Figura 101), compositor alemão nascido em 1936.

> Esta peça utiliza traços para prolongar as durações das notas e nesta página a textura varia entre material sincronizado (marcado com linhas verticais pontuadas), e sucessões de notas relativamente livres. As notas curtas (principalmente *pizzicato*, mas também com arco, como nos violoncelos e os contrabaixos), não têm traços para prolongar as notas como as notas sustentadas[93].

---

[93] Tradução própria ao português de: Stone, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, New York London, W. W. Norton & Company, 1980, p. 96.

Na Figura 100 ilustra-se uma página da partitura de Aribert Reimann, *Rondes* para orquestra de cordas (1967), C 1969, editada por Ars Viva Verlag, Mainz.

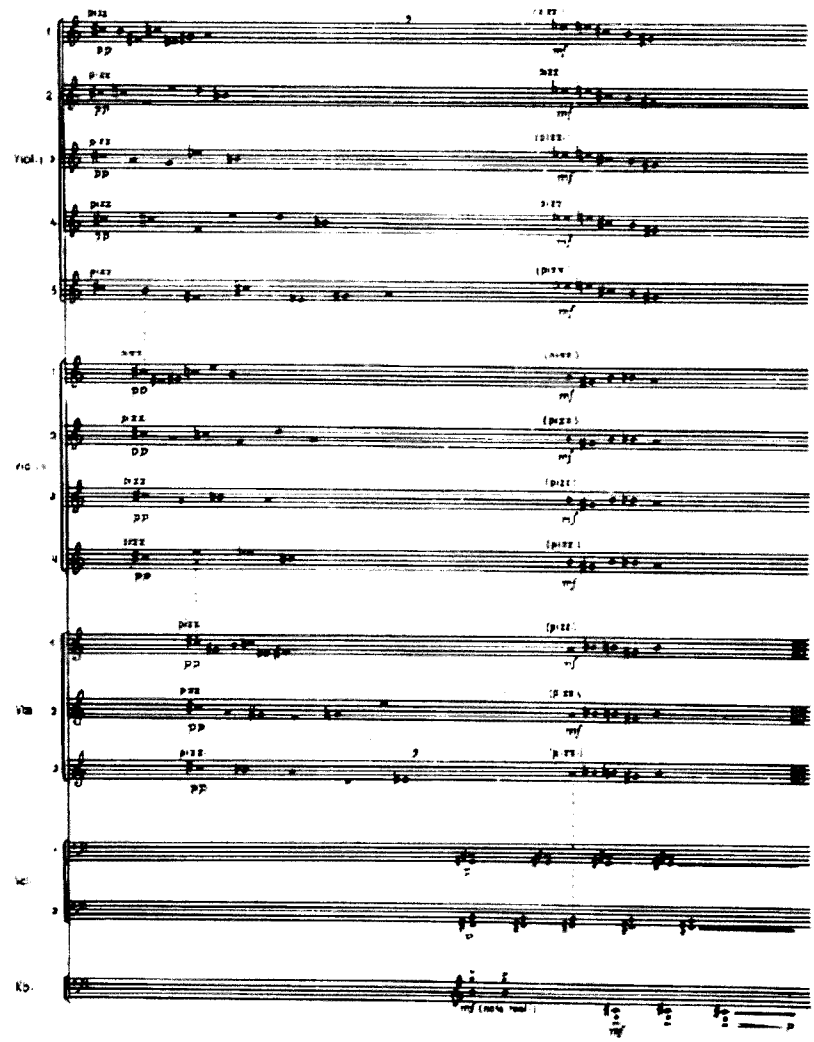


Figura 100 – Reimann, Aribert, *Rondes*

O texto de Kurt Stone, acima referido, bem pode aplicar-se às páginas que correspondem a *Extrême,* para conjunto misto op.11 de Lindembergue Cardoso, pela semelhança visível no início da peça transcrito nas Figuras 101 e 102.

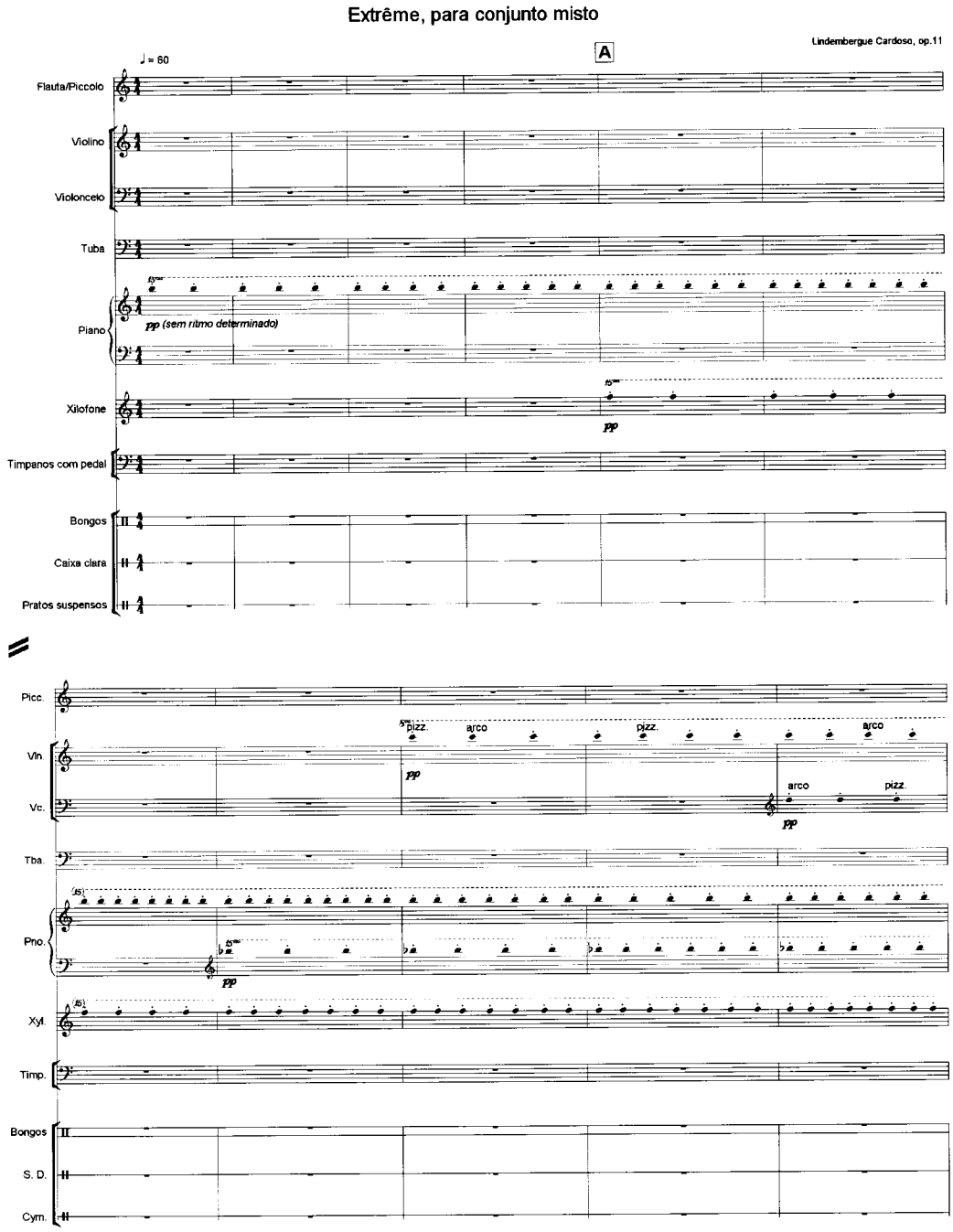


Figura 101 – *Extrême*, início

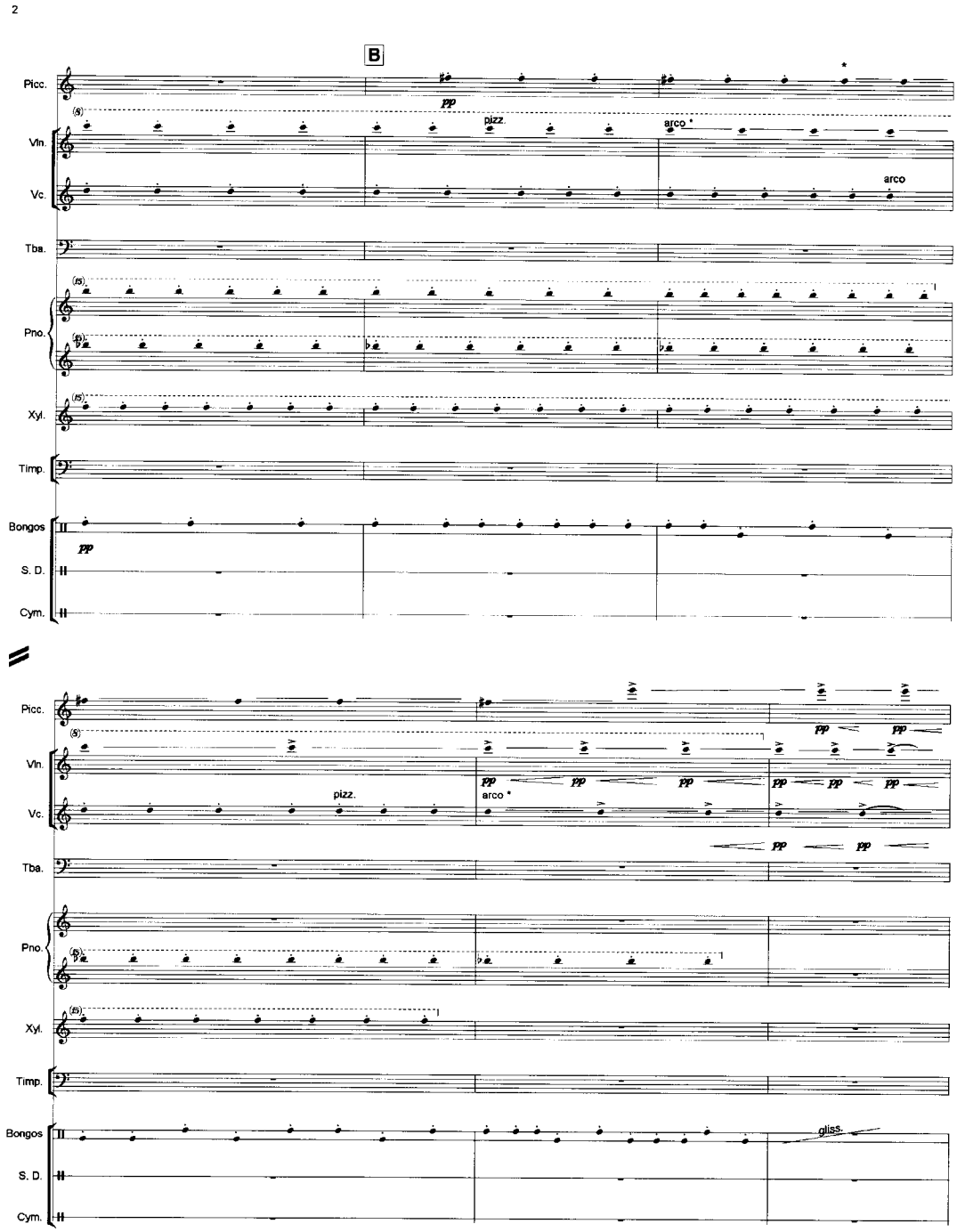


Figura 102 – *Extrême,* letra B

Esta notação e esta ideia ideia ao nível da textura voltaram a ser utilizadas por Lindembergue Cardoso em *Suitemdó,* para conjunto misto op.60, de 1979.

Extrême, para conjunto misto op.11 deve o seu título à utilização exaustiva de registos extremos. A escolha dos instrumentos favorece este procedimento já que participam um instrumento de corda agudo e um grave, o instrumento de sopro mais agudo e o mais grave, piano (grave – agudo) e xilofone (agudo), bongó (grave), caixa clara (agudo) e dois pratos (grave e agudo). Este critério, baseado na oposição de registos, foi e é um procedimento bastante comum para a escolha de um orgânico de instrumentos.

III.8.2 Observações

A nível estrutural, *Extrême,* para conjunto misto op.11, recorre quase à mesma planificação ou critério que *Espectros,* para coro e orquestra op.10. Quer isto dizer que a forma é aberta e estruturada com base nas justaposições de pequenas secções caracterizadas por uma textura particular, um tratamento intervalar particular, uma notação particular ou um tempo que ajuda a determinar o carácter da secção.

Embora com menos frequência que em *Espectros* op.10, a notação recorre a elementos indeterminados, como, por exemplo, as notas mais agudas ou mais graves possíveis, *clusters* para o piano especificando a região e a participação de teclas brancas e pretas, contornos livres, repetições *ad libitum,* ataques livres onde só indica a densidade da textura e a notação rítmica do início da peça.

Outro elemento novo na escrita instrumental de Lindembergue Cardoso, e que será recorrente na sua linguagem para piano é o *cluster* dinâmico, de

preferência no registo sobre agudo onde o jogo entre teclas pretas e brancas parece ter tido a referência de *Feux de Artifice* de Debussy, como por exemplo dois compassos antes de da letra de ensaio K (Figura 103).

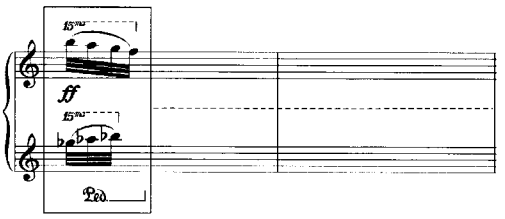


Figura 103 – *Extrême*, *cluster* dinâmico

Um recurso instrumental novo para Lindembergue Cardoso é o que se produz nos instrumentos de arco, ao realizar uma pressão muito forte com o arco sobre as cordas o que provoca quase um "ruído". Nesta obra o ponto de contacto do arco com a corda é entre o cavalete e o estandarte, como por exemplo um compasso antes da letra de ensaio J (Figura 104).

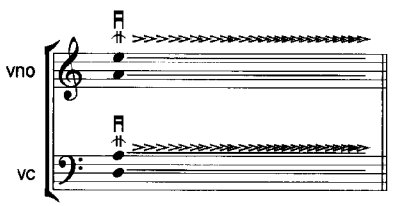


Figura 104 – *Extrême,* ruído produzido apertando o arco contra as cordas

A "desintegração" melódica de um *cluster* diatónico continua a ser um procedimento utilizado desde *A Festa da Canabrava*, para orquestra op.2. Mas,

neste caso Lindembergue Cardoso omite o ataque do *cluster* em simultâneo, como por exemplo no compasso quarto depois da letra de ensaio M (Figura 106).

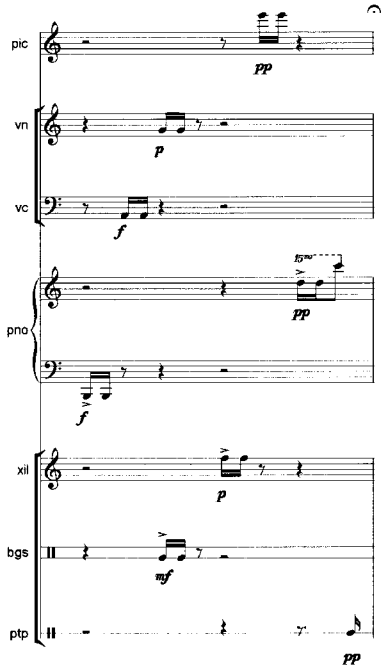


Figura 105 – *Extrême,* desintegração de um *cluster*

A partir de *Espectros,* para orquestra op.10 e *Extrême,* para conjunto misto op.11, Lindembergue Cardoso começa a afastar-se de uma composição onde os contornos melódicos e os agregados simultâneos eram organizados com base em determinados conjuntos de classes de notas. Nos casos dos *opus* 10 e 11, a escolha do material melódico ou harmónico parece mais livre, mas podem observar-se esporadicamente agregados com a estrutura de um *cluster* ou diatónico, ou cromático. Também na estrutura da forma, embora nesta peça, como na obra *A Festa da Canabrava* op.2 e em *Procissão das Carpideiras* op.8, exista

uma espécie de recapitulação das primeiras texturas, estando a "reexposição" trabalhada nos registos graves do piano, a tuba e o violoncelo, o material musical encontra-se mais sujeito ao critério de justapor pequenas secções caracterizadas pela procura de timbres novos, que ao de desenvolver contornos ou trabalhar sobre desenhos construídos sobre pedais rítmicos.

No momento em que Lindembergue Cardoso escreve *Espectros,* para orquestra op.10 e *Extrême,* para conjunto misto op.11, parece orientar as suas escolhas em direcção à exploração de pequenos gestos característicos da linguagem musical (supostamente referida nas aulas) da época em curso, deixando por enquanto de lado as especulações que caracterizam a sua produção até ao *opus* 8.

III.9 *Quinteto,* para instrumentos de sopro op.15

III.9.1 Introdução

Flautaoboeclarinetafagotetrompa, como figura no título original do manuscrito, para quinteto de sopros op.15 foi escrita em Salvador em 1970 e estreada no mesmo ano por ocasião da IV Apresentação de Jovens Compositores da Bahia, a 8 de Outubro, pelo quinteto formado por Jean Noel Saghaard (flauta), Afrânio Lacerda (oboé), Klaus Haefele (clarinete), Francisco Assis (fagote) e Carlos Moreira (trompa).

O título, *Flautaoboeclarinetafagotetrompa*, só aparece no manuscrito autógrafo desta peça, sendo catalogada como *Quinteto*, título que aparece no CD *Memória, Lindembergue Cardoso II – Câmara,* Editado e masterizado no Virtual Studio – Salvador – BA (71 358-9155-boamusica@terra.com.br), entre 2001 e 2004.

Com 14 minutos, *Flautaoboeclarinetafagotetrompa*, para quinteto de sopros op.15, é a peça de maior duração de toda a produção da época de estudante de composição (1967 – 1971).

III.9.2 Comentários analíticos

Durante a primeira audição deste quinteto parece que se está perante música electroacústica. O conhecimento de *Poème électronique*, *Octandre* e *Hyperprism* de Varèse e da música de Ligeti e Penderecki também pode observar-se nesta obra.

O exemplo seguinte (Figura 106.) mostra uma série de agregados extraídos de *Octandre*, de Edgar Varèse, obra que segundo o Dr. Jamary Oliveira foi possível consultar e conhecer por meio da partitura em finais da década dos anos sessenta. A construção de agregados construídos sobre intervalos 10-1, 1-10, 11-1, 11-2, etc. é um elemento estilístico do compositor norte-americano, como também o recurso à utilização de registos extremos dos instrumentos utilizados, ou a alteração da ordem convencional da partitura para a construção de acordes, o que provoca sonoridades ásperas, tensas e características.

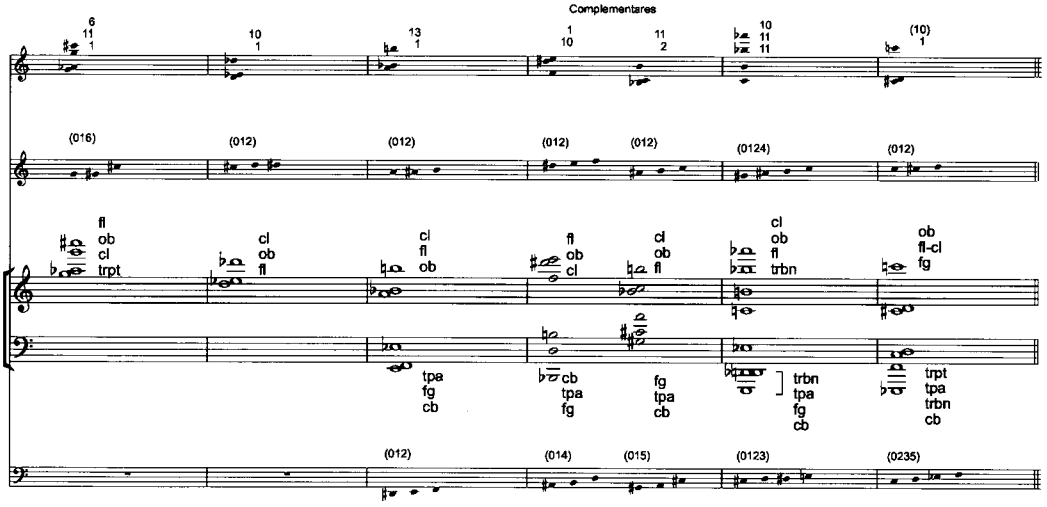


Figura 106 – Varèse, agregados de *Octandre*

Na análise transcrita na Figura 107 observam-se os primeiros agregados do *Quinteto* op.15 de Lindembergue Cardoso com a sua instrumentação correspondente.

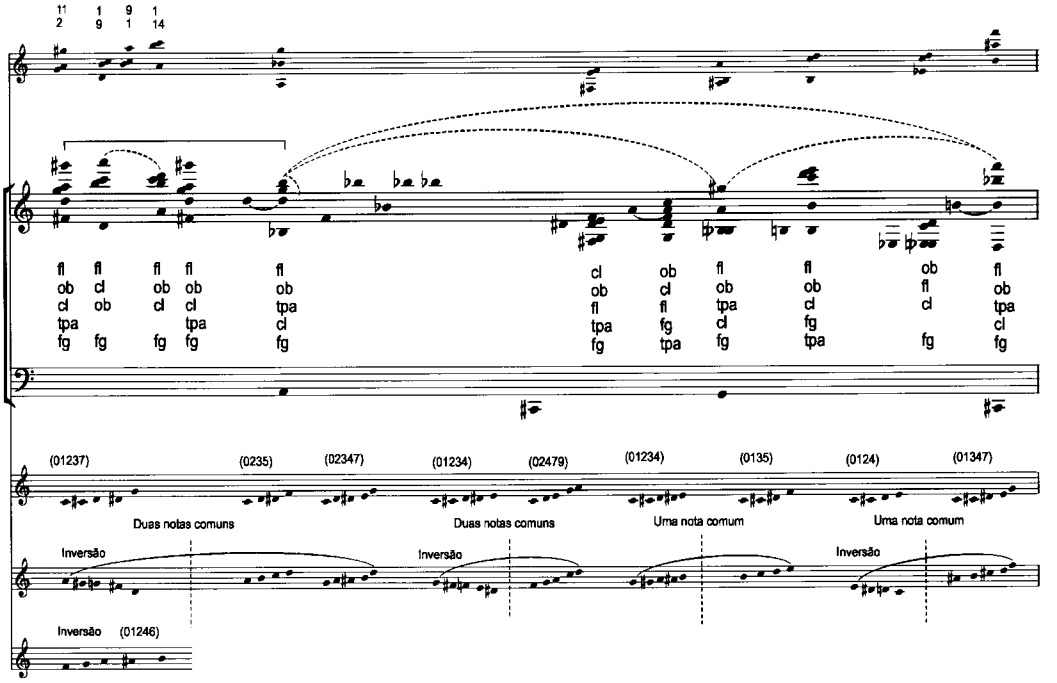


Figura 107 – *Quinteto*, agregados (início)

Da mesma maneira que os agregados em *Octandre*, a ordem de partitura é alterada para conseguir sonoridades mais ásperas e características, evitando repetir a mesma fórmula de instrumentação.

Da mesma maneira que em *Octandre*, os agregados contêm intervalos 10 e 11 como deslocação dos intervalos 1 e 2, o que cria disposições abertas dos acordes, e colabora para a obtenção de um resultado sonoro mais ríspido e cru.

A segunda parte do *Quinteto* op.15 de Lindembergue Cardoso começa no fim da terceira página do manuscrito autógrafo[94], onde mais especificamente onde está indicado entre parêntese, *agitado*. A textura resultante, como se pode ver na Figura 108, é semelhante à obtida pela diluição de um *cluster* numa quase

[94] Na partitura autografa não existem números de compassos nem figuras de ensaio.

melodia de timbres, recurso já observado por exemplo em *A Festa da Canabrava* op.2 e *Procissão das Carpideiras* op.8.

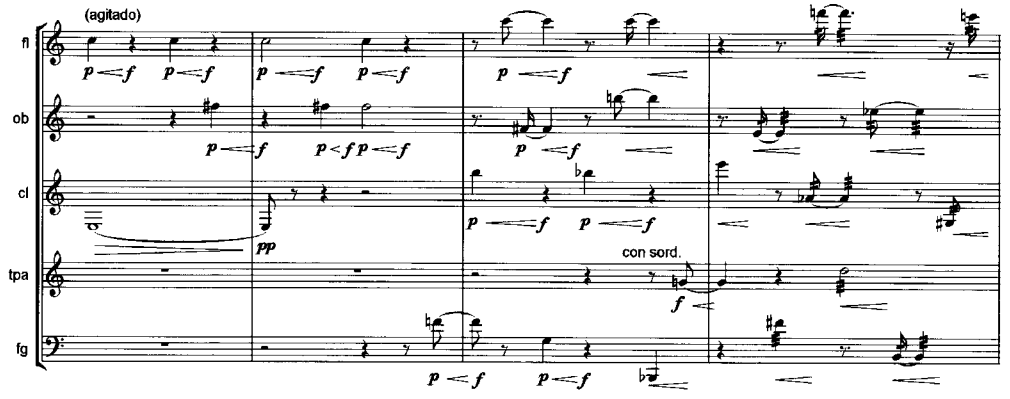


Figura 108 – *Quinteto*, quase melodia de timbres

A terceira parte deste quinteto começa no quinto compasso da página sete, sendo os sete compassos anteriores uma transição (Figura 109).

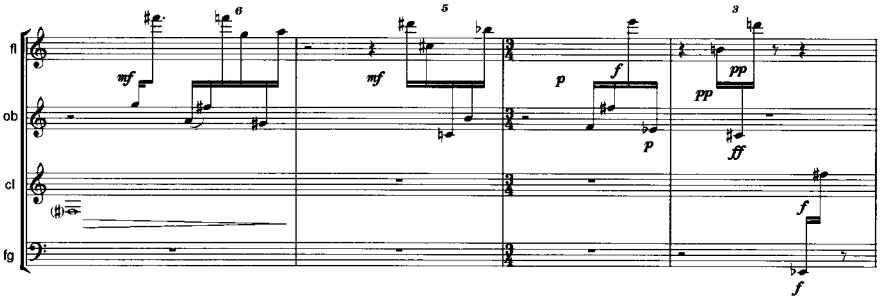


Figura 109 – *Quinteto*, início da terceira parte

Como se pode ver na Figura 110 o agregado do início da Figura 109 é semelhante ao agregado com que começa a obra, (01234), e os campos

harmónicos que o sucedem estão formados por conjuntos de forma primária, (01235), (0123), (01235). Observa-se nas caixas da Figura 110 que os meios-tons são os intervalos que prevalecem nestes conjuntos e, que junto com os tons inteiros, são os intervalos que constroem a linha melódica exposta, embora utilizando mais uma vez o recurso de deslocação de oitava.

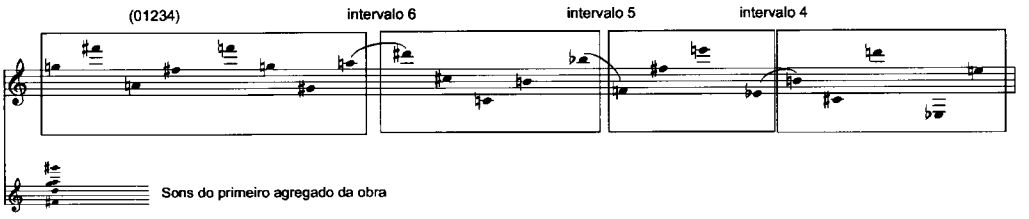


Figura 110 – *Quinteto*, comparação de agregados

Ainda na terceira parte deste quinteto, Lindembergue Cardoso recorre brevemente à micropolifonia, utilizada, pela primeira vez, em *Espectros,* para coro e orquestra op.10 (Figura 111).

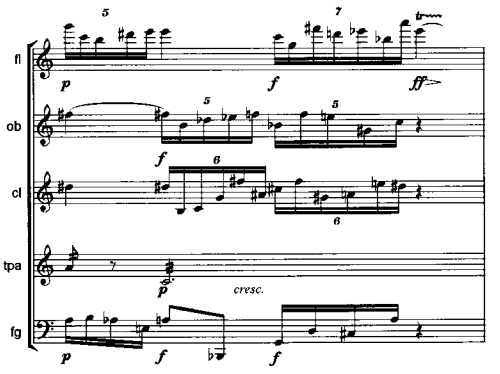


Figura 111 – *Quinteto*, micropolifonia

Três páginas antes do fim da obra, Lindembergue Cardoso ensaia uma reexposição da textura inicial que, pela sua brevidade, funciona auditivamente mais como coda do que como uma reexposição propriamente dita.

Com o *Quinteto* op.15, estamos perante uma forma com uma estrutura mais ortodoxa que a de *Espectros,* para coro e orquestra op.10 e a de *Extrême,* para conjunto misto op.11. Em *Quinteto* op.15, alguns critérios utilizados para a criação de algumas texturas estão mais ligados à reflexão que caracterizou as primeiras experiências composicionais do que os critérios utilizados nos *opus* 10 e 11.

III.10 *Trio Nº 2,* para violino, violoncelo e piano op.17

III.10.1 Introdução

Não são muitos os elementos de que se dispõem para situar este segundo trio de Lindembergue Cardoso. Segundo o catálogo publicado no *site* oficial e o catálogo publicado no *site* dos Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA[95] foi composto em 1970. A edição da UFBA[96], corresponde a uma segunda versão realizada entre 1971 e 1973, anos em que segundo *Certidão* fornecida pela Escola de Música e Arte Cénica da UFBA, Lindembergue Cardoso se encontrava matriculado mas não frequentou por falta de professores. Outro elemento fornecido pelo catálogo e pela edição da UFBA é de que não foi estreado até 1991, ano da edição da partitura.

III.10.2 Comentários analíticos

Na primeira página deste segundo trio de Lindembergue Cardoso verificam-se procedimentos que serão aproveitados posteriormente e que já foram utilizados no passado imediato.

A primeira ocorrência do *Trio Nº2* (Figura 113) antecipa o início de *La Torada ou O "Acoblata" do piano*, para piano e coadjuvante op.70 (Figura 112), de 1981,

---

[95] Nogueira, Ilza Maria, (2000), *Lindembergue Cardoso*, Consultado a 4 de Agosto de 2007 em: http://www.mhccufba.ufba.br/infoCompositor.php?nome=begcardoso

[96] Cardoso, Lindembergue, *31 peças para orquestra, coro, coro e orquestra, banda, música de câmara, obras didáticas*, execução e projeto gráfico de Piero Bastianelli, Salvador – Bahia, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Centro Editorial e Didático, 1991.

onde o gesto principal é a sucessão de *clusters* no piano utilizando todo o âmbito do instrumento.

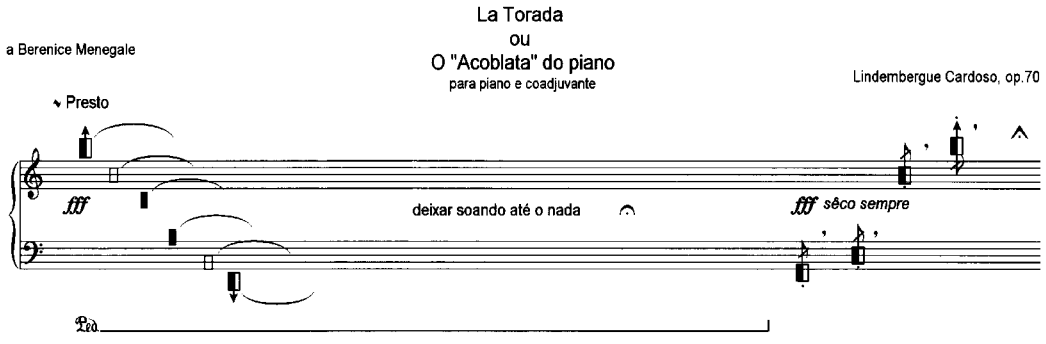


Figura 112 – *La Torada*, início, *clusters*

A notação em *La Torada*, para piano e coadjuvante op.70, é mais pormenorizada pois no início do *Trio Nº2* op.17, faltam as indicações de notas mais agudas e mais graves, o pedal só é atacado no último *cluster*, e falta a indicação de tempo (Figura 113).

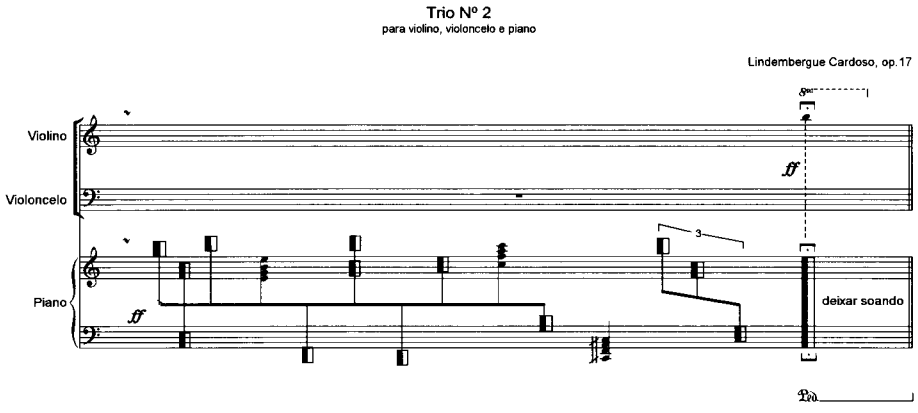


Figura 113 – *Trio Nº2*, Início, *clusters*

A segunda referência é a segunda textura do *Trio Nº 2*, para violino, piano e violoncelo op.17, que é análoga à parte de piano do início de *Extrême,* para grupo misto op.11. A ideia rítmica também é semelhante, embora a micropolifonia seja menos evidente à simples vista já que são os acentos aleatórios do violino que interactuam com as articulações precisas do piano para criar os desencontros rítmicos característicos desta textura (Figura 114).

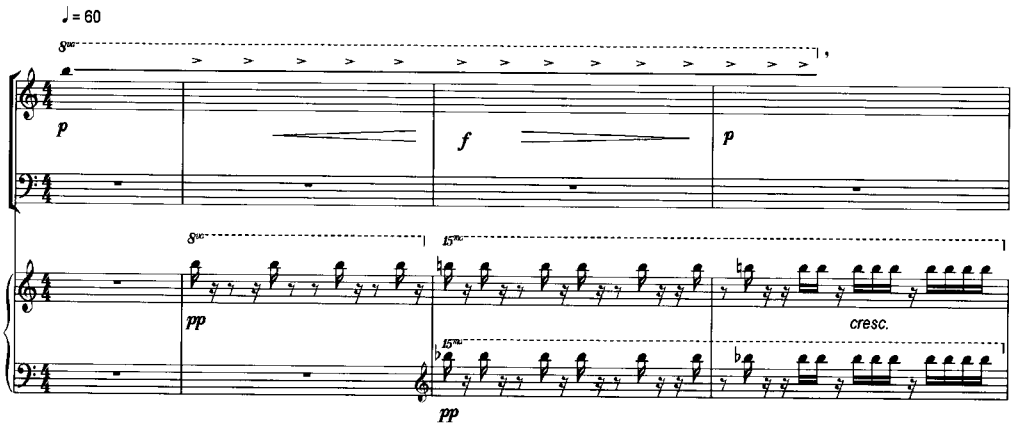


Figura 114 – *Trio Nº2*, textura rítmica

A terceira e última referência da primeira página do *Trio Nº 2* op.17 é o *cluster* dinâmico, encontrado repetidas vezes em *Extrême,* para conjunto misto op.11 (Figura 115).

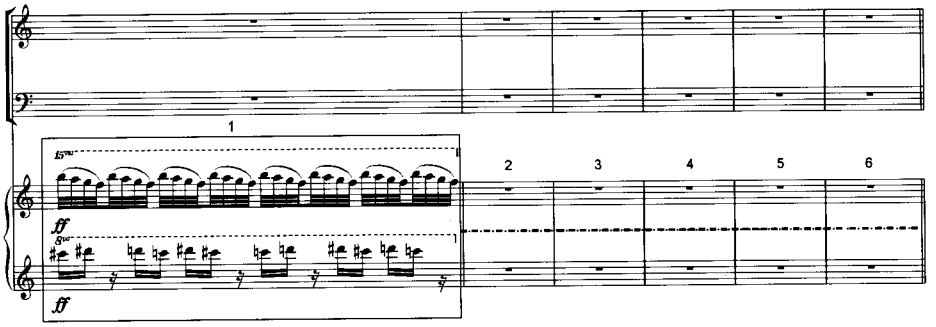


Figura 115 – *Trio Nº2, cluster* dinâmico

A segunda parte do *Trio Nº 2* op.17, que começa três compassos antes da letra de ensaio B, apresenta material temático explorado ao longo da obra para criar materiais musicais derivados (Figura 116).

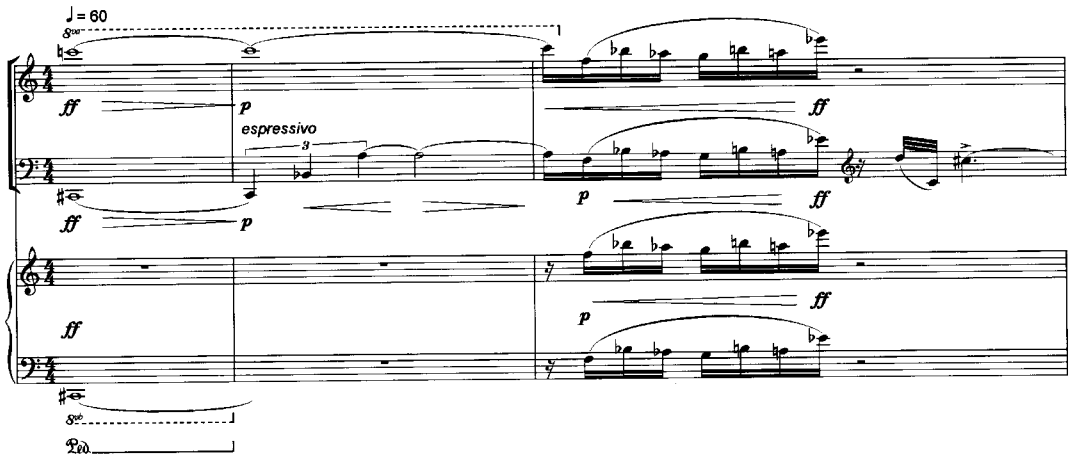


Figura 116 – *Trio Nº2,* letra B, material tematico

O primeiro material derivado deste desenho aparece aos onze compassos a partir de B (Figura 117).

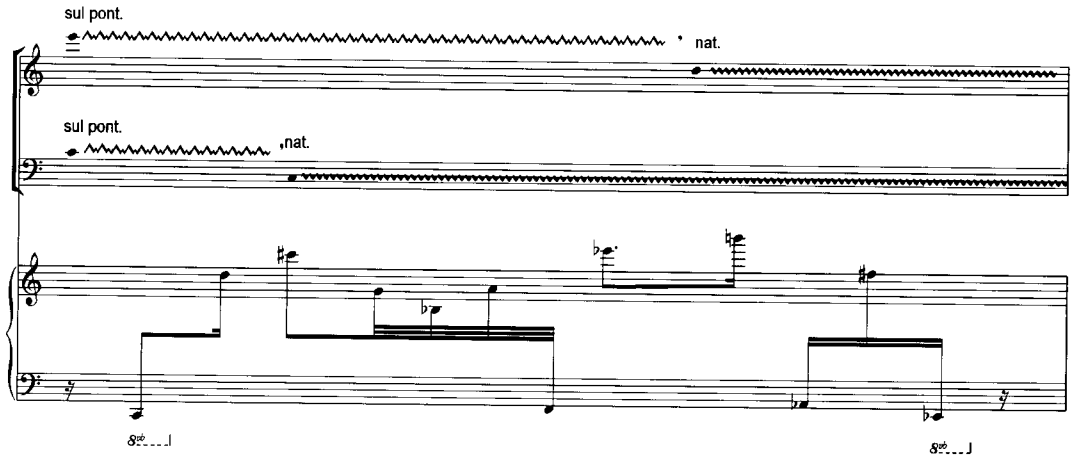


Figura 117 – *Trio Nº2,* 11 compassos de B

Na Figura 118 observam-se as relações de três células comuns aos trechos apresentados nas Figuras 116 e 117.

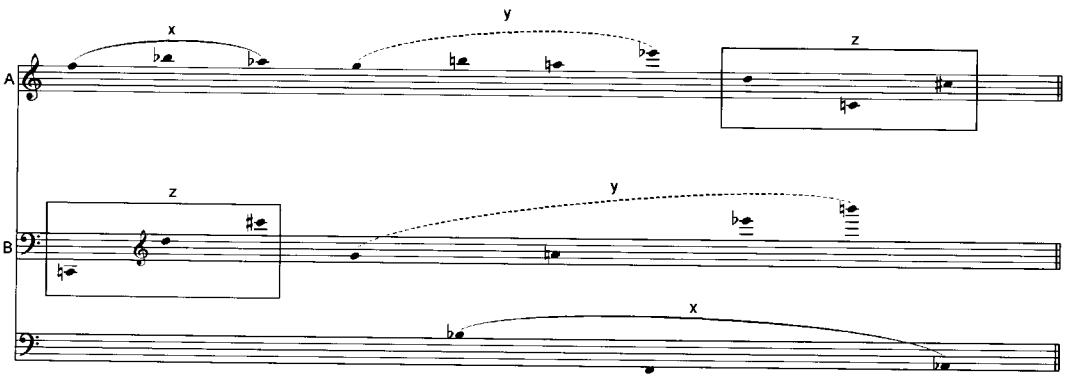


Figura 118 – *Trio Nº2,* relações entre as células x, y e z

Importa observar a apresentação quase retrógrada do material de A em B a permutação das notas dentro de cada célula e a intercalação de notas de duas células diferentes (Figura 118).

Outro material derivado dos dez sons de A (Figura 118), encontra-se na letra E de ensaio, agora a cargo das cordas e começando o que seria a sétima parte estrutural do trio. Neste caso Lindembergue Cardoso procede a partir de B, transpondo as dez notas um tom acima, distribuindo o material entre o violino e o violoncelo, mudando o tempo (carácter) e alterando o contorno (Figura 119).

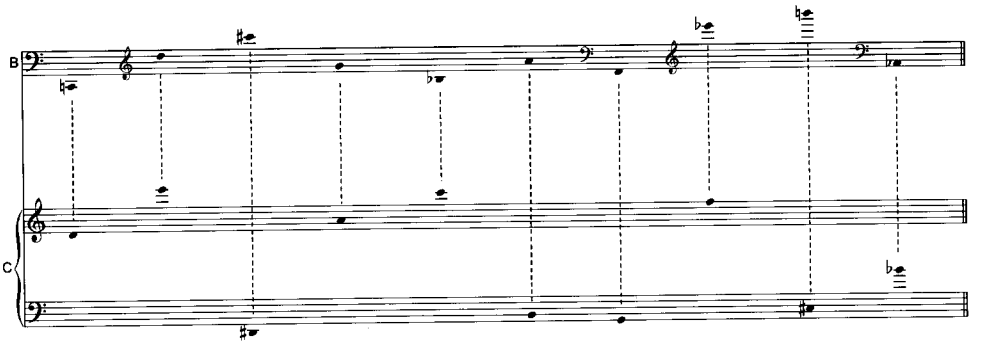


Figura 119 – *Trio Nº2,* letra E, material derivado de A

Tratando o material musical com o mesmo procedimento aplicado em A, B e C, pode dizer-se que, não fosse pela falta do Mi e do Fá # nos conjuntos A e B, o tratamento serial ia a ser especulativo, mas não tão rico ou variado como no *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4, de 1967.

Como acontece desde *Espectros,* para coro e orquestra op.10, a estruturação das peças efectua-se justapondo pequenas secções, neste caso com algum desenvolvimento interno, por exemplo utilizando, por exemplo, pedais rítmicos e terminando, neste caso, sem recorrer a reexposições.

O final, Figura 120, é um desenvolvimento melódico a partir da célula "z" de A (012), que é material gerador de outras secções deste trio.

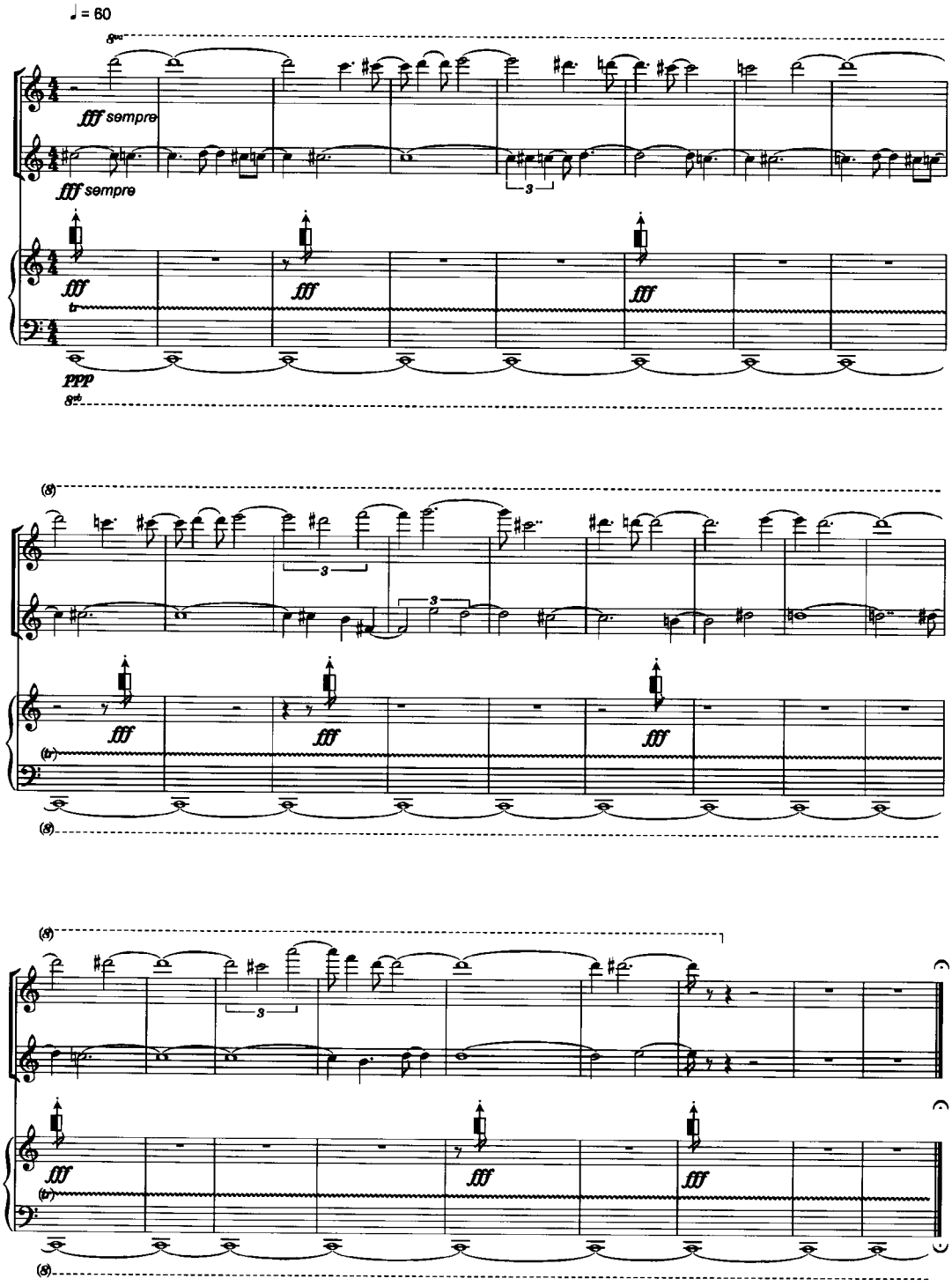


Figura 120 – *Trio Nº2*, desenvolvimento melódico, final

Desenvolvimentos melódicos semelhantes foram já observados nas duas PRECES da *Procissão das Carpideiras*, para solista, coro de câmara e orquestra op.8, composta em 1969. Neste caso, o violino e o violoncelo criam uma textura heterofónica em mais que duas linhas contrapontísticas.

A construção da melodia a cargo do violino é semelhante à melodia do piano do início da *Balada* para piano e orquestra de Frank Martin, de 1939, obra que, pela sua condição de pianista, o professor suíço de Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer, podia ter chegado a conhecer, analisar e aproveitar como material de aula.

Mais uma vez se observa que quando Lindembergue Cardoso recorre a procedimentos utilizados anteriormente não o faz para copiar uma fórmula que resultou no passado, mas sim para ir adaptando, ou alterando segundo as necessidades da nova obra, aprendendo com a reaplicação dos recursos utilizados anteriormente e com as experiências adquiridas.

III.11 *Pleorama,* para orquestra op.19

III.11.1 Introdução

Pleorama[97], para orquestra op.19 de Lindembergue Cardoso foi escrita em 1971 e estreada em 1972 no Teatro Municipal de Rio de Janeiro pela Orquestra Sinfónica Brasileira dirigida pelo maestro Alceu Bocchino[98]. Com *Pleorama*, para orquestra op.19, *Orbitas,* para sopros e percussão op.20 e *Influência*, para orquestra de cordas op.21, acaba o seu período como estudante activo pois entre 1972 e 1973, segundo a *Certidão* emitida pelas autoridades da graduação da Escola de Música e Arte Cénica em 1974, Lindembergue Cardoso não teve aulas por falta de professores.

III.11.2 Comentários analíticos

O primeiro gesto a cargo do *piccolo* abrange o material musical que será trabalhado nas duas primeiras páginas da partitura.

Na Figura 121 pode observar-se como os conjuntos (024): fagotes e clarinete baixo; (026): flautim, flautas, oboés e c. Inglês; (0123): flautim, flauta, oboé, clarinete e fagote; (024): violinos I e II e violas, estão contidos no conjunto inicial do flautim (012346).

---

[97] Quadro em movimento frente a um espectador, tal como as margens de um rio que se deslocam ilusoriamente, dando-nos a sensação de fugir quando contempladas desde um barco em movimento.

[98] O registo em disco corresponde à Orquestra Sinfônica Nacional da RMEC. Reg. Alceo Bocchino // I Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Sala Cecília Meireles // SCM 1004 // LPEB170 (1975).

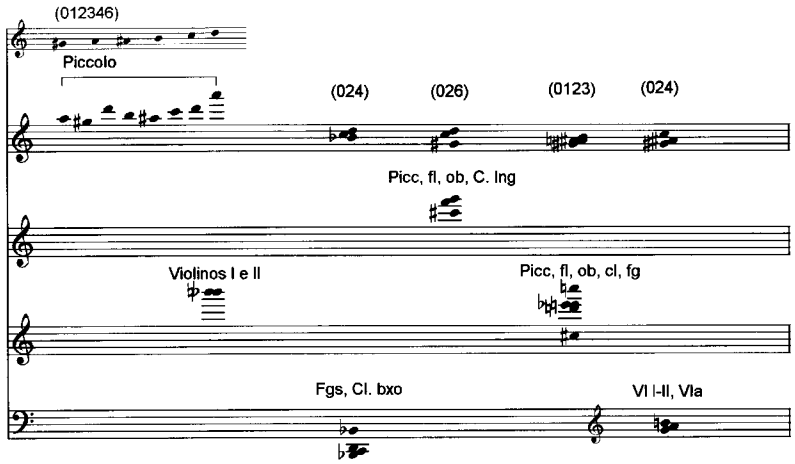


Figura 121 – *Pleorama*, conjuntos do início

A segunda textura da primeira parte da obra, sintetizada na Figura 122, que segue ao conjunto (024), a cargo das cordas, também deriva o seu material do primeiro conjunto (012346) a cargo do flautim, estando este último relacionado por inclusão com o conjunto (0123468T), que faz parte da textura referida no início deste parágrafo.

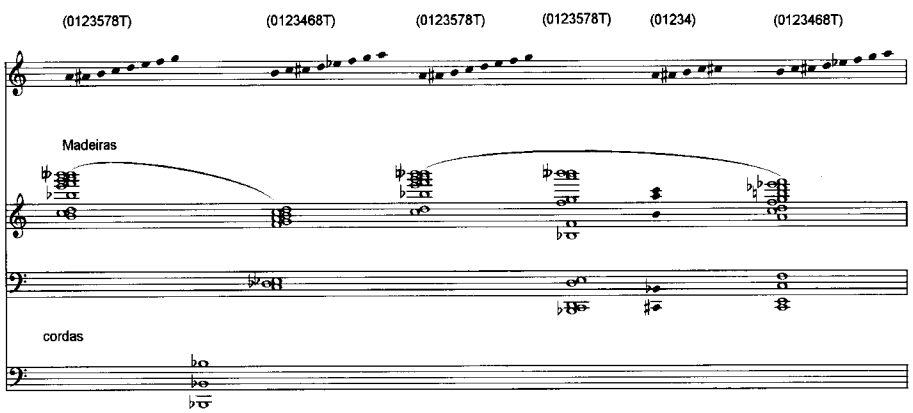


Figura 122 – *Pleorama,* segunda textura da primeira parte

A experiência adquirida nas composições anteriores nota-se no tratamento do material musical seguindo a ideia de criar "constelações sonoras", e no tratamento dos *clusters*, os quais são atacados simultaneamente ou construídos por camadas. Do quinteto de sopros volta a utilizar o procedimento de alterar a ordem de partitura, na construção de acordes a cargo das madeiras, e a utilização de registos extremos nos instrumentos de madeira, supostamente devido à influência de Varèse.

Como acontece na primeira secção desta primeira parte, limitado à primeira página da partitura, na qual a estrutura dos pequenos conjuntos começa e acaba com o conjunto: (024), nesta segunda secção também parece existir uma ideia estruturadora na organização do material. Se designamos ao conjunto (0123578T) como *a* e o conjunto (0123468T) como *b*, e o subconjunto (1234) como *x*, resulta o esquema: *ab aa(x)b.*

Na letra B de ensaio o material utilizado (Figura 123) também é derivado dos conjuntos anteriormente analisados (01234568T).

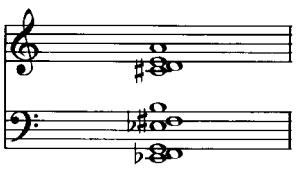


Figura 123 – *Pleorama,* letra B, conjunto (1234568T)

Na letra N de ensaio (Figura 124), observa-se pela primeira vez um recurso gráfico semelhante ao utilizado por Penderecki no *Ofiarom Hiroszimy Tren,* no

"compasso" 18, quando constrói *clusters* microtonais, fazendo suceder cinco entradas que supostamente correspondem, a cada uma, às formas de um "avião".

A primeira "mancha[99]" a cargo das cordas corresponde ao conjunto (01234578T), a segunda a cargo das cordas corresponde ao conjunto (0123468T), e a terceira a cargo das cordas corresponde ao conjunto (012345678). A primeira "mancha" a cargo das madeiras corresponde ao conjunto (013468T), a "mancha" dos metais corresponde ao conjunto (013468T) e a segunda "mancha" a cargo das madeiras corresponde ao conjunto (01235679T), resultando no esquema seguinte, exemplificado na Tabela 1. A primeira linha representa às madeiras, a segunda linha representa aos metais e a terceira linha representa às cordas. As colunas representam a sucessão das "manchas" que podem observar-se na Figura 124.

O conjunto das cordas corresponde ao anteriormente denominado como *a,* o primeiro conjunto das madeiras e o conjunto dos metais pertencem por inclusão ao conjunto anteriormente denominado como *b*, que será posteriormente realizado pelas cordas.

O segundo conjunto das madeiras é a soma dos conjuntos *a* e *b* (com a substituição do som 8 pelo nove) e o terceiro e último conjunto das cordas é, também a soma dos conjuntos *a* e *b.*

---

[99] Entenda-se como "mancha" a acepção tipográfica, sendo esta: a zona de uma página ocupada pela impressão de um texto ou de uma gravura.

	(013468T) b			(01235679T) a+b	
		(013468T) b			
(01234578T) a			(013468T) b		(01235678) a+b

Tabela 1

Na Figura 124 transcreve-se o essencial da partitura original retirando a parte da percussão por questões de espaço gráfico e de inteligibilidade do "desenho" musical.

Esta secção musical, que aparece perto do fim da obra, pela sua brevidade e pela reutilização dos materiais do início, pode considerar-se como uma secção com carácter codal, já que é demasiado breve para ser considerada como uma reexposição.

Em *Pleorama,* para orquestra op.19, Lindembergue Cardoso utiliza, além dos conjuntos acima analisados, *clusters* diatónicos, *clusters* cromáticos, uníssonos (oitavas), melodia de timbres e notações gráficas indeterminadas.

A nível estrutural, Lindembergue Cardoso segue aproximadamente os planos de obras anteriores, isto é: primeiras secções com uma linguagem e uma técnica muito explícitas, seguidos de secções onde a indeterminação e a justaposição de gestos participam de uma liberdade e eclectismo que começam a ser característicos da sua obra, concluindo com uma coda ou reexposição para fechar a forma.

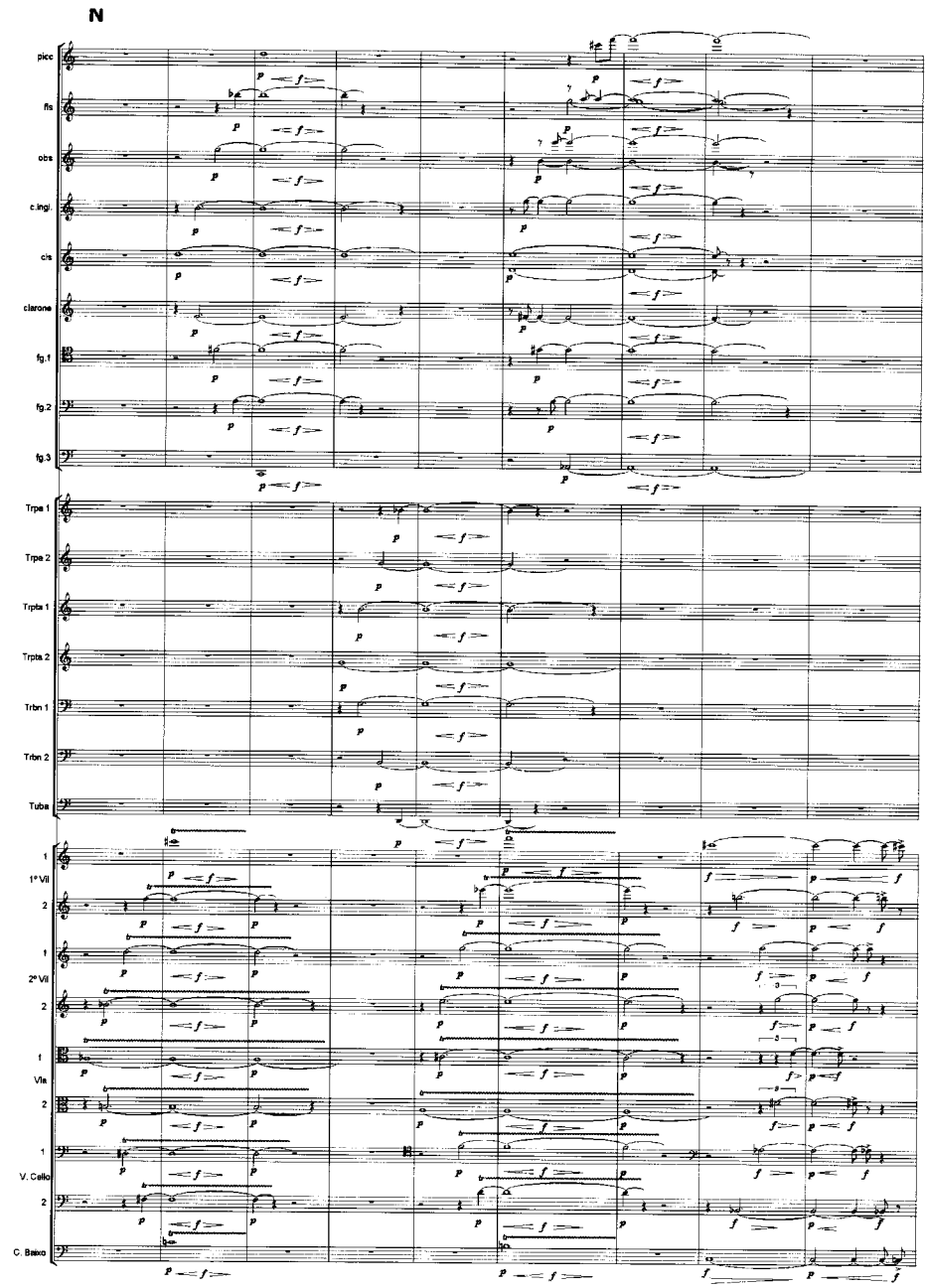


Figura 124 – *Pleorama,* manchas grãficas

III.12 *A Estrela,* para soprano, trompa e piano op.49

III.12.1 Introdução

A Estrela, para soprano, trompa e piano op.49 foi escrita em 1977 e dedicada a Nadja Daltro Bertini.

Na análise seguinte são utilizadas ferramentas da teoria dos conjuntos, de classes de notas elementos da análise da estrutura fundamental (Schenker) e da técnica dodecafónica, por serem pertinentes ao tratamento da linguagem e procedimentos composicionais da obra.

Apenas as duas primeiras secções da obra são objecto de comentário, dado o tratamento característico dos elementos composicionais.

III.12.2 Comentários analíticos

III.12.2.1 A série

A Estrela, para soprano, trompa e piano op.49 tem como material básico a série dodecafónica que se transcreve na Figura 125.

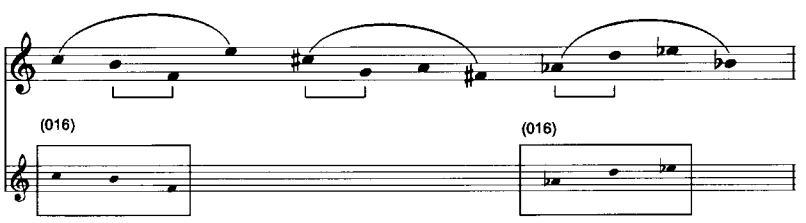


Figura 125 – *A Estrela*, série

Os dois hexacordes não são auto-complementares, mas a estrutura interna é bem interessante devido à organização das notas em função de conjuntos que contêm o intervalo 6 (trítono). À primeira vista observam-se três módulos de quatro notas cada um. Em cada um destes três módulos há um trítono, intervalo 6, que da mesma forma que o meio-tom, intervalo 1, tem três ocorrências em toda a série. O conjunto de três notas de forma primária (016) tem duas ocorrências. Este conjunto, (016), é comum aos inícios das séries de: *Fantasia,* para oboé solo, *Sincronia fonética,* para soprano e piano op.50 e *Monódica I,* para clarinete e piano op.106, como se de um *Urmotiv* se tratasse.

A subdivisão da série em três partes foi estabelecida de modo a associar cada um destes módulos de quatro notas a uma "tonalidade", sendo estas, Dó, Ré e Mib, as quais formam o conjunto (013), característico na produção de Lindembergue Cardoso (Figura 126). Esta subdivisão não vai ter consequências, nem no tratamento da série, nem no plano estrutural da obra.

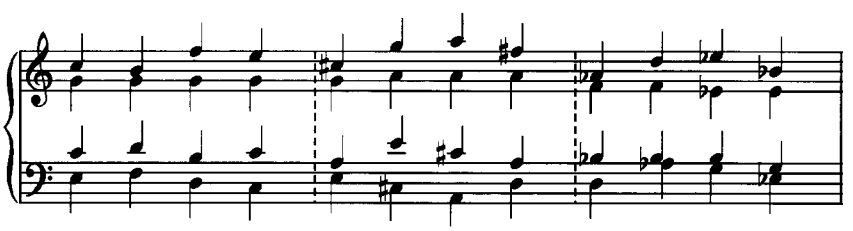


Figura 126 – *A Estrela,* harmonização tonal dos módulos de quatro sons

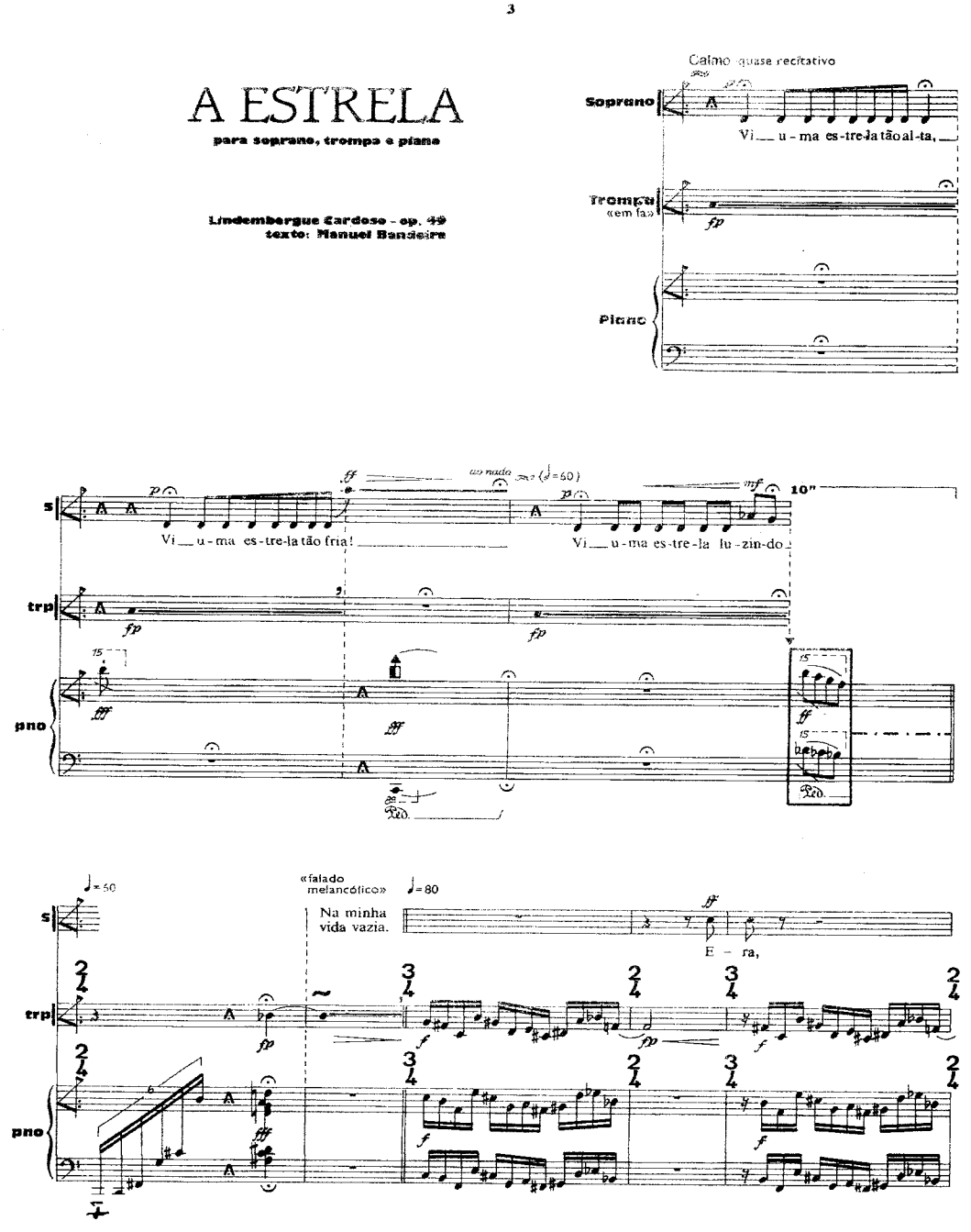


Figura 127 – *A Estrela,* primeira página da partitura

III.12.2.1.1 Sobre a primeira secção

A primeira secção da obra, compreendida entre o primeiro compasso e a dupla barra que precede a indicação de semínima igual a 80 (Figura 127), funciona, pelas razões que se seguem, à maneira de uma introdução, na qual se apresentam elementos característicos do corpo central da peça e se cria a tensão estrutural que vai conduzir o discurso musical em direcção à segunda secção.

Um elemento característico da série empregue em *A Estrela,* para soprano, trompa e piano op.49 é o intervalo 6, e a sua inserção no conjunto (016). Na parte da voz, nestes primeiros momentos, observa-se que a linha melódica estabiliza no contorno: Ré, Láb, Sol (Figura 128), que tem a forma primária (016).

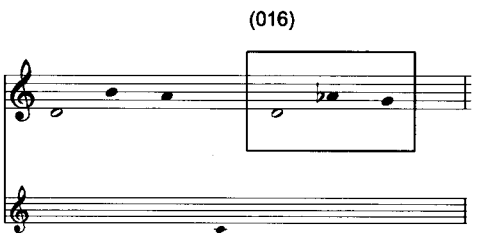


Figura 128 – *A Estrela,* forma primária (016) no início

Importa observar como os dois gestos contidos no primeiro compasso do terceiro sistema também incluem na sua estrutura, a forma primária (016), ver Figuras 129 e 130.

O conjunto de forma primária (016) é característico nas séries dodecafónicas de 1965, 1977, e 1988.

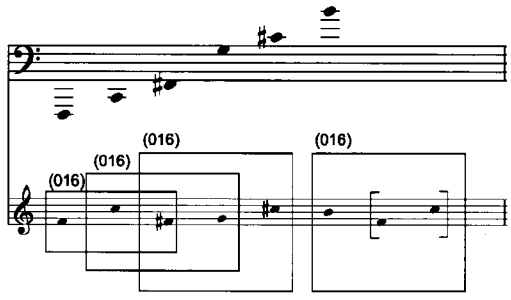


Figura 129 – *A Estrela,* formas primárias (016), terceiro sistema

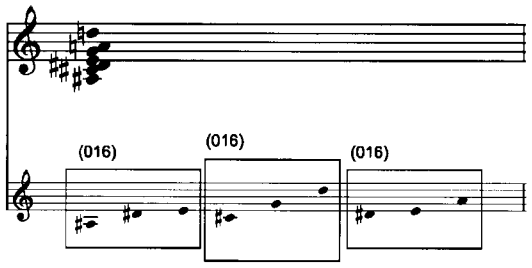


Figura 130 – *A Estrela,* terceiro sistema

O *cluster* móvel, que já fora introduzido em *Extrême,* para conjunto misto op.11, de 1970, que aparece no fim do segundo sistema da primeira página da partitura (Figura 103), também inclui na sua estrutura intervalar duas formas primárias (016), por se tratar de um conjunto do tipo (0123456).

A condução da tensão estrutural que vai levar o discurso musical em direcção à segunda secção pode observar-se na Figura 131, na qual se representam três níveis da estrutura fundamental desta secção, observando-se no terceiro nível como as notas Ré e Si resolvem a sua atracção intervalar no Dó com que começa a segunda secção; e a nota Fá resolve no Mi, quarta nota da série, como se de um gesto de atracão tonal dominante-tónica em Dó maior se tratasse.

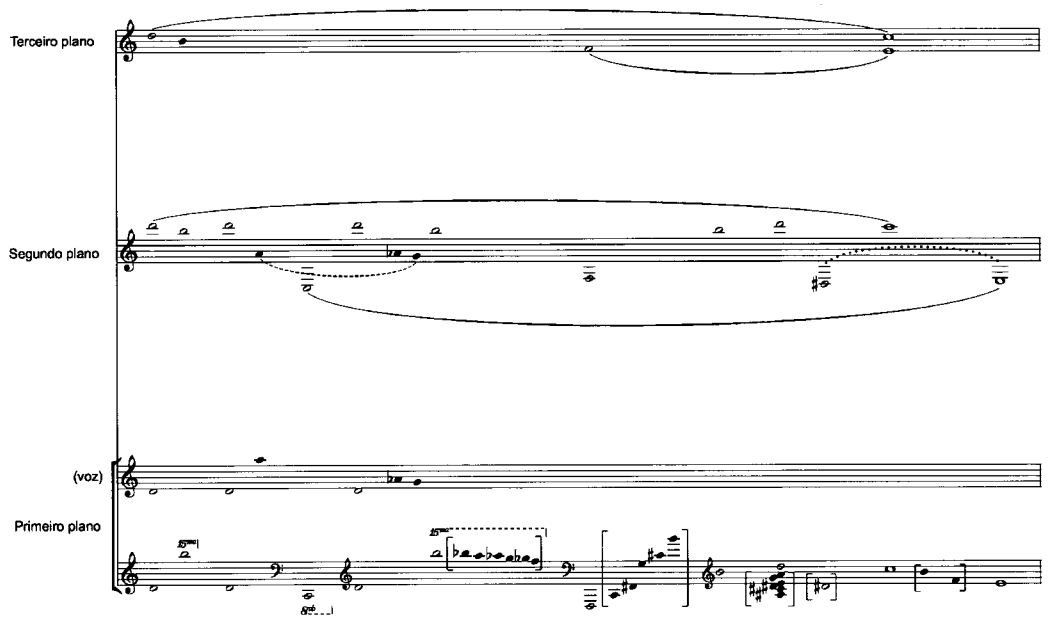


Figura 131 – *A Estrela,* estrutura fundamenta, início

III.12.2.1.2 Tratamento da série na segunda secção

O procedimento composicional é assaz simples, para não dizer elementar. Enquanto o piano e a trompa expõem a série na sua totalidade e vão reduzindo um som em cada uma das suas reiterações, a parte de canto começa na primeira nota da série e vai acrescentando um som a cada um dos gestos que se iniciam com o material original. Desta maneira está sempre presente a série completa já que os sons que são retirados na parte de piano e trompa são completados pelos sons que vão aparecendo na parte da voz (Figura 132).

A sequência na parte de soprano é interrompida no som 10 da série sem razão aparente.

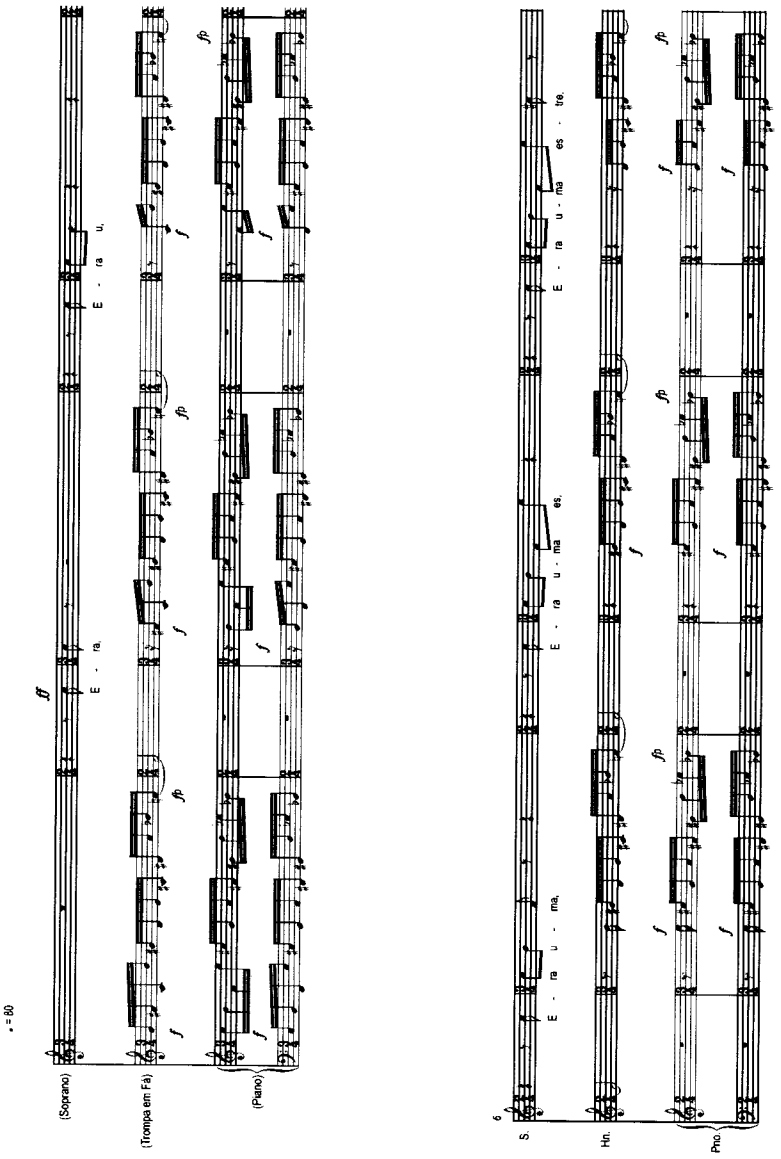


Figura 132 – *A Estrela* , Início da secção dodecafónica

Como vinha acontecendo em obras anteriores o pensamento ecléctico de Lindembergue Cardoso volta a manifestar-se com a justaposição de duas estratégias composicionais diferentes, mas sem comprometer a integridade do discurso musical.

III.13 *Sincronia fonética,* para soprano e piano op.50

III.13.1 Introdução

Sincronia fonética, para soprano e piano op.50 escrita em 1977, foi dedicada a Nadja Daltro Bertini.

Na análise que se segue são utilizadas ferramentas da técnica dodecafónica, por serem pertinentes ao tratamento da linguagem e procedimentos composicionais da obra. Esta análise limita-se apenas à introdução a cargo do piano, para estabelecer um paralelo entre os procedimentos aqui observados e os referidos nos comentários analíticos das outras obras dodecafónicas analisadas nesta tese.

III.13.2 Comentários analíticos

III.13.2.1 A série

Sincronia fonética, para soprano e piano op.50 tem como material básico a série dodecafónica transcrita na Figura 133.

Os dois hexacordes são auto-complementares. Os intervalos que participam da série são:

1 e 11: Dó – Si

2 e 10: Fá – Mib, Sib – Láb

3 e 9: Dó# – Mi, Mi – Sol, Sol – Sib

4 e 8: Lá – Dó#, Ré – Fá#

5 e 7:

6 : Si – Fá, Mib – Lá, Láb – Ré, (Dó – Fá#)

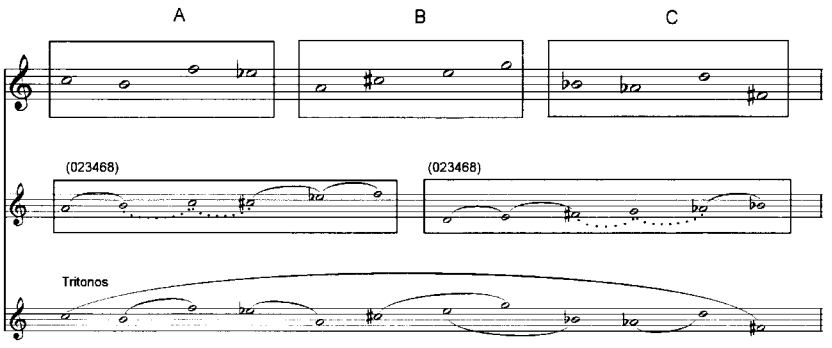


Figura 133 – *Sincronia fonética*, série

Repare-se que na referência à estatística das classes de intervalos, faltam os intervalos 5 e 7, predominando nesta série o intervalo 6 (trítono), que já foi característico na série da *Fantasia,* para oboé solo.

Durante a análise, observou-se que Lindembergue Cardoso utiliza módulos de quatro notas provenientes da subdivisão em três partes da série. Este procedimento será observado na análise de *Monódica I,* para clarinete e piano op.106 (III.16.1).

III.13.2.2 Os diversos tratamentos da série na introdução

III.13.2.2.1 Utilização da matriz

Lindembergue Cardoso utiliza operadores derivados directamente da matriz, seja originais, seja retrógrados (Figura 134) e uma transposição (Figura 135). Não utiliza nem inversões nem retrógrados das inversões[100].

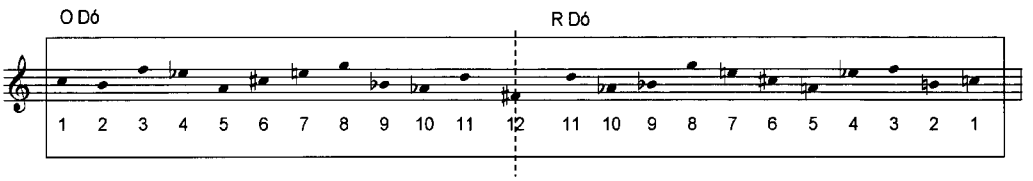


Figura 134 – *Sincronia fonética*, c.1 e 2

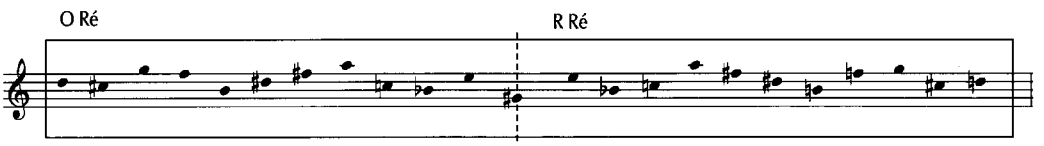


Figura 135 – *Sincronia fonética*, c.13 e 14

III.13.2.2.2 Permutações em espiral

Alternando as notas da série de fora para dentro, quase desenhando uma espiral, da mesma maneira que Alban Berg deriva os hexacordes da série a partir de ciclos de quintas na *Suite Lírica*, ou da forma como Messiaen manipula o ritmo e as alturas em *Mode de valeurs et d'intensités* e em *Île de feu II*, obtêm-se o

[100] É curioso que nem em *Sincronia fonética* para soprano e piano op.50, nem em *Monódica I* para clarinete e piano op.106, Lindembergue Cardoso não utilize variantes da série que envolvam os operadores das inversões.

operador da série que será utilizado a partir da última semicolcheia do compasso 2 até à penúltima semicolcheia do compasso 3 (Figuras 136, transcrição e 137, análise). Este procedimento repete-se a partir da última semicolcheia do compasso 14 transposto uma segunda acima (Ré). Este recurso já foi observado no segundo andamento do *Trio Nº1* op.4.

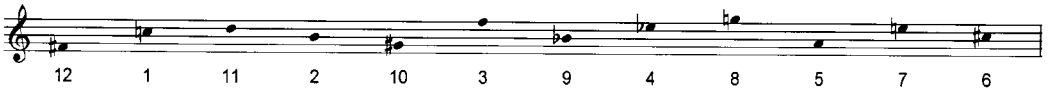


Figura 136 – *Sincronia fonética,* c.2 e 3, transcrição

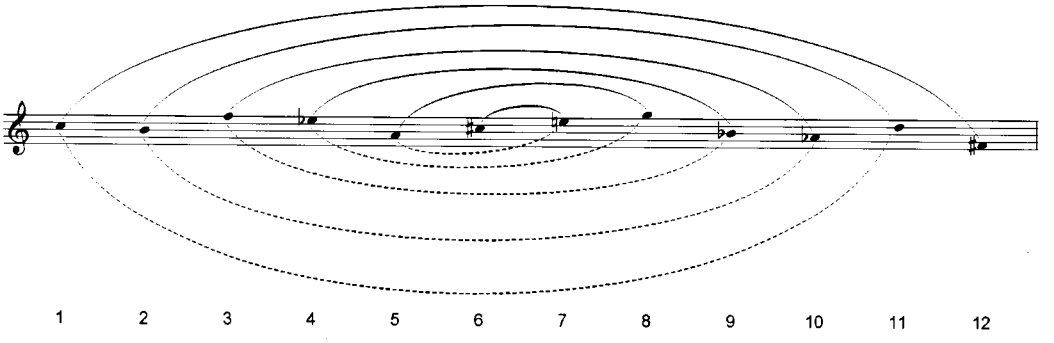


Figura 137 – *Sincronia fonética,* c.2 e 3, análise

III.13.2.2.3 Permutações entre notas de uma díade

Lindembergue Cardoso cria uma série derivada através da permutação entre as notas de algumas díades da série original. Este procedimento repete-se ainda que de forma incompleta, por apenas seis notas, a partir da última semicolcheia do compasso 15. Durante a análise do *Trio Nº1* op.4, foi observado este mecanismo,

e foi realizada uma referência à obra para piano de Ernst Krenek: *Circle, Chain, and Mirror,* escrita entre 1956 e 1957.

A Figura 138 transcreve e a Figura 139 analisa o trecho compreendido entre a última semicolcheia do compasso 3 até a penúltima semicolcheia do compasso 4.

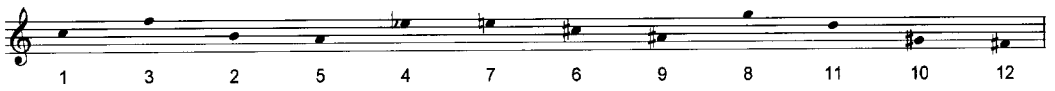


Figura 138 – *Sincronia fonética,* c.3 e 4, transcrição

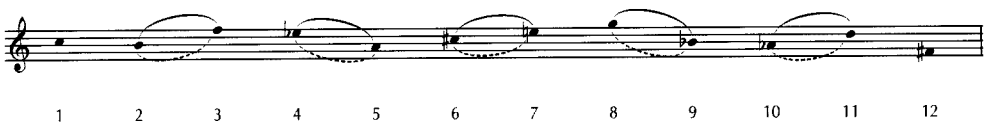


Figura 139 – *Sincronia fonética,* c.3 e 4, análise

III.13.2.2.4 Utilização de módulos de quatro notas

Lindembergue Cardoso cria sucessões de notas a partir de combinações entre os módulos de quatro notas provenientes da subdivisão da série, como se observa na Figura 140.

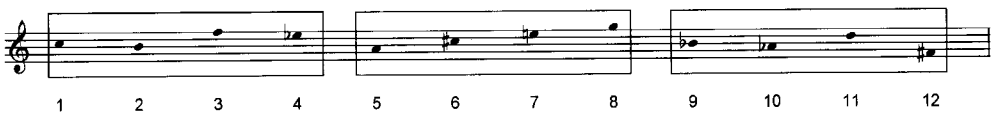


Figura 140 – *Sincronia fonética,* módulos de quatro notas

Um exemplo pode observar-se a partir da segunda semicolcheia do compasso 5 (Figura 141), onde retrógrado do terceiro módulo é sucedido do retrógrado do primeiro módulo, omitindo o segundo.

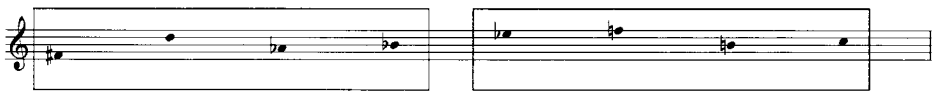


Figura 141 – *Sincronia fonética,* módulos retrogradados, c.5

III.13.2.2.5 Permutações entre díades

Lindembergue Cardoso faz rodar segmentos de duas notas, díades, (por retrogradação) pertencentes a células diferentes, desenhando um círculo de dentro para fora, desde a quinta díade da série, como, por exemplo a partir das três últimas semicolcheias do compasso 5 (Figuras 142, partitura e 143, análise).

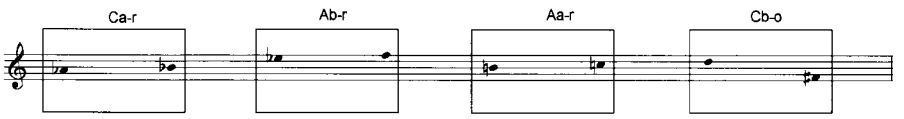


Figura 142 – *Sincronia fonética,* permutações de díades, transcrição

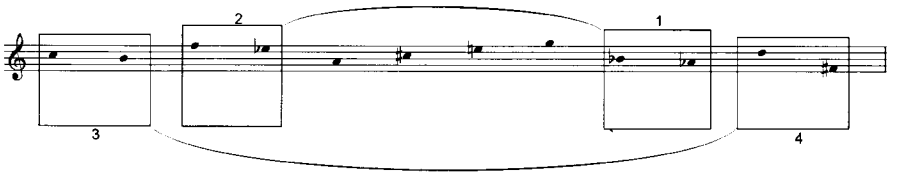


Figura 143 – *Sincronia fonética,* permutações de díades, análise

Observa-se que aqui também omitiu o conjunto central de quatro notas (Figura 143).

Lindembergue Cardoso altera a ordem dos módulos, alternando entre os operadores retrógrado e original (de cada módulo), para contruir simetrias complexas, como por exemplo, a partir da sétima semicolcheia do compasso 9 até à oitava semicolcheia do compasso 11 (Figuras 144, transcrição e 145, análise).

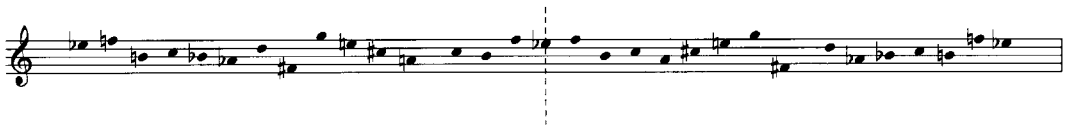


Figura 144 – *Sincronia fonética,* simetrias, transcrição, c.9 e 11

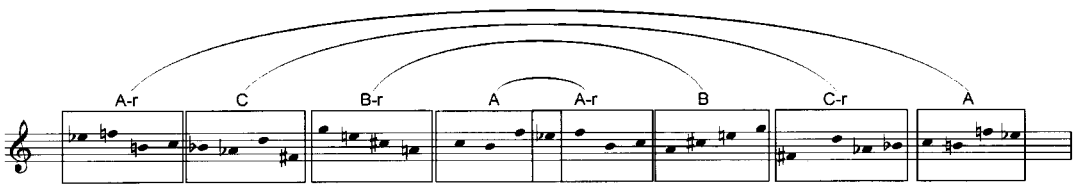


Figura 145 – *Sincronia fonética,* simetrias, análise, c.9 e 11

III.13.2.2.6 Inserção de notas alheias à série

Inserções de sons individuais que não pertencem à série encontram-se na última semicolcheia do compasso 4 e na primeira semicolcheia do compasso 5, Dó sustenido e Lá; tal como também na última semicolcheia do compasso 7, Ré, que está interpolada no meio do segundo módulo; a última semicolcheia do compasso 12, Lá; e Ré, a nona semicolcheia do compasso 18. Estas notas escapam à análise serial.

III.13.2.2.7 Permutações pouco convencionais

Lindembergue Cardoso recorre uma vez mais à técnica da permutação entre notas ou segmentos de uma série.

A Figura 146 exibe o caso de uma permutação em espiral pouco convencional, em Lindembergue Cardoso, por ser o movimento divergente (de dentro para fora) e não simétrico, por começar numa nota desfocada do centro da série.

Este movimento está inserido entre os primeiros quatro sons da série, que pela sua vez obedecem ao movimento retrógrado.

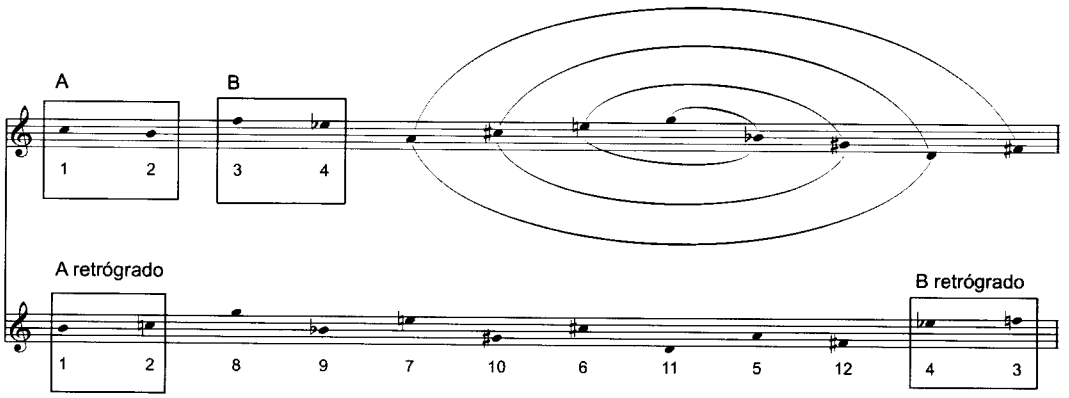


Figura 146 – *Sincronia fonética,* permutações pouco convencionais, c.8

III.13.2.2.8 Segmentos de operadores diferentes

Segmentos de operadores diferentes com permutações observam-se desde a última semicolcheia do compasso 15 até à segunda semicolcheia do compasso 18. O primeiro segmento utiliza a transposição em Ré da série original, o segundo

segmento utiliza a versão original em Dó, e o terceiro segmento utiliza a versão retrógrada da transposição em Ré da série original.

No operador ORé, Lindembergue Cardoso faz circular as notas entre os algarismos 1 e 5 da série, avançando dois (1-3), retrocedendo um (3-2), avançando três (2-5) e retrocedendo um (5-4). Na segunda instância que utiliza a versão em Ré neste trecho fá-lo considerando a versão retrógrada na seguinte ordem, 11-10-9-8-7-6-5-11-12, onde se observa um retorno circular, do algarismo 5 aos algarismos 11 e 12.

Com estas duas versões, Lindembergue Cardoso completa os 12 elementos da transposição em Ré da série, embora com a interpolação de seis elementos da versão original em Dó (Figura 148).

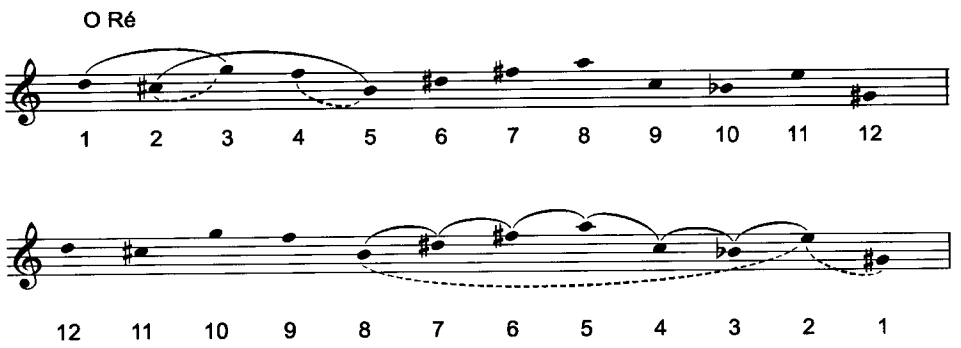


Figura 147 – *Sincronia fonética,* segmentos da transposição em Ré

Na Figura 147, ilustram-se os elementos da transposição em Ré utilizados entre a última semicolcheia do compasso 15 e a quarta semicolcheia do compasso 16, e o compasso 17 até à segunda semicolcheia do compasso 18, na ordem 1-3-2-5-4 e 11-10-9-8-7-6-5-11-12.

Na Figura 148 ilustram-se os elementos da transposição em Dó utilizados entre a quinta semicolcheia do compasso 16 e a última semicolcheia do mesmo compasso, na ordem 5-6-7-4-3-2.

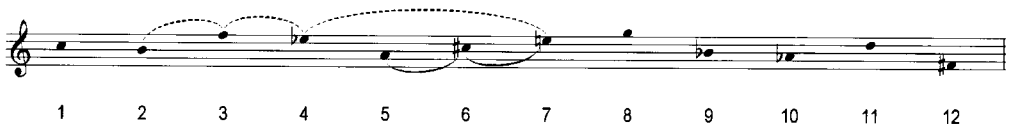


Figura 148 – *Sincronia fonética,* segmento da transposição em Dó

III.13.2.2.9 Presença de acordes tríade

Na sequência de dez notas entre a última semicolcheia do compasso 19 e a última nota do compasso 20, pode observar-se a sequência de três acordes, dois maiores e um de sétima diminuta (Figura 149).

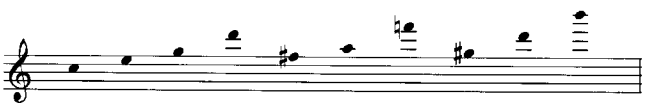


Figura 149 – *Sincronia fonética,* presença de acordes tríade, c.19-20

As quatro últimas notas, do conjunto acima referido, também podem ter sido desenhadas a partir da sucessão 3-10-11-2, que utiliza notas com uma posição simétrica dentro da série (Figura 150), e os segmentos, Dó-Mi-Sol e Ré-Fá#-Lá, como transposições do segmento central da série original, Lá-Dó#-Mi.

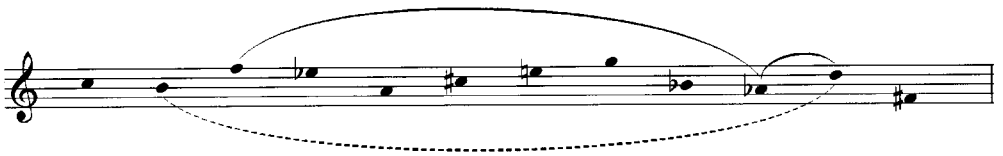


Figura 150 – *Sincronia fonética,* sucessão simétrica 3-10-11-2, c.20

III.13.2.2.10 Gesto cadencial

Um gesto proveniente da música tonal, a cláusula Sol-Dó conclui a introdução desta peça, como se fosse sorte de dominante-tónica (Figura 151).

A sequência de notas que precede esta cláusula final provém de um dos frequentes desenhos que são realizados alternando sons da série mãe (Figura 152). Talvez não seja por acaso que os sons omitidos correspondam aos sons 5, 6 e 7 da série, os quais foram valorizados entre os compassos 19 e 20.

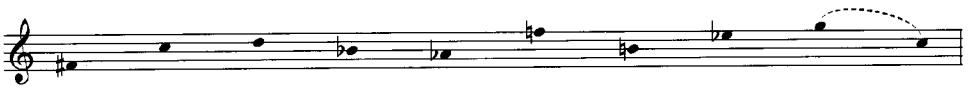


Figura 151 – *Sincronia fonética,* cláusula Sol-Dó, fim da introdução

Na Figura 151, pode observar-se o gesto cadencial que fecha a introdução e sequência de notas que precede esta cláusula.

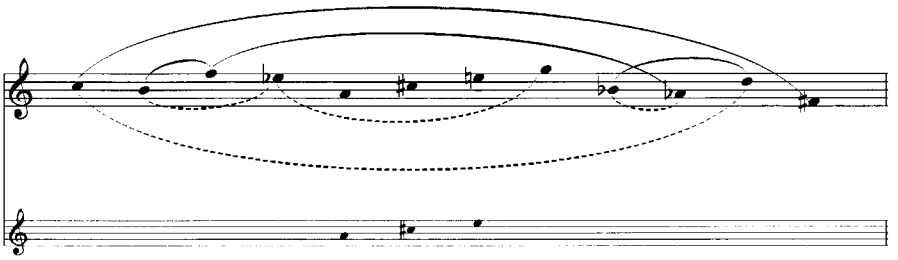


Figura 152 – *Sincronia fonética,* notas entre as fusas 16/24 do compasso 21

III.13.2.3 Observações ao contorno da linha melódica

Nos primeiros 12 compassos da introdução é utilizada a versão mãe da série num âmbito invariável de nona menor, Fá sustenido-Sol, o que colabora para criar uma atmosfera minimalista, hipnótica ou quase "ritual", muito cara ao compositor baiano.

A utilização da transposição em Ré pode interpretar-se como um pretexto para criar variedade "harmónica" pela mudança do campo harmónico um tom acima.

A partir do compasso 17 começa uma ascensão que culmina no Si mais agudo do teclado, compensado de alguma maneira pelo retardando escrito em forma de tercinas.

As notas repetidas entre os compassos 16-17-18, podem ver-se como um gesto alheio ao contexto precedente, onde esta articulação é inexistente.

Devido ao mecanismo de permutação aparecem algumas quintas e quartas perfeitas embora sejam os intervalos excluídos na série original.

Muitos dos procedimentos observados neste trecho são reutilizados por Lindembergue Cardoso em *Monódica I,* para clarinete e piano op.106, de 1988, e já foram observados na *Fantasia,* para oboé solo e no *Trio Nº1* op.4.

É característico o procedimento de criação de formas circulares que se desenham sobre a série no momento da escolha das notas. Este procedimento a observar-se desde logo na *Fantasia,* para oboé solo, que aparece como tendo sido o seu primeiro trabalho serial, num caderno de apontamentos dos primeiros (ou primeiro) anos de curso.

Os contornos circulares (ovais) e sinuosos são igualmente recorrentes na obra plástica de Lindembergue Cardoso.

III.14 *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98

III.14.1 Introdução

As *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98 escritas em 1985 foram estreadas em Dezembro do mesmo ano pela fagotista Cláudia Sales e a Orquestra Sinfónica da UFBA dirigida por Piero Bastianelli.

Na análise seguinte são utilizadas ferramentas da teoria dos conjuntos de classes de notas, ferramentas pertinentes à linguagem da obra.

Antes de iniciar os comentários a estas variações importa referir que foram encontrados, no Memorial Lindembergue Cardoso, três manuscritos de 1984, que correspondem ao início de três peças para oboé e orquestra de cordas dedicadas ao oboísta e compositor uruguaio León Biriotti (1929).

Os manuscritos referidos estão titulados e caracterizados como:

1) *Concerto Nº1 op.97 para oboé e orquestra de cordas*

Este trecho tem dedicatória: *"a León Biriotti"* estando assinado acima e à direita como *"Lindembergue Cardoso 84"*. O manuscrito contem cinco páginas de partitura nas quais se observam procedimentos familiares nas *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, tais como o início em *cluster* a cargo das cordas, os crescendos e diminuendos a cargo de pequenos grupos da orquestra, como acontece no tema das variações e, na página cinco do manuscrito, dois recursos orquestrais que serão referidos durante a próxima análise, *"clusters* dinâmicos" e "Sincronia".

2) *4 ASPECTOS da BAHIA para oboé e orquestra de cordas*

Este manuscrito não tem indicações de *opus*, orgânico ou dedicatória, está assinada no canto superior direito, *Lindembergue Cardoso 84*. Este manuscrito não contém elementos que se possam identificar com elementos das *9 Variações* op.98.

3) *Sem título – para oboé solo, percussão e cordas*

Este manuscrito tem a dedicatória: "*a León Biriotti*", estando assinado no canto superior direito, "*Lindembergue Cardoso 84*". O manuscrito contém apenas uma página e apresenta gestos semelhantes aos *clusters* a cargo das cordas observados no início das *9 Variações* op.98.

III.14.2 Algumas considerações sobre o número nove

Desde tempos antigos, os números, que aparentemente servem apenas para contar, fornecem uma base ideal para elaborações simbólicas. Eles, não só exprimem quantidades, como também ideias e forças.

Nos escritos homéricos, este número assume um valor ritual, Demeter[101] percorre o mundo durante nove dias à procura da sua filha Perséfone; Leto[102] sofre durante nove dias e nove noites as dores de parto; as nove Musas nasceram de Zeus, por altura das nove noites de amor. Nove, parece ser a medida das gestações, das buscas frutíferas e simboliza a coroação dos esforços, o concluir de uma criação.

---

[101] Deusa do milho e das colheitas. A sua filha Perséfone foi raptada por Hades, deus do lugar nas profundezas da terra, onde as almas dos mortos iam repousar.

[102] Mãe de Ártemis, fecundada por Zeus e expulsa do Olimpo por Hera devido aos ciúmes desta última.

Nove é o número sagrado dos adoradores do Sol, o mais elevado que se pode atingir antes de se tornar uno (10) com o criador, e é por isso que Tutankhamon (subiu ao trono com nove anos) foi sepultado em nove camadas de urnas e sarcófagos; e que as saias piramidais das duas estátuas que guardavam a entrada da câmara funerária eram triangulares (base 3), enquanto a saia olho que tudo vê de Mereruka[103] tem uma base piramidal com quarto lados. A mensagem oculta é a de que o número três devia ser elevado ao quadrado, o que é igual a nove. Por motivos que se explicarão adiante, diz-se que os Mações estão "no quadrado" e as saias piramidais de Tutankhamon revelam, portanto, que ele se encontrava "no quadrado", que foi um dos primeiros esotéricos, e que devia obediência a um Deus único, seu pai, o Grande Arquitecto do Universo[104].

No simbolismo maçónico o número nove desempenha um papel variado e importante; nove luzes iluminam a câmara do Mestre; nove foram os Mestres escolhidos por Salomão para procurar os assassinos de Hiram Abiff[105]; nove semanas transcorreram antes da punição[106].

Na mitologia centro-americana, número nove simboliza os Nove Céus, nos quais gravita o Sol.

Para os Astecas, nove é especificamente, o número simbólico das coisas terrestres e nocturnas; o inferno é feito de nove planícies e o panteão asteca conta

---

[103] Chefe de Justiça durante o tempo do faraó Teti, da VI dinastia.

[104] Cotterell, Maurice, As profecias de Tutankhamon, 1ª ed., Lisboa, ASA Editores, 2000, p.186.

[105] Rei de Tiro, aliado de Salomão (século X antes de Cristo).

[106] Figueiredo, Joaquim Gervásio de, *Dicionário de Maçonaria*, 4ª ed., São Paulo, Editora Pensamento, 1989-1990.

com nove divindades nocturnas, governadas pelo deus dos infernos, que se situa na sua lista, na quinta categoria, portanto, no meio dos outros oito[107].

Estas referências não passam de informações, já que se desconhece se Lindembergue Cardoso teve em conta algum destes simbolismos no momento de conceber as variações em estudo. Na sua biblioteca pessoal, hoje na posse da sua viúva, a senhora Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, não se encontra nenhum título que se relacione com estes assuntos.

III.14.3 Informações a partir do tema

Os conjuntos de nove notas, sejam da versão original ou da inversão, são a base da análise.

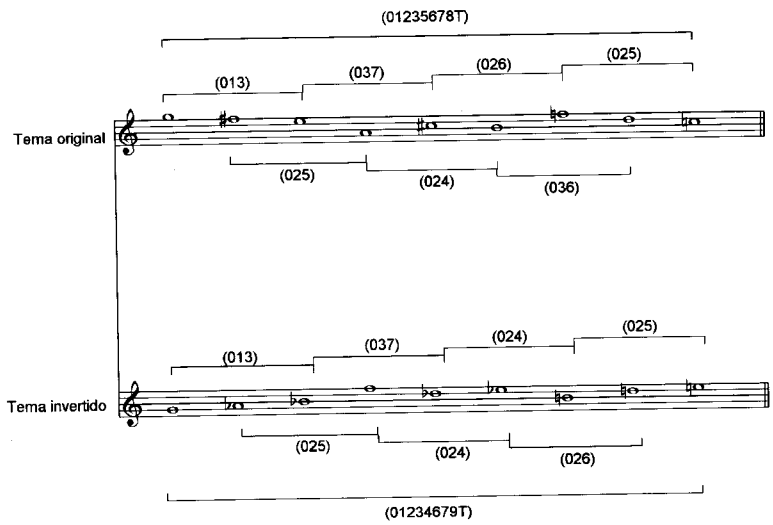


Figura 153 – *9 Variações*, conjuntos e subconjuntos

---

[107] Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1982.

As divisões, representadas na Figura 153, correspondem a seis subconjuntos do tema original e cinco subconjuntos da inversão.

Na segunda pauta da Figura 154 observa-se a reordenação escalar das notas do conjunto Tema das variações no menor âmbito possível (sétima menor) e com os intervalos mais pequenos (tons e meios-tons) na parte da esquerda. Os números escritos por baixo das notas indicam, na primeira linha, a forma normal: [11,0,1,2,4,5,6,7,9], e os números escritos na segunda linha indicam a forma primária: (01235678T).

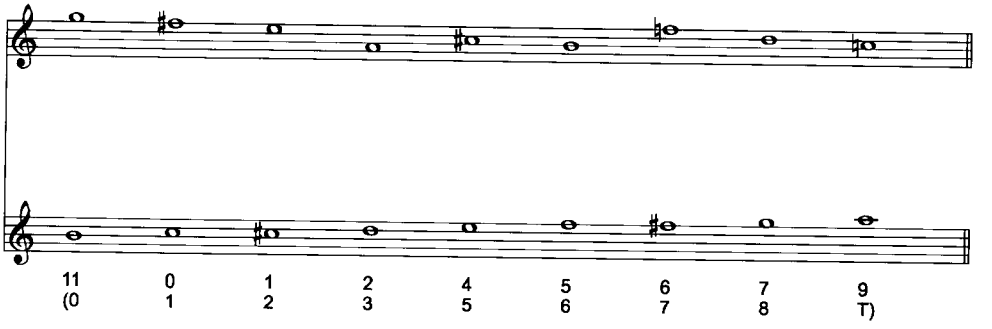


Figura 154 – *9 Variações*, Tema, formas primária e normal

III.14.4 Análise da obra

III.14.4.1 Sobre o Tema

A palavra *variações* contém 9 letras. O conjunto original contém nove notas: Sol, Fá #, mi, Lá, Dó #, Si, Fá, Ré, Dó (Figura 155).

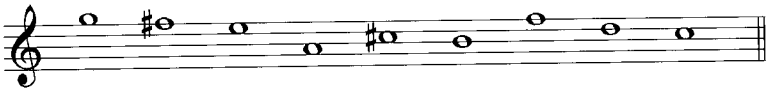


Figura 155 – *9 Variações,* Tema

A Inversão é Sol, Láb, Si b, Fá, Réb, Mi b, Ré, Mi. Importa observar como Lindembergue Cardoso "altera" na inversão a quinta diminuta ascendente do conjunto original, por uma quarta diminuta descendente (Figura 156).

Figura 156 – *9 Variações,* Tema invertido

O compasso 18 (duas vezes nove) coincide com a reexposição do primeiro gesto melódico a cargo do fagote.

A transposição do conjunto original de nove notas uma quarta acima, apresenta a reordenação do som 3 para a posição 9 (ver Figura 157).

O conjunto original de nove notas está estruturado segundo três módulos separados por intervalos de quinta perfeita e de quinta diminuta (esta estruturação é perceptível à audição).

Ver a quarta pauta da Figura 157, onde se mostra como as três primeiras notas desenham o intervalo 3 e as seis notas restantes desenham um triângulo com o intervalo 3 na base e o intervalo 6 na altura. 3+6=9.

Observar que, no que à ordem rítmica da primeira parte do tema se refere (na parte do fagote), podem agrupar-se as nove durações da seguinte maneira:

2+4 (6), 3+3 (6), 1, 6, 1, 6, 6

Do que resulta um esquema simétrico com o eixo no número seis central.

Este tipo de simetria que à primeira vista pode parecer artificial está mencionada noutros momentos da presente análise, nomeadamente nos comentários sobre a segunda e terceira variações.

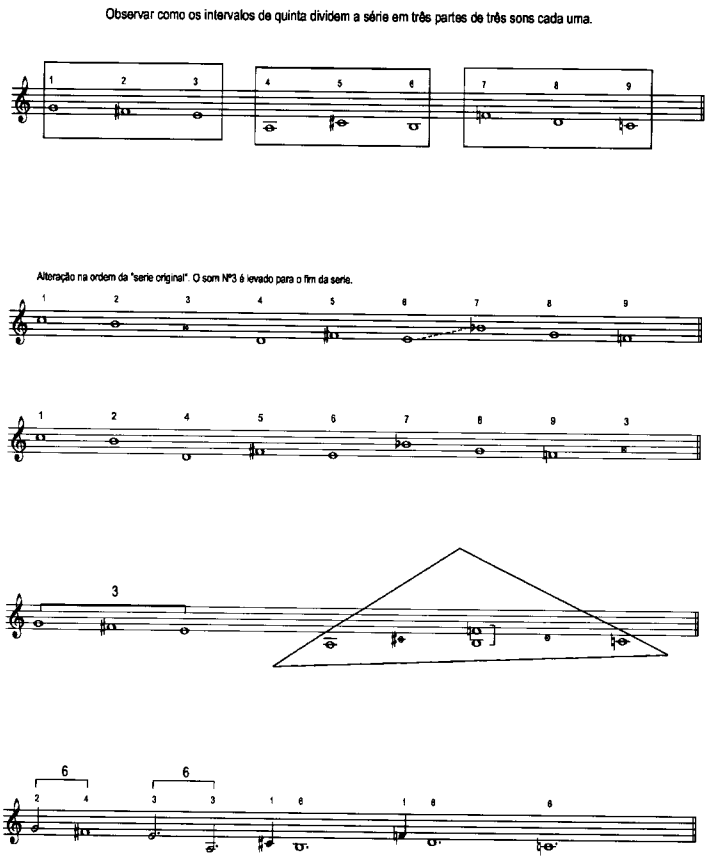


Figura 157 – *9 Variações,* aspectos do Tema

Como acontece com as duas primeiras variações o tema começa com um *cluster* composto pelo conjunto original de nove notas e a seguir a diluição melódica do dito conjunto a cargo do fagote (Figura 158).

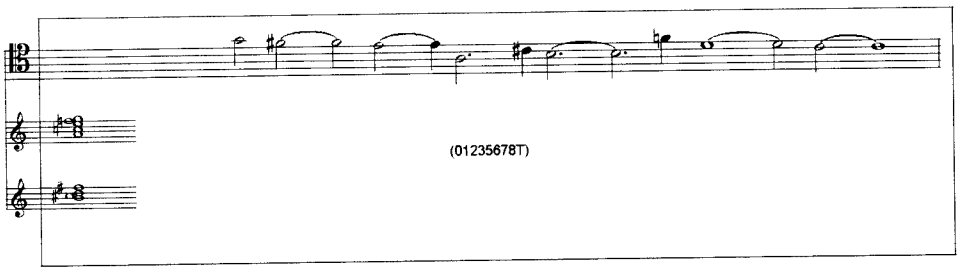


Figura 158 – *9 Variações,* Tema, *cluster* inicial

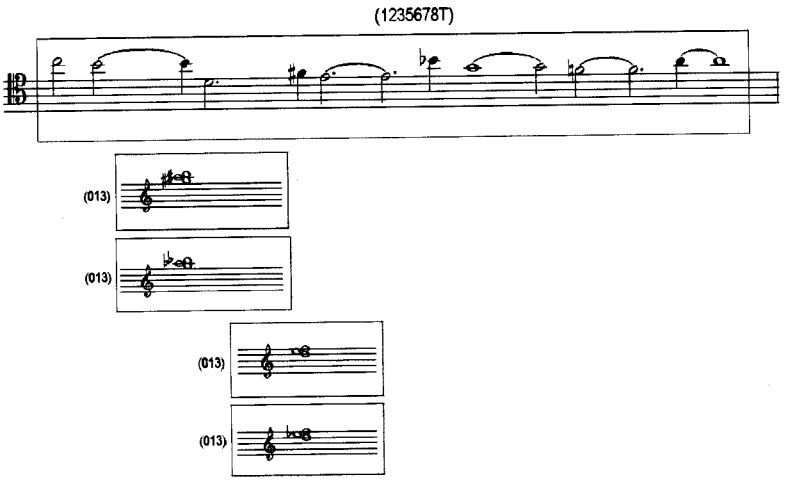


Figura 159 – *9 Variações,* Tema, subconjuntos (013)

Na Figura 159 mostra-se como os pequenos *clusters* ou agregados a cargo dos primeiros violinos estão construídos sobre o subconjunto (013) que, como se

verá, assume importância estrutural ao longo da obra, pois funciona como uma espécie de subconjunto "tónica" abrindo e fechando variações, secções ou frases.

Segundo Mário de Andrade[108], há características importantes na música brasileira são: uma de ordem rítmica, a síncopa; outra de ordem melódica, os finais de frases descendentes evitando a conclusão na tónica (estas características são comuns em toda a música tonal). O Tema destas variações apresenta estas duas características como se pode observar na Figura 160.

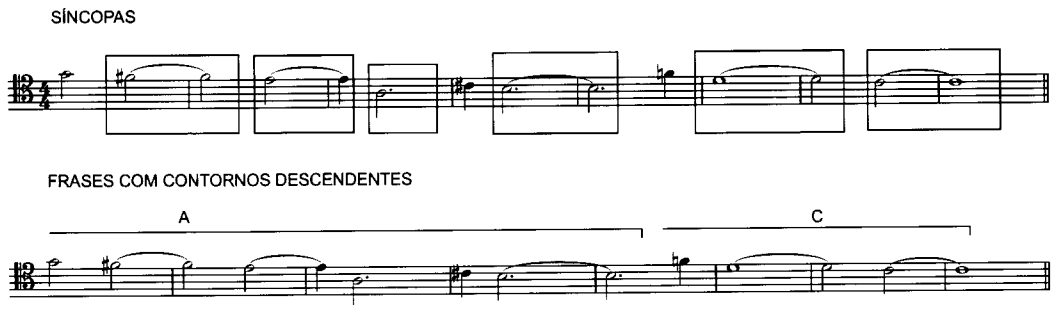


Figura 160 – *9 Variações,* Tema, sincopas e gestos cadenciais

Dos nove ataques, seis, são síncopas. As duas frases melódicas acabam com um contorno melódico descendente.

---

[108] É possível que a sincopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África tenha ajudado a formação da fantasia rítmica do brasileiro.
Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes
Embora não seja possível generalizar nós temos uma tal ou qual repugnância pela fraqueza crua da tónica. É comum a frase parar nos outros graus da tríade tonal.
Andrade, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Livraria Martins, Editora São Paulo, 1962.

Importa salientar que a síncopa que observamos na Figura 160 não tem o carácter impulsionador que se pode encontrar na música tonal, dado que falta a referência dos tempos fortes.

Quanto à ordem estrutural dividimos o tema em cinco partes:

Introdução (2c) A (8c) Desenvolvimento (7c) A' (8c) Coda (1c)

A secção de ouro encontra-se no compasso 17, que prepara a reexposição em A' (compasso 18, duas vezes nove).

III.14.4.2 Sobre as variações

III.14.4.2.1 Primeira variação

Da mesma forma que o Tema, esta variação começa com um *cluster* composto com as notas do conjunto de forma primária (01235678T).

Ao longo da variação, observam-se diversas texturas tais como a homofónica, a monódica, a contrapontística, a melodia acompanhada e a melodia de timbres.

Logo no início desta variação (Figura 161), aparece na orquestra pela primeira vez, a versão da inversão do tema (01234679T) Nos compassos dois e três, a inversão eclodida está distribuída entre os violinos segundos, os baixos e as violas, enquanto a sua retrogradação está linearmente utilizada no compasso cinco (Figura 162). No compasso cinco observa-se uma técnica muito apreciada pelo compositor, a permutação cíclica, que consiste em derivar os elementos que completam a textura da linha principal, fazendo rodar o conjunto original sobre as notas que a constituem. Isto cria o efeito auditivo de um *cluster* dinâmico.

No esquema seguinte cada número representa uma nota.

123456789

234567891

345678912

456789123

567891234

A estrutura geral da variação é ABA'C.

A (1-4) B (5-9) A' (10-12) C (13-16)

A secção de ouro encontra-se no compasso 10, exactamente no fim da secção B. O carácter da variação se pode considerar de apolíneo.

A primeira secção desta variação (A), começa com uma exposição do Tema na sua forma original como se pode observar no emprego do conjunto de nove notas na sua forma primária, seja na orquestra, seja no fagote. O acompanhamento orquestral para a melodia a cargo do fagote utiliza o conjunto completo da inversão do Tema (Figura 161).

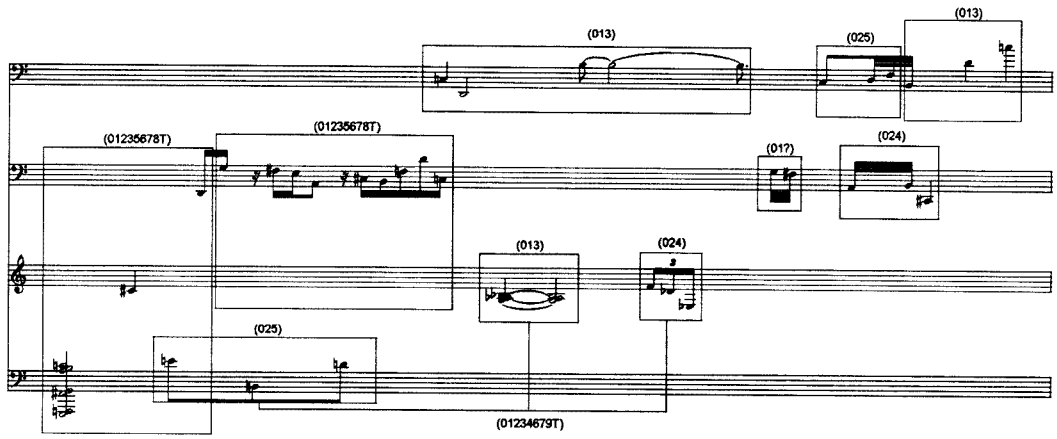


Figura 161 – *9 Variações,* Var.I, compassos 1-4

A segunda secção desta variação, que começa com a anacruse ao quinto compasso (Figura 162), como acontece na primeira secção, inicia-se com a versão completa da inversão do conjunto original e, tal como no início da variação, a apresentação do conjunto adopta a textura de um *cluster*, neste caso dinâmico. Esta técnica, descrita na introdução a esta variação é muito cara a Lindembergue Cardoso, e exista de facto a possibilidade de a observar noutras obras do compositor baiano

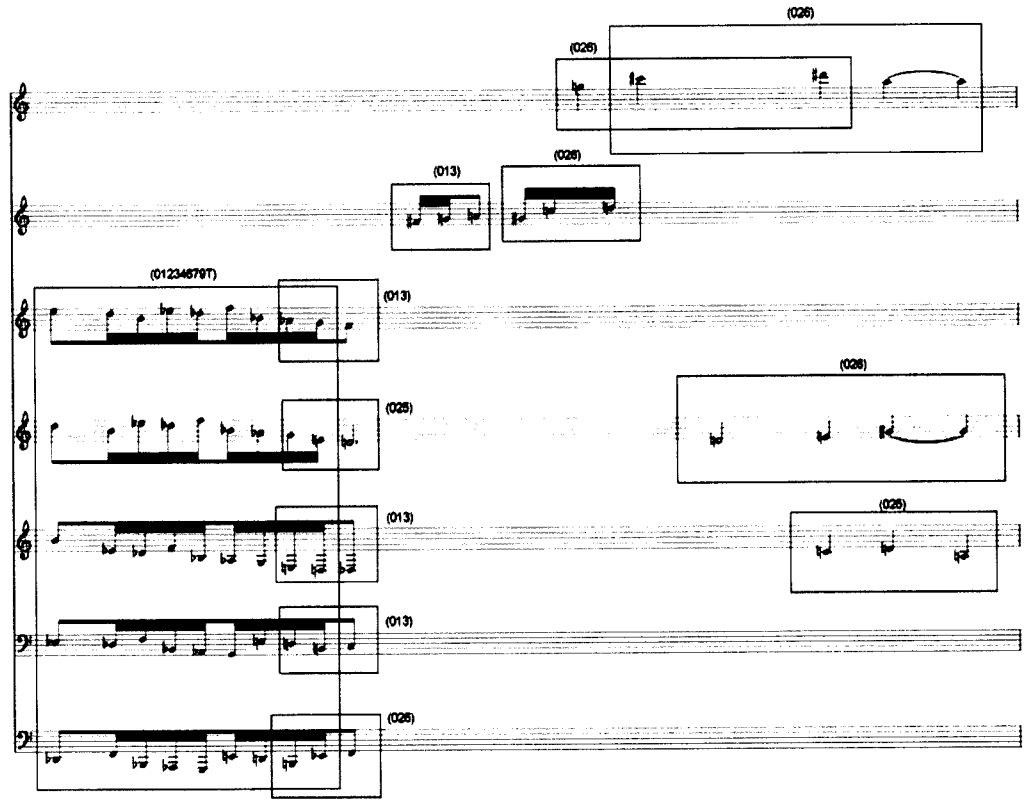


Figura 162 – *9 Variações,* Var.I, anacruse ao quinto compasso

A segunda secção, embora chega ao seu fim com a versão original do conjunto de nove notas, acaba no compasso nove, com o subconjunto (013) (Figura 163).

Cada um destas duas secções culmina com um emagrecimento da textura depois de ter começado com um *cluster* contendo o conjunto original de nove notas.

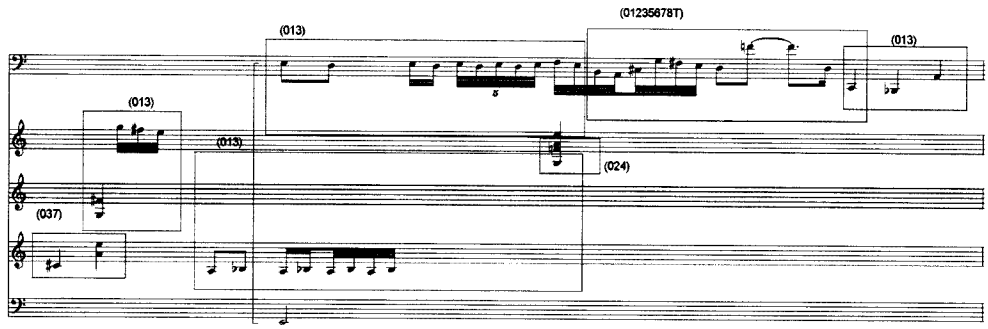


Figura 163 – *9 Variações,* Var.I, fim da segunda secção, subconjunto (013)

Uma nova secção começa a partir do compasso dez, com outro *cluster* composto pelo conjunto original de nove notas (Figura 164). A textura é semelhante à textura do Tema, e a melodia é suportada pelo *cluster* formado pelo conjunto original de nove notas (01235678T)

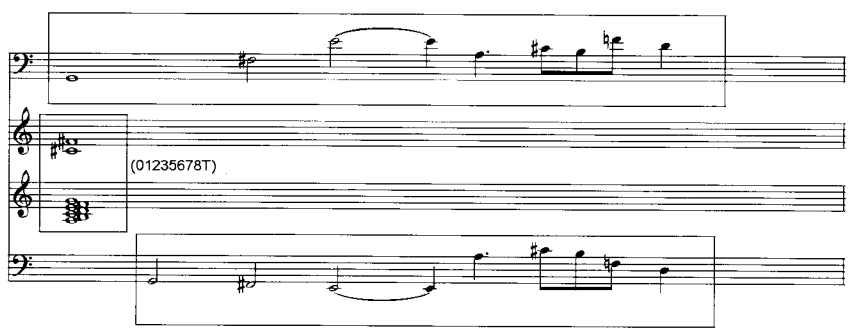


Figura 164 – *9 Variações,* Var. I, c.10

Na *coda* ou conclusão desta variação, que começa a partir das últimas três semicolcheias do compasso treze (Figura 165), Lindembergue Cardoso expõe as duas variantes principais do conjunto original de nove notas: a versão original (completa) e a versão invertida incompleta (só seis notas). O último ataque desta

variação consiste num *cluster* composto pelas duas versões, original e invertida, do Tema. O quinto som do conjunto, Dó sustenido, o central, o eixo, tem que ser procurado na última fusa articulada pela orquestra.

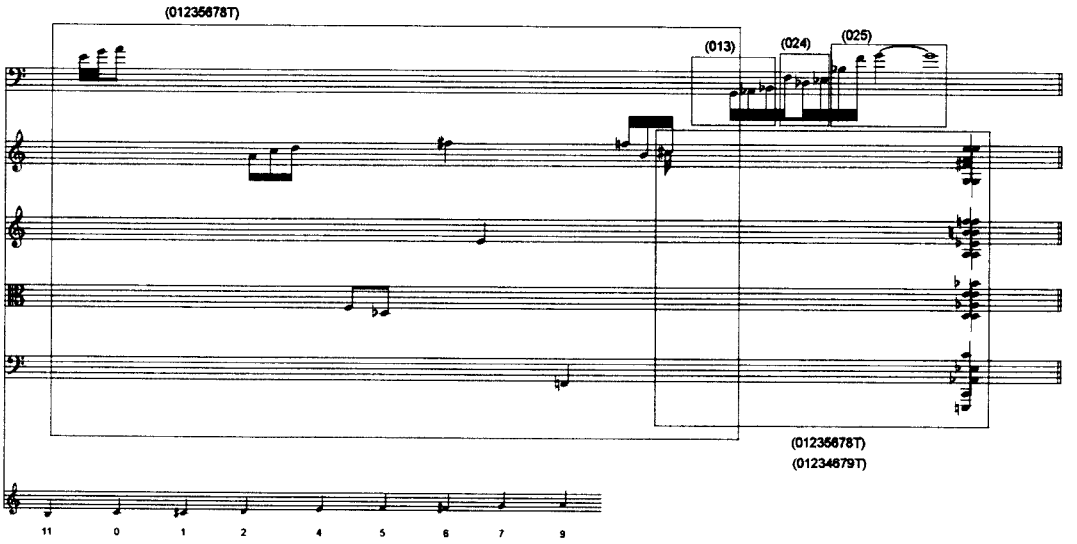


Figura 165 – *9 Variações,* Var.I, conclusão

É sabido que o sistema analítico deve estar ao serviço da música, como recurso para a maior percepção das obras e não o contrário, a música ao serviço do sistema analítico, daí que podem observar-se algumas irregularidades, como por exemplo notas e intervalos que não se enquadram no sistema. Por esta razão se conclui que Lindembergue Cardoso não terá colocado nunca o sistema composicional à frente da ideia musical.

Como se pode observar na Figura 166, o aspecto rítmico desta variação também tem elementos de interesse que importa observar.

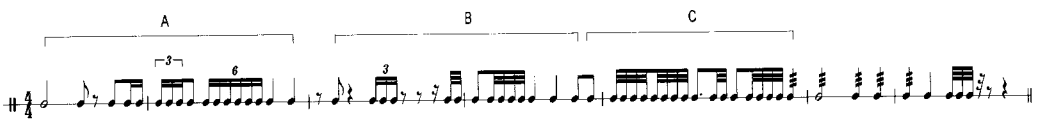


Figura 166 – *9 Variações,* Var.I, esquema rítmico, início

O início está caracterizado por três gestos que se articulam sobre a ideia de um acelerando a cargo das figuras rítmicas, e a sua compensação, no momento mais estático dos compassos 6 e 7.

A ideia do acelerando e do repouso está presente também nos compassos 8 e 9.

Na secção A', que começa no compasso 10 (Figura 167), também está presente este gesto, embora de uma maneira mais subtil:

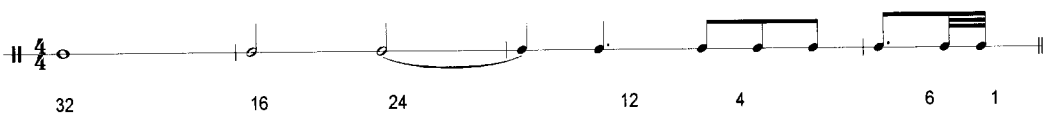


Figura 167 – *9 Variações,* Var.I, esquema rítmico, c.10

III.14.4.2.2 Segunda variação

Esta segunda variação, à semelhança do tema e da primeira variação, começa com um agregado derivado de dois subconjuntos do conjunto original de nove notas, (013) e (025).

A partir do oitavo compasso pode observar-se o emprego de uma técnica, "Sincronia", referida por Keiler Rêgo em entrevista concedida em Salvador a 13 de Agosto de 2004, por meio da qual as notas realizadas numa voz são articuladas

simultaneamente e de maneira alternada nas outras vozes que participam da textura.

A estrutura desta variação tem a originalidade de se apresentar com uma "introdução" de 5 compassos. A partir do sexto compasso observam-se duas frases de cinco compassos, 2+3 e 3+2. Estas duas frases estão separadas por um compasso.

2+3 (2+1) +1+3 (2+1) +2

2+3+1+3+2

Esta variação pode considerar-se dionisíaca devido ao carácter lúdico das intervenções do fagote.

Na Figura 168, o último Sol natural que não está integrado em nenhum subconjunto introduz a nota com que o fagote começa a tocar o subconjunto (013), como se pode observar na Figura 169.

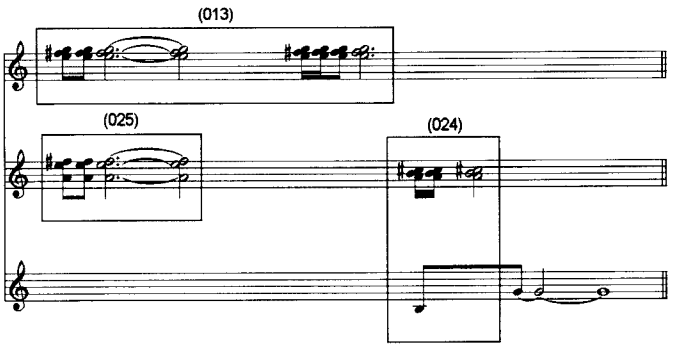


Figura 168 – *9 Variações,* Var.II, início

O início da secção principal desta variação, que começa a partir do sexto compasso (Figura 169), apresenta na parte de orquestra uma "anomalia". Trata-se de um subconjunto incompleto (01?), embora possa ser completado com algum som do subconjunto do fagote, neste caso com o Fá sustenido para formar o subconjunto (013). Ainda que este recurso seja lícito desde do ponto de vista da análise, não deixa de parecer algo artificial desde o ponto de vista musical.

O tratamento da linha do fagote nesta variação está bem perto do que seria o tratamento de uma série dodecafónica, com a apresentação da sua versão original (O), o seu retrógrado, a versão da inversão (I) e o retrógrado da inversão (IR) aproximadamente (Figura 169).

Os ritmos das cordas que resultam derivados da aplicação da técnica chamada "Sincronia" estão caracterizados pelas síncopas e, escutados individualmente, levariam a supor que se trata de ritmos derivados da música popular brasileira (Figura 169). Contudo o resultado musical geral é o de uma textura pouco clara que mais se assemelha a uma massa de notas que a um contraponto de quatro vozes independentes que acompanham uma quinta voz de carácter solista.

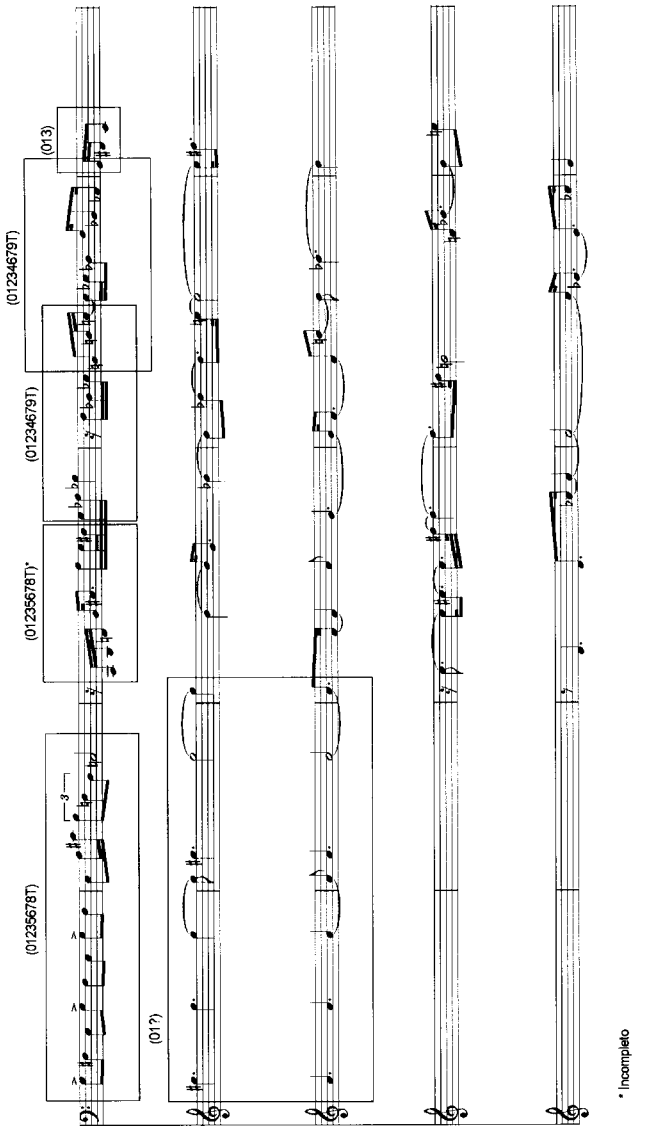


Figura 169 – *9 Variações,* Var.II, c.6

Os compassos 10 e 11, Figura 170, são particularmente problemáticos já que colocam duas questões, uma, a de achar uma solução para a sequência Lá, Si bemol e Mi, no fim da frase do fagote, três notas que não correspondem a nenhum subconjunto derivado do conjunto original de nove notas; a segunda, a de

encontrar um espaço para o Si bemol dos violoncelos, que não se encontra directamente integrado em nenhum subconjunto.

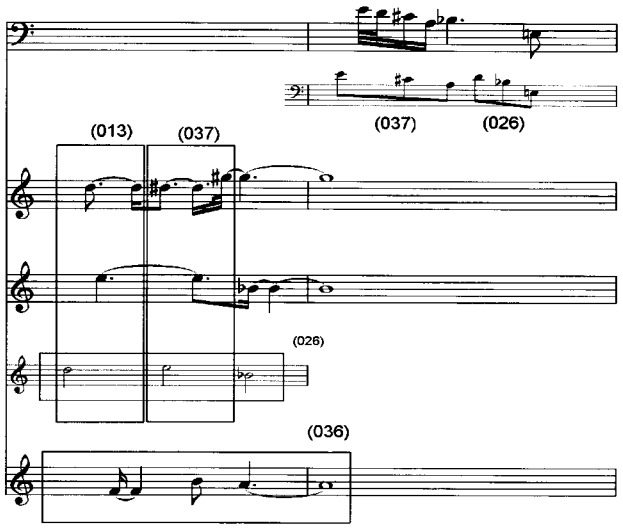


Figura 170 – *9 Variações,* Var.I, c.10 e 11

A primeira dificuldade pode resolver-se observando a linha do fagote como se estivesse construída com dois subconjuntos imbricados, a segunda, criando um caminho em "diagonal", pelo qual esta nota estaria integrada na sequência Ré (violas) – Mi (violoncelos) – Sib (violoncelos).

A segunda frase melódica desta variação (compasso 12) parece ter nascido a partir da textura orquestral. Observe-se como o conjunto original de nove notas invertido se encontra na íntegra na linha dos primeiros violinos enquanto os segundos violinos realizam, à maneira de "contraponto", motivos derivados dos

subconjuntos (025), (037) e (036). Por conseguinte, a linha do fagote pode supor-se que seja a soma das linhas das cordas e não o contrário[109] (Figura 171).

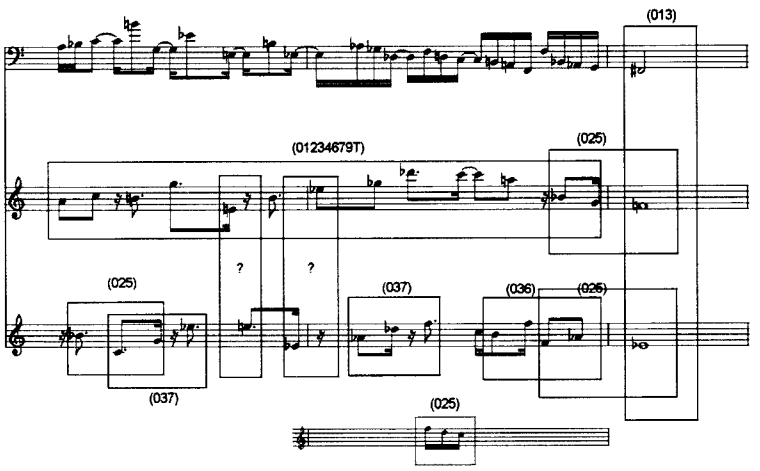


Figura 171 – *9 Variações,* Var.II, c.12

Importa observar que no segundo compasso da linha do fagote, o Ré bequadro não se encontra espelhado nas cordas. Assim sendo, o Dó que está isolado na linha dos segundos violinos pode formar parte de um subconjunto integrado por Fá, Ré e Dó, (025).

O Mi bequadro e o Mi bemol isolados nos segundos violinos podem fazer parte do conjunto dos primeiros violinos.

A última nota na parte do fagote poderá ser Fá bequadro ou Fá sustenido, a última nota dos primeiros violinos poderá ser Fá bequadro ou Fá sustenido. Segundo o critério de composição seguido até aqui esta nota deve ser a mesma,

---

[109] Em *Soterofonía,* para orquestra op.95, dois compassos antes da letra de ensaio F, ocorre uma situação de textura onde falta a linha de referência principal.

mas essa pequena diferença ajuda a construir um subconjunto de tipo (013), que até agora concluiu a maioria das secções importantes.

O Sol, última nota desta variação (Figura 172) é também a primeira, funcionando como se de uma eventual tónica se tratasse. Lembre-se que Sol também é a primeira nota do conjunto original de nove notas.

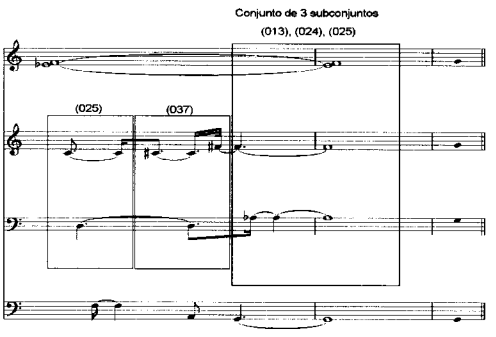


Figura 172 – *9 Variações,* Var.II, final

Observe-se como, numa obra atonal alguns critérios de estruturação da música tonal continuam a ser utilizados por Lindembergue Cardoso. Já na introdução a esta variação (Figura 173) temos os três momentos característicos presentes na construção de uma ideia musical na música tonal: a apresentação de um motivo (A), o seu desenvolvimento (B e C) e a sua conclusão (D).

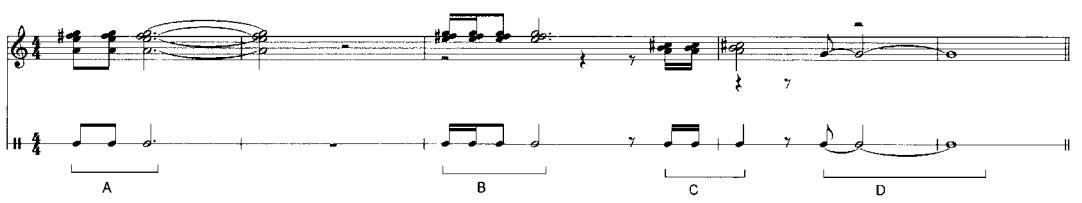


Figura 173 – *9 Variações,* Var.II, esquema rítmico, início

Na Tabela 2, podem ler-se os números de ataques e a sua especificação, onde 1 equivale à quantidade de semicolcheias, e à duração real do gesto medida também em semicolcheias.

Observar a diminuição proporcional das durações e a diminuição dos valores das figuras dos ataques, quase em proporção perfeita de 1/2.

	Ataques	Durações
A	2-2-20	32
B	1-1-2-12	14
C	1-1-8	8
D	26	26

Tabela 2

Estes três momentos (apresentação, desenvolvimento e conclusão) também se observam a partir do sexto compasso da variação (2+3+1+3+2: simetria):

Apresentação do material: 2 compassos

Desenvolvimento: 3 + 1 + 3 compassos

Conclusão: 2 compassos

(2+3+1+3+2: simetria)

As acentuações 3+3+2, os gestos anacrúsicos (ou acéfalos) formados por três semicolcheias, os ritmos sincopados, os quais abundam nas danças

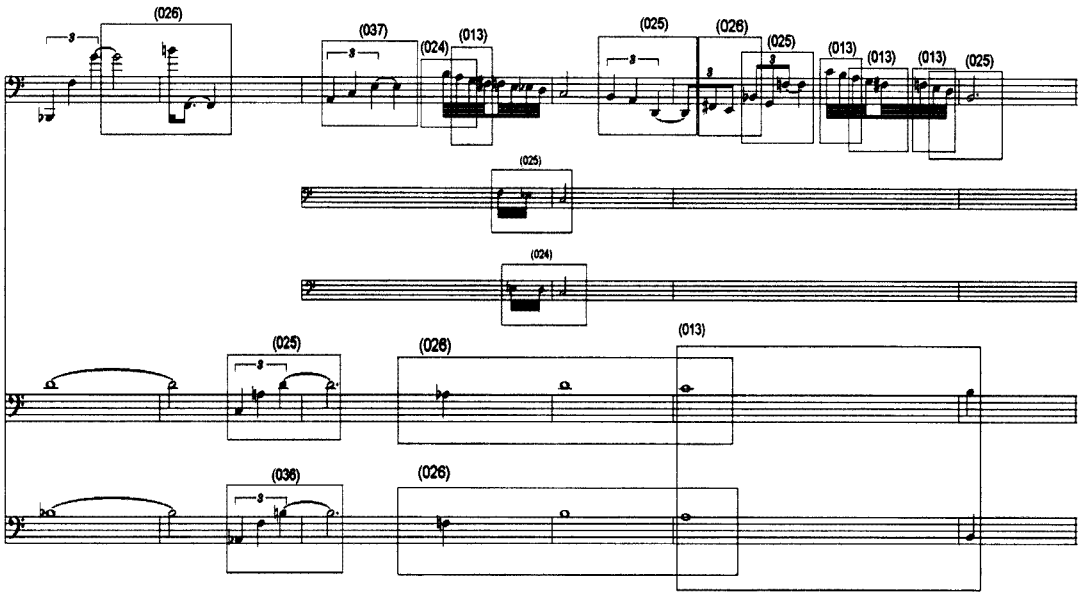


Figura 177 – *9 Variações,* Var.III, c.6-11

Na Figura 177, compassos 6 até 11, pode observar-se como o contorno melódico da primeira linha (fagote) deriva do gesto que dá início à variação.

Os gestos, descendente e ascendente, referidos no início, parecem uma soma de tentativas infrutíferas de alcançar um momento estabilizador. Pode ser uma descrição de fatalidade. Não se pode deixar de observar o final, "acompanhando" o grito fortíssimo do fagote, uma textura mórbida e piano nas cordas, como indiferentes às reclamações do solista (Figura 178).

Como vem sendo quase sistema até agora, cada variação acaba com a apresentação integral do conjunto original de nove notas, estando, neste caso, também presente o subconjunto (013) no último ataque (Figura 178).

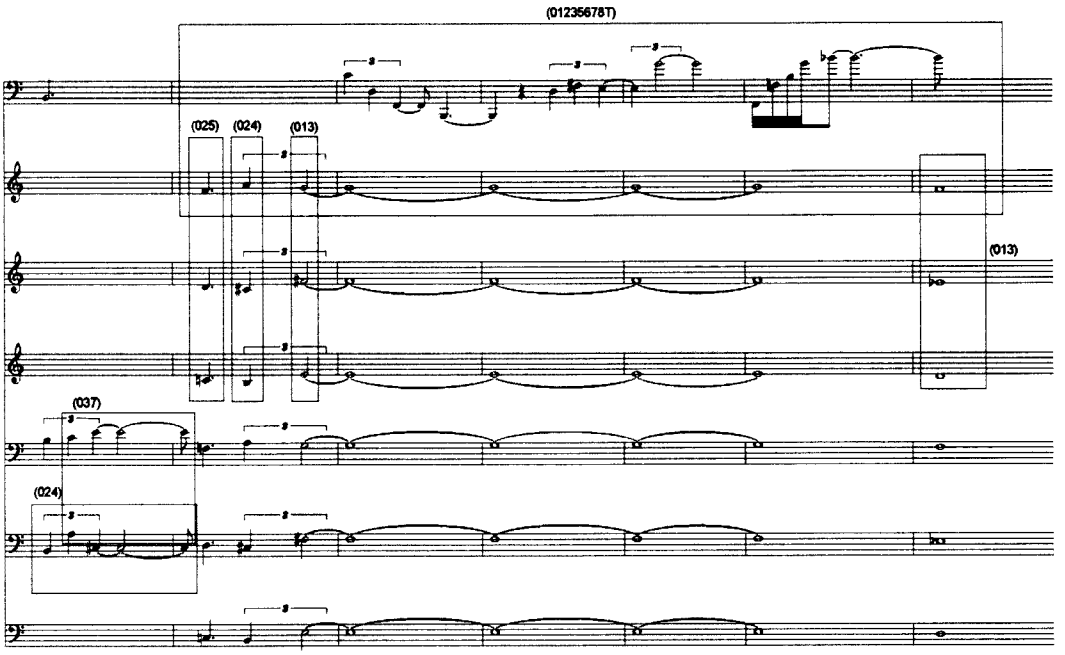


Figura 178 – *9 Variações,* Var.III, final

III.14.4.2.4 Quarta variação

Esta variação contrasta com a anterior pelo seu carácter lúdico e dionisíaco. O carácter lúdico não aparece só à conta da apreciação estética mas sim depois de realizada a análise musical. Repare-se que Lindembergue Cardoso organizou os elementos desta variação como se de um quebra-cabeças se tratasse.

A estrutura é um claro A (ab) A' (a' b'), onde A' não é só recapitulação mas também funciona como espelho da primeira parte. Esta macroestrutura vai reflectir-se na microestrutura de cada uma das quatro frases.

É de notar como o conjunto (1235678T) começa com as três notas, Mi-Fá#-Sol, (013), na frase onde também será utilizado o conjunto da inversão (Figura 179). A sequência Mi-Fá#-Sol tem um contorno semelhante (no que a direccionalidade se refere) ao início do conjunto da inversão do Tema, Sol-Láb-

Sib. Esta semelhança pode ter sido aproveitada na construção do desenho melódico unidireccional, com que começa o segundo grupo de semicolcheias na pauta em clave de Fá da Figura 179 (compassos 1 até 5).

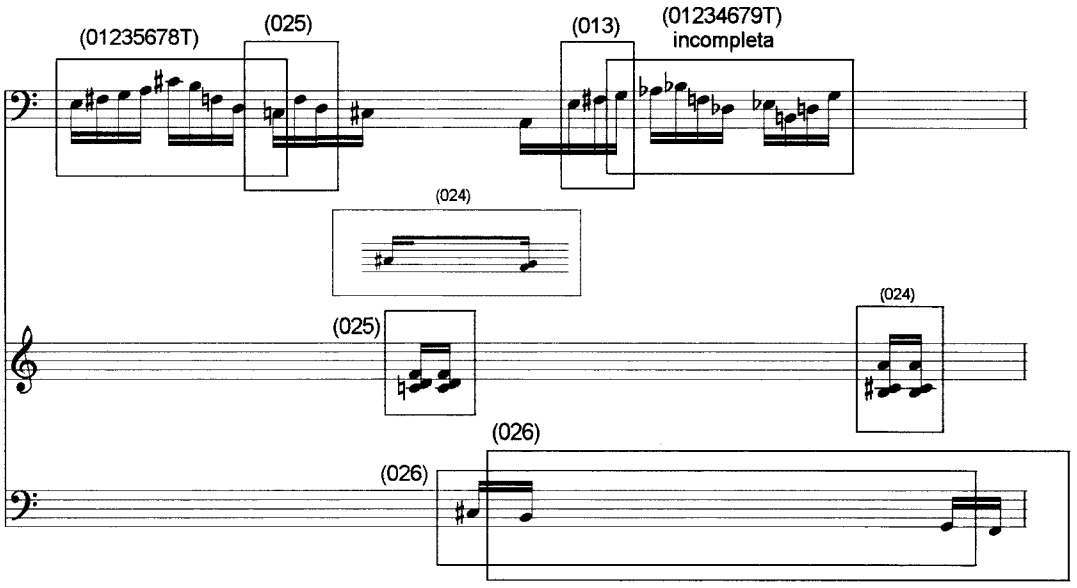


Figura 179 – *9 Variações,* Var.IV, c.1-5

A simetria, conceito que preocupou a Lindembergue Cardoso desde as suas primeiras obras aparece explorada em pequenos gestos como os que se observam na Figura 180 (compassos 5 até 8).

Uma apreciação minuciosa do conteúdo da Figura 180 revela que a simetria á qual se fez referência no parágrafo anterior é mais aparente do que real. Só os subconjuntos (025), que abrem e fecham a pauta completa em clave de Fá, são simétricos. Os outros gestos participam de uma quase simetria relativa aos contornos, ou para ser mais exactos, ao sentido dos intervalos.

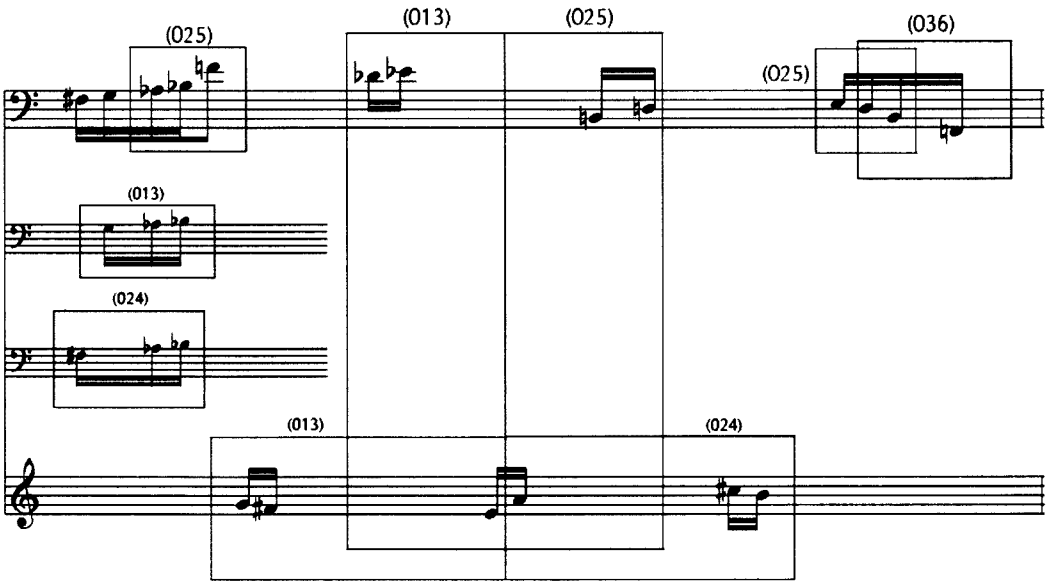


Figura 180 – *9 Variações,* Var.IV, c.5-8

A partir do nono compasso (ver Figura 181) é a orquestra que propõe a ideia melódica condutora e é o fagote que responde. Esse "negativo" instrumental, com respeito do "positivo" com que começa a variação, também tem correspondência com um espelho ao nível da organização dos conjuntos. Agora a frase começa com o conjunto da inversão. Importa reparar na analogia dos primeiros e últimos membros de quatro notas na parte da orquestra, resumida na segunda pauta (clave de sol) da Figura 181 (compassos 9 até 12).

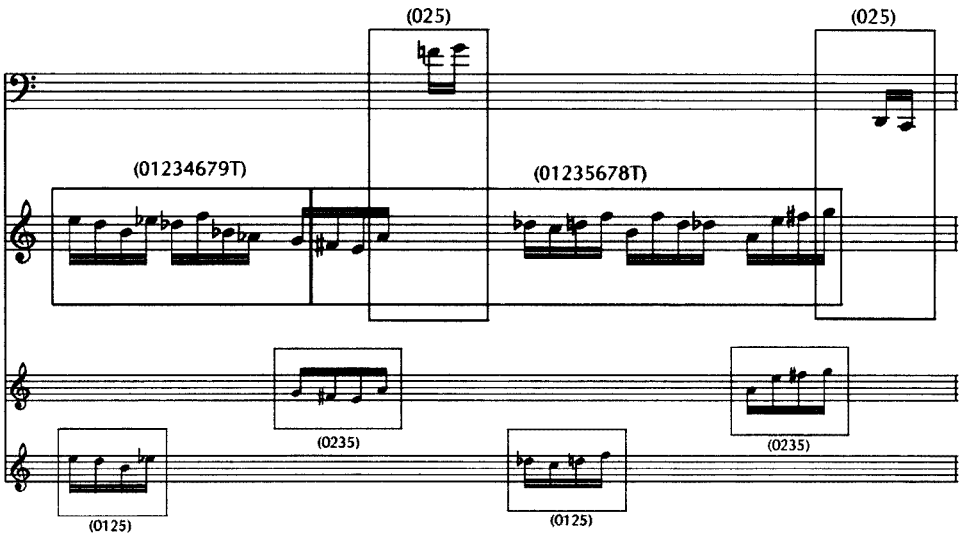


Figura 181 – *9 Variações,* Var.IV, c.9-12

A Figura 182 mostra como a simetria é levada ao extremo devido ao facto de se tratar não só de simetria intervalar mas também de simetria de contorno, como se de palíndromos à distância se tratasse. Esta mesma situação vai suceder no trecho analisado na Figura 183 (compassos 13 até 16).

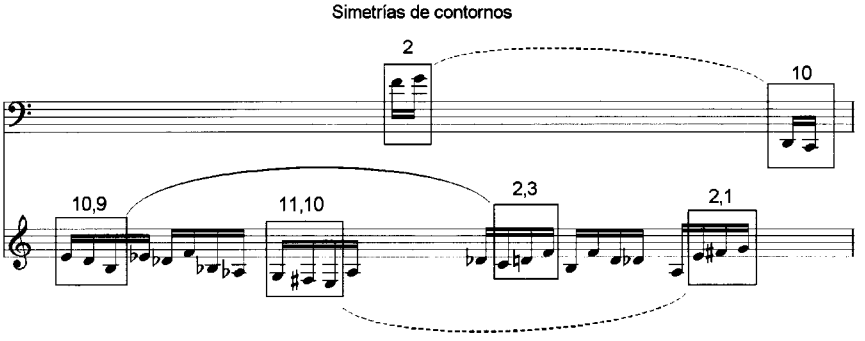


Figura 182 – *9 Variações,* Var.IV, c.9-12, simetria intervalar

Como era de supor a variação acaba com a exposição completa do conjunto original de nove notas e um alarde de mestria no domínio das técnicas da composição pela forma como elabora os motivos em espelho que lembram os palíndromos webernianos (Figura 183).

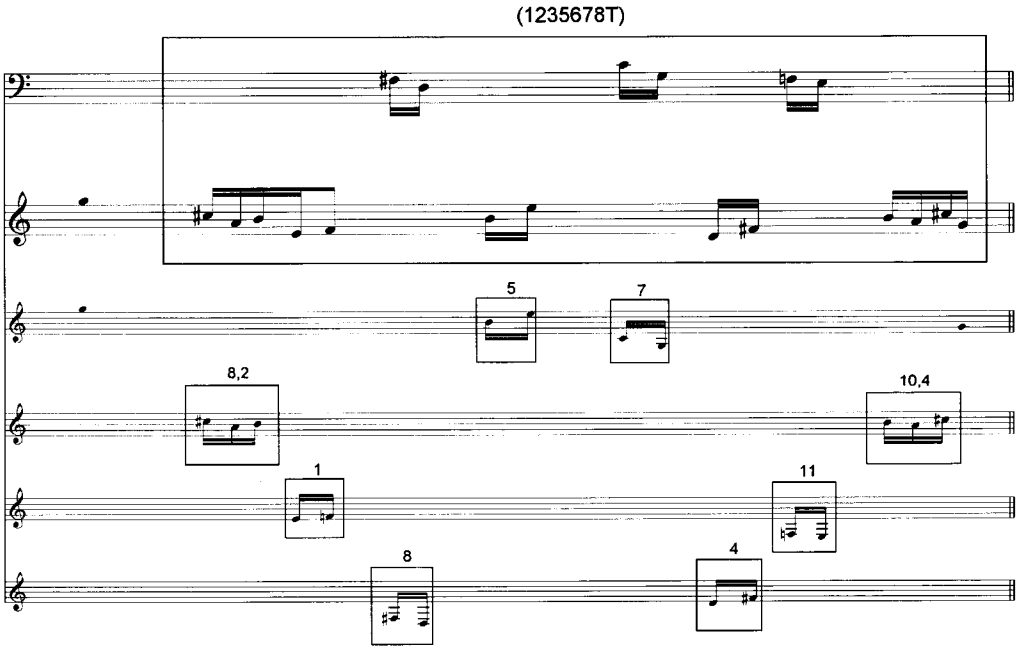


Figura 183 – *9 Variações,* Var.IV, c.13-16

5-7

8,2-10,4

1-11

8-4

A estrutura rítmica é de um equilíbrio surpreendente. Observe-se como depois de criar um gesto estável durante dois compassos se pode perceber

melhor a irregularidade provocada pelos contratempos nos compassos 4-5-6 e análogos, 12-13-14.

As simetrias não deixam de ter um "encanto" visual. Talvez seja oportuno voltar a referir que Lindembergue Cardoso tinha uma capacidade fora do vulgar para o desenho e para a pintura além da que se observa ao serviço da música.

III.14.4.2.5 Quinta variação

Na medida em que Lindembergue Cardoso avança na composição, parece ser que os critérios parciais para a escolha das texturas iniciais, vão-se esgotando, daí que o começo desta variação, não seja nem totalmente horizontal nem totalmente vertical. Cabe ao fagote enunciar três dos subconjuntos (principais) do conjunto original de nove notas enquanto a orquestra vai procurar o seu material a paralelismos de agregados.

A estrutura geral da variação é semelhante à estrutura da variação anterior:

A (ab) A' (a' b')

Tal como nas variações anteriores, o início está a cargo da apresentação do conjunto original de nove notas, neste caso a cargo do fagote e na "melodia" dos primeiros violinos (Figura 184).

Os agregados paralelos das semicolcheias da orquestra estão compostos, significativamente, pelos subconjuntos (013) e (024).

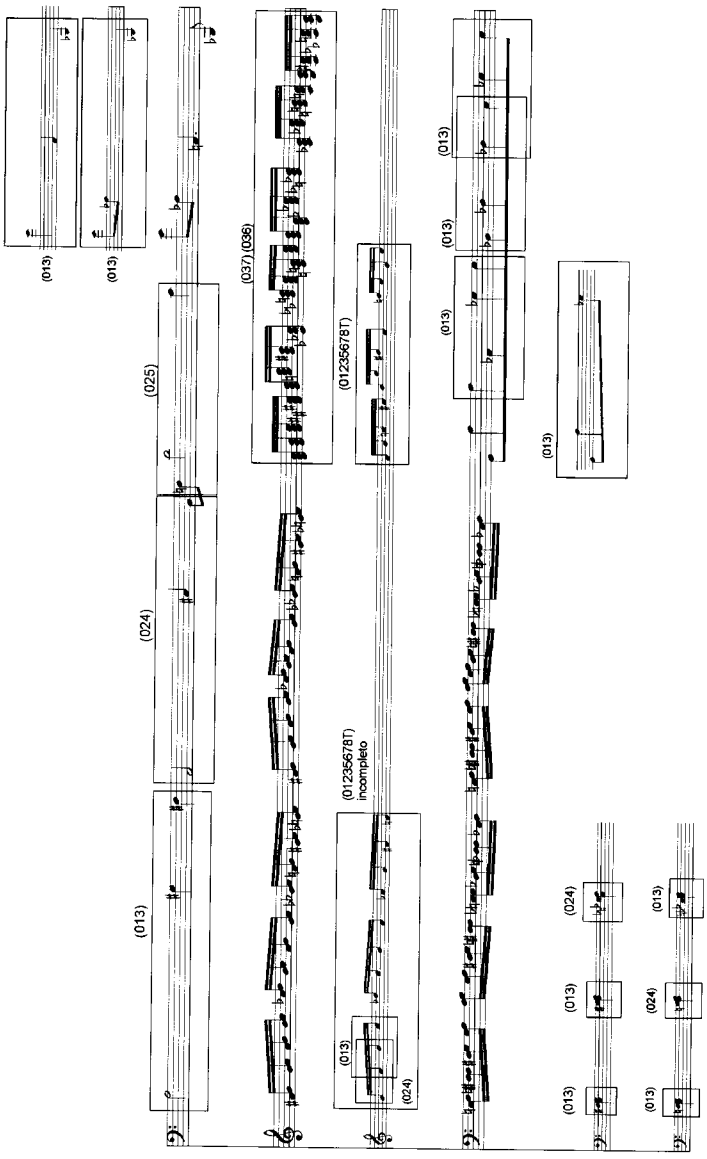


Figura 184 – *9 Variações,* Var.V, início

O fim da variação, entre o compasso 9 e o compasso 16, Figura 185, também está caracterizado pela presença do subconjunto (013).

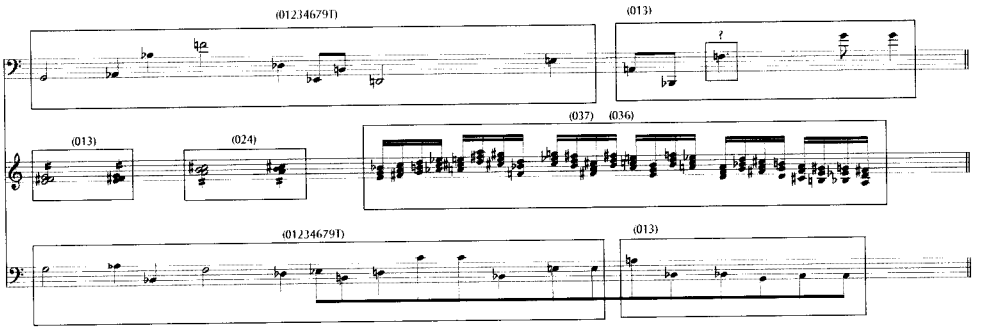


Figura 185 – *9 Variações,* Var.V, c.9-16

A observação da estrutura pormenorizada desta variação leva-nos a descobrir um modelo clássico emprestado para estas variações. O modelo referido é o que se observa com muita frequência em estruturações beethovenianas.

ab a'b' aa' conclusão

ab a'b' bb' conclusão

Na variação em questão pode adaptar-se este esquema (Figura 186) em que a-a' funciona como uma secção de desenvolvimento. Este procedimento clássico já foi referido na segunda variação.

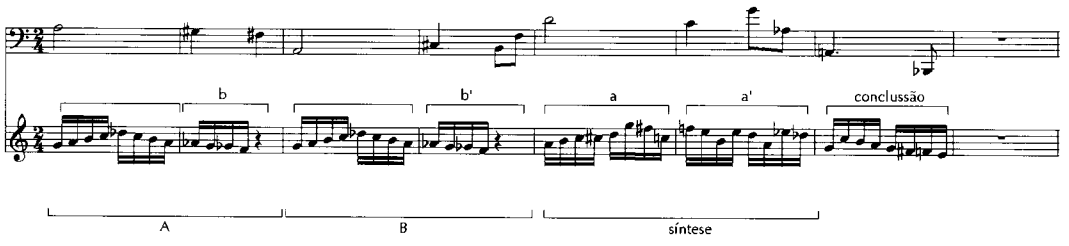


Figura 186 – *9 Variações,* Var.V, estrutura clássica

A nível rítmico pode observar-se a polimetria à maneira de Stravinsky nos compassos 5-7 e 13-15 (Figura 187). O compasso de 3/16 é uma representação da métrica que resulta dos acentos "irregulares" nos compassos de 2/4.

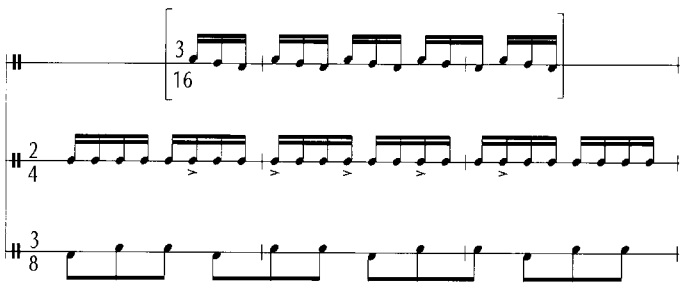


Figura 187 – *9 Variações,* Var.V, polimetria

III.14.4.2.6 Sexta variação

Esta variação funciona como uma descompressão da tensão acumulada durante as duas variações anteriores, mas este aspecto será tratado adiante, depois da análise individual das variações.

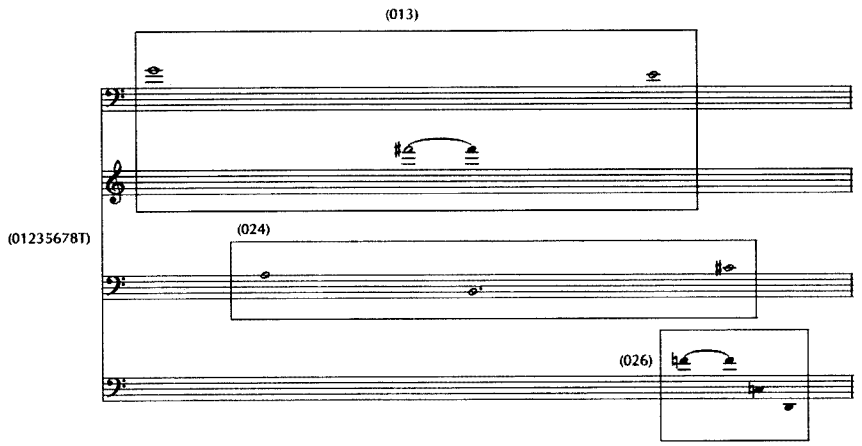


Figura 188 – *9 Variações,* Var.VI, início

O conjunto original de nove notas está distribuído nos três subconjuntos principais dos quais dois formam o desenho de dois triângulos com contornos opostos (Figura 188).

Cada subconjunto está distribuído na partitura como se Lindembergue Cardoso estivesse desenhando um triângulo. Mais uma vez estamos perante uma manifestação mais gráfica que musical.

A partir do sétimo compasso desta variação, pode dizer-se que, previsivelmente, se utiliza a versão do conjunto invertido para concluir com um híbrido entre as duas versões. Como se pode observar na Figura 189, o subconjunto final continua a ser: (013).

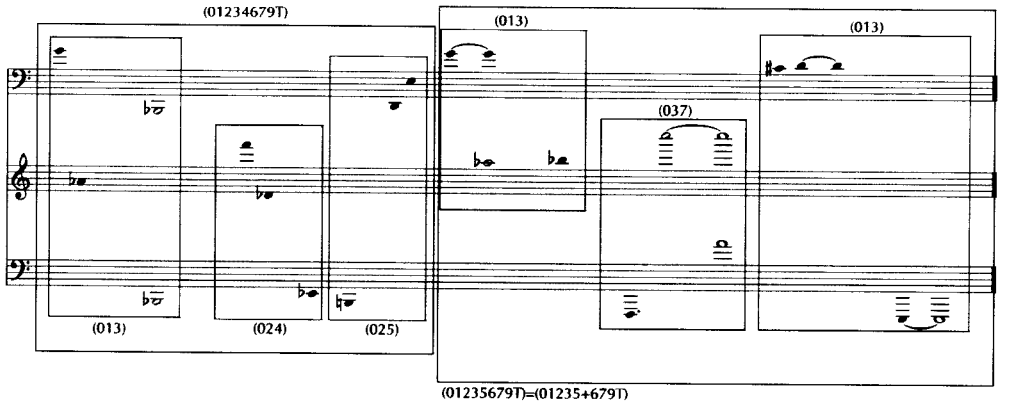


Figura 189 – *9 Variações,* Var.VI, c.7

Considerando as distâncias entre os ataques medidas à colcheia, (Figura 190) por se tratar da menor duração envolvida na passagem, temos os seguintes valores:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 e 12

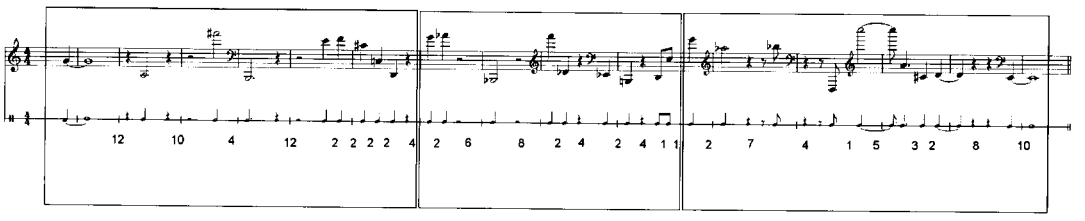


Figura 190 – *9 Variações,* Var.VI, distâncias entre os ataques

Manipulando-se estas durações como se de um conjunto de notas se tratasse obtém-se a seguinte forma primária, (012345678T), que participa das duas formas primárias principais, (01234679T) e (1235678T).

III.14.4.2.7 Sétima variação

Depois da ambiguidade da variação anterior, a insistência sobre o Mi, a cargo dos contrabaixos, que abre a variação em estudo (Figura 191), aparece como se estivesse indicando uma direcção, neste caso, o fim da obra. A partir deste ponto a obra encontra-se na terceira e última grande secção estrutural.

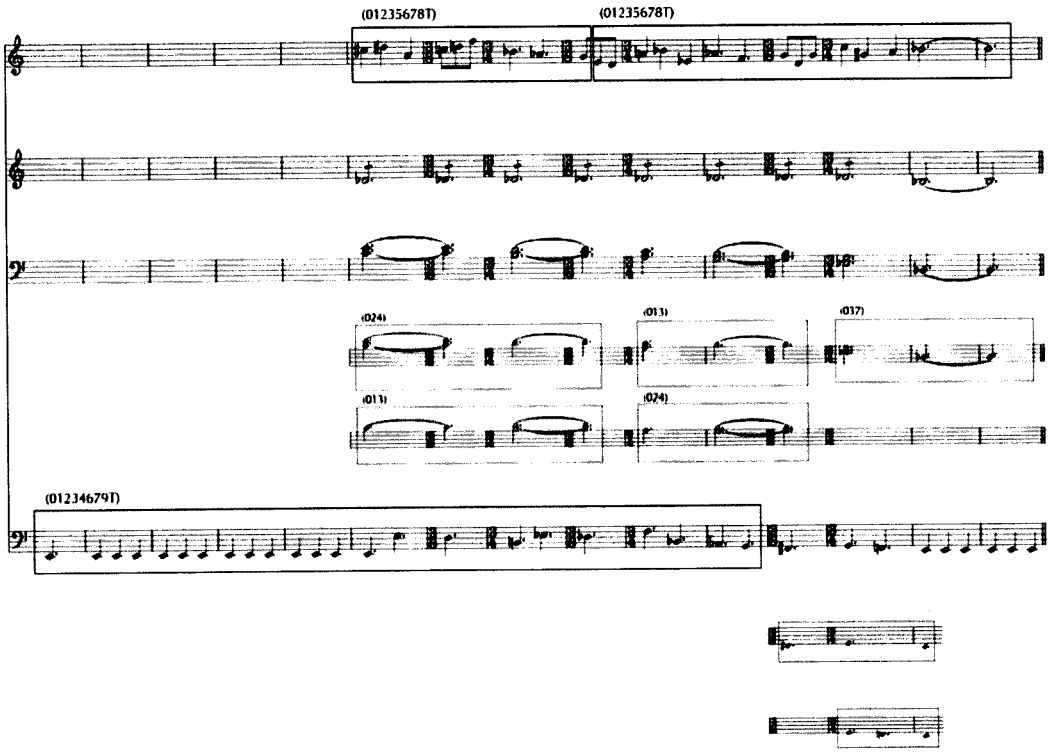


Figura 191 – *9 Variações,* Var.VII, início

Esta variação, à diferença das variações anteriores, começa com os dois conjuntos principais de maneira simultânea e tratados contrapontisticamente. O Ré bemol, a cargo das violas, funciona como um pedal que se desprende do conjunto original de nove notas.

Na Figura 192, pode observar-se uma análise da cadência a cargo do fagote.

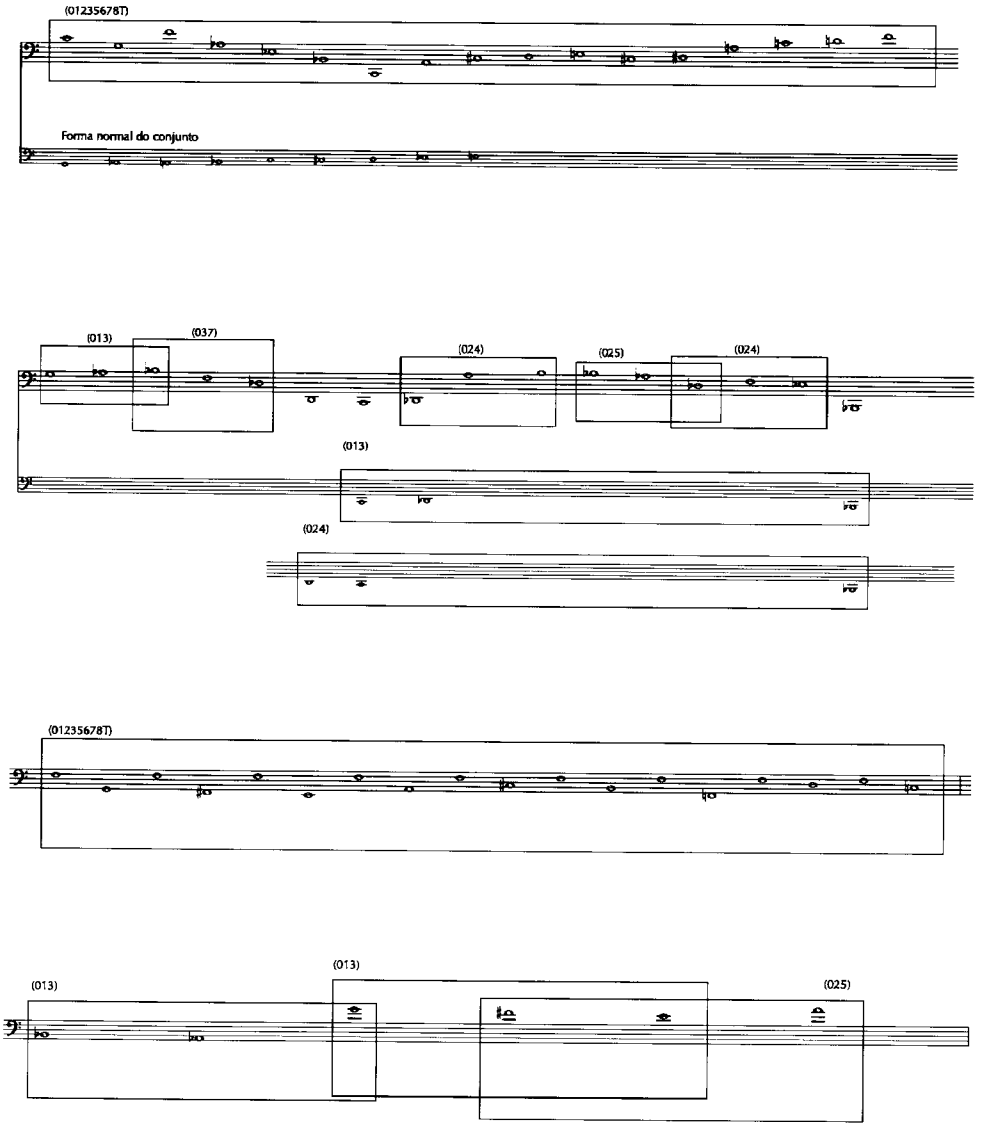


Figura 192 – *9 Variações,* Var.VII, cadência a cargo do fagote

A Figura 193 mostra o compasso final da variação, onde se observa a presença do subconjunto "tónica" (013).

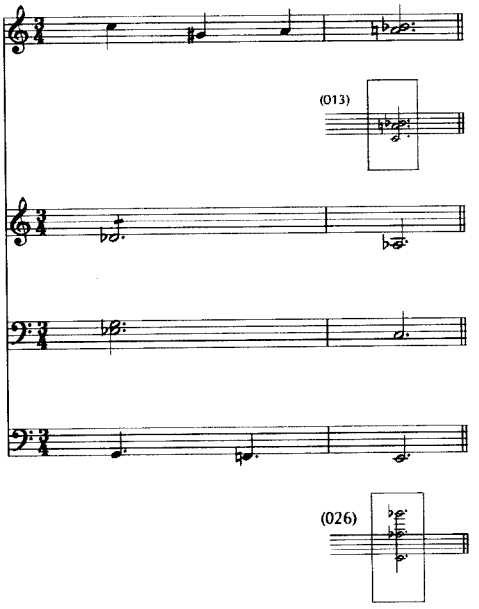


Figura 193 – *9 Variações,* Var.VII, final

No que respeita ao ritmo pode observar-se a polimetria que se encontra na parte das cordas a partir do sexto compasso da variação (Figura 194), onde os violinos articulam semínimas agrupadas num metro de três, as violas articulam colcheias, os violoncelos articulam uma duração de nove colcheias e os contrabaixos grupos de três semínimas pontuadas.

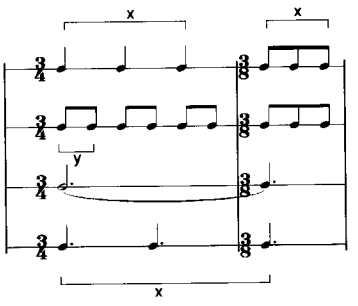


Figura 194 – *9 Variações,* Var.VII, polimetria

III.14.4.2.8 Oitava variação

Um pedal polirítmico que contém o conjunto original e um gesto obsessivo a cargo do fagote, que também funciona polimetricamente dentro do conjunto, criam a tensão que encaminha o discurso para a última variação.

Note-se assim, uma nova concepção estrutural, não com base nas reiterações ou contrastes de materiais musicais, mas como se de um prelúdio que desenvolve uma célula rítmica ou melódica, se tratasse. A linha do solista prolifera sobre si mesma.

Importa observar, como no início da variação, está presente o conjunto original de nove notas (Figura 195).

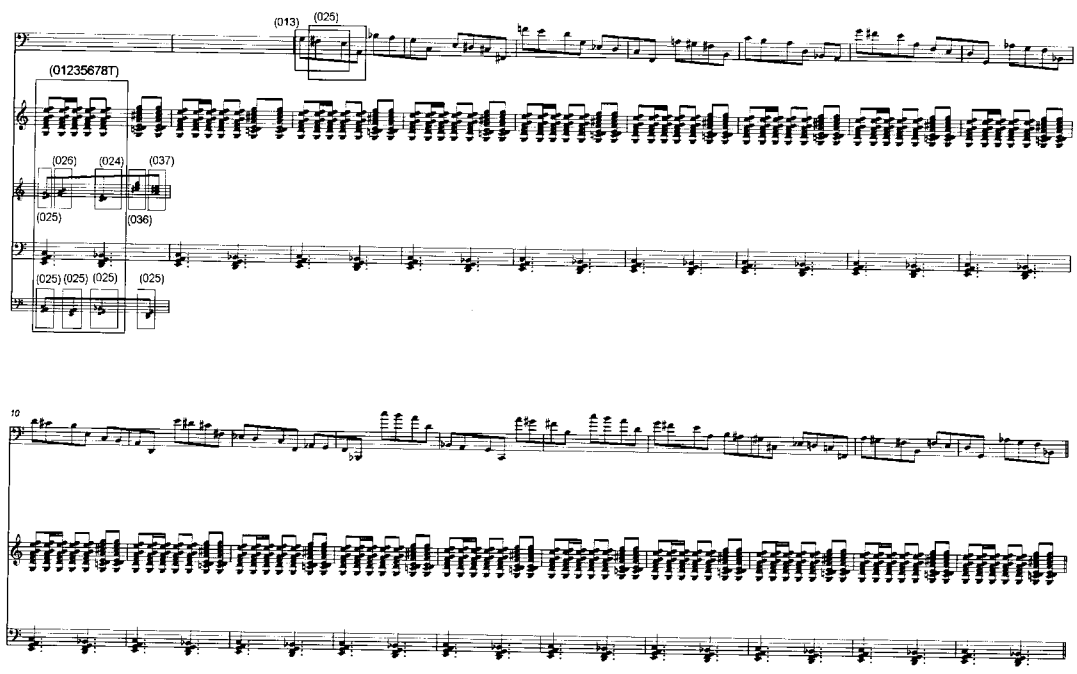


Figura 195 – *9 Variações,* Var.VIII, início

As notas com as quais começa cada um dos grupos de quatro colcheias da linha do fagote estão relacionadas entre si. Até a variação estar bem avançada, correspondem ao conjunto original de nove notas. As últimas cinco notas agrupadas segundo este critério também podem ser entendidas como fazendo parte de dois subconjuntos, sendo um destes, o subconjunto (013) (Figura 196).

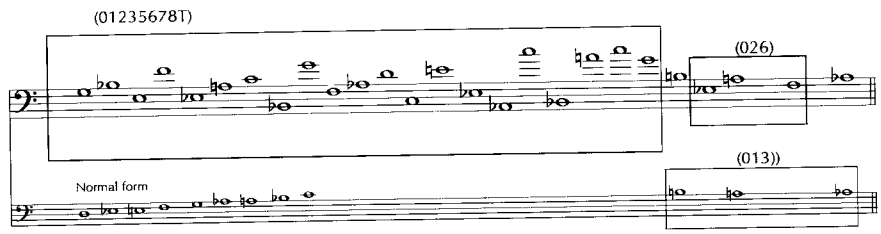


Figura 196 – *9 Variações,* Var.VIII, análise da melodia do fagote

III.14.4.2.9 Nona variação

Aumentando ainda mais a tensão que conduz ao repouso provocado pela reexposição do Tema, como se de uma coda se tratasse, a última variação adopta a ideia de um movimento perpétuo, só com uma interrupção antes do último gesto. A sensação de precipitação em direcção ao final está dada pela estrutura das frases no início da variação:

4 compassos 3 compassos 2 compassos 1 compasso

Mais uma vez a técnica de derivar a textura fazendo rodar as notas de uma linha melódica, permutação cíclica, observada numa breve passagem da primeira variação adquire protagonismo nesta última.

Os últimos gestos melódicos são realizados sobre o subconjunto (013) como se da repetição obsessiva da "tónica" se tratasse.

Pela primeira vez em toda a obra observa-se o conjunto original de nove notas na sua versão escalar[111] a cargo do fagote (Figura 197), embora este gesto funcione como uma anacruse, um impulso que prepara à variação, e não propriamente uma parte da variação.

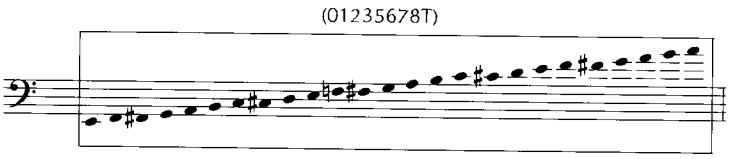


Figura 197 – *9 Variações,* Var.IX, gesto linear inicial

Nas Figuras 198-202 observam-se cinco esquemas analisando os conjuntos de classes de notas que articulam a estrutura de esta nona variação, a qual continua a fechar os seus períodos com o subconjunto (013).

A comparação entre as notas encontradas nas Figuras 198-202, e as notas encontradas na partitura editada, permite observar algumas diferenças. As notas na partitura impressa, que não se correspondem com as notas que supostamente deveriam ter sido escolhidas, pela evidente aplicação de uma técnica determinada, como neste caso, a permutação cíclica, foram alteradas nas análises representadas nas Figuras 198-202, por estimar que estas diferencias podem dever-se a lapsos involuntários por parte de Lindembergue Cardoso.

---

[111] Ver III.14.3. Figura 154.

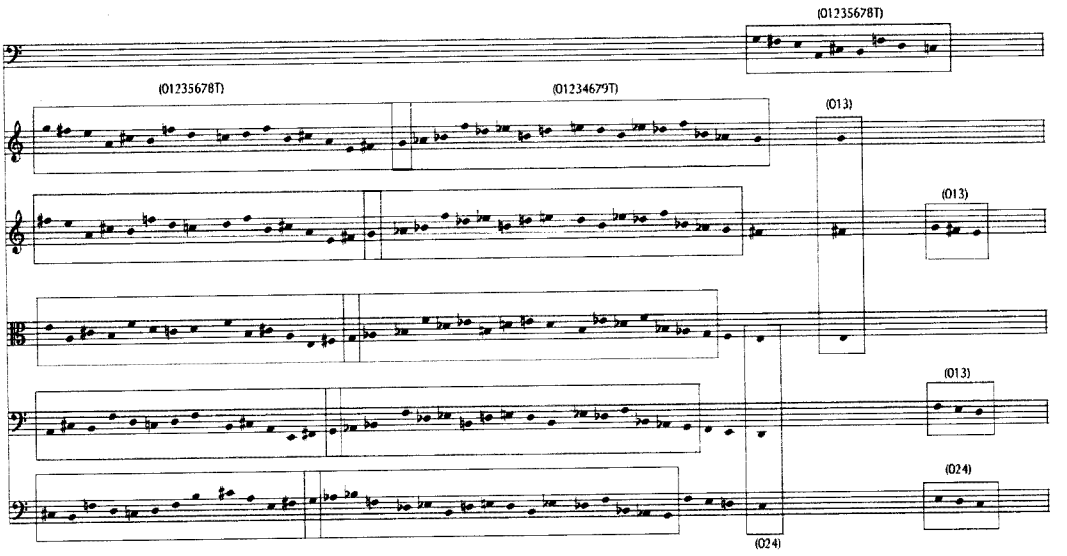


Figura 198 – *9 Variações,* Var.IX, primeiro periodo

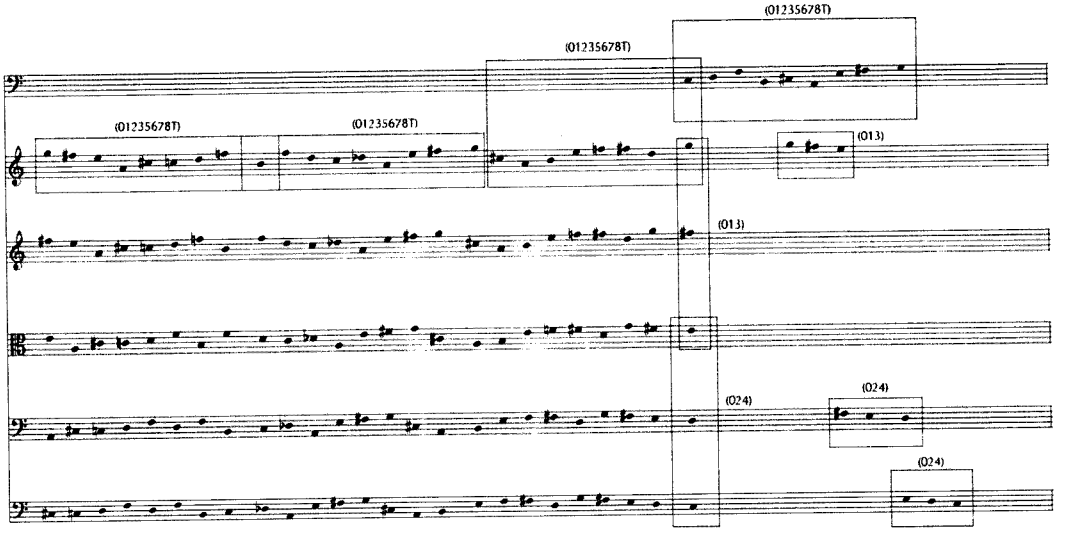


Figura 199 – *9 Variações,* Var.IX, segundo periodo

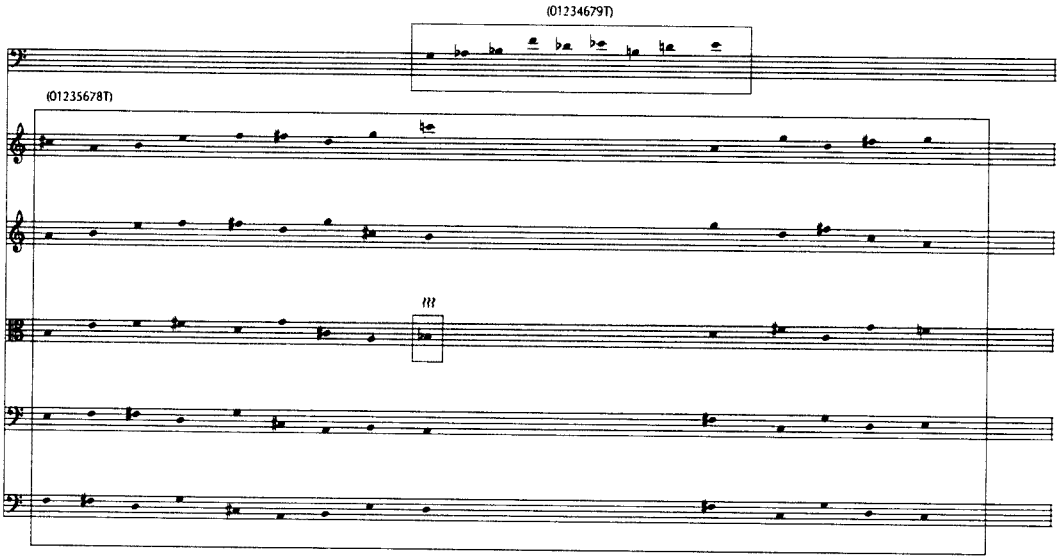


Figura 200 – *9 Variações,* Var.IX, terceiro periodo

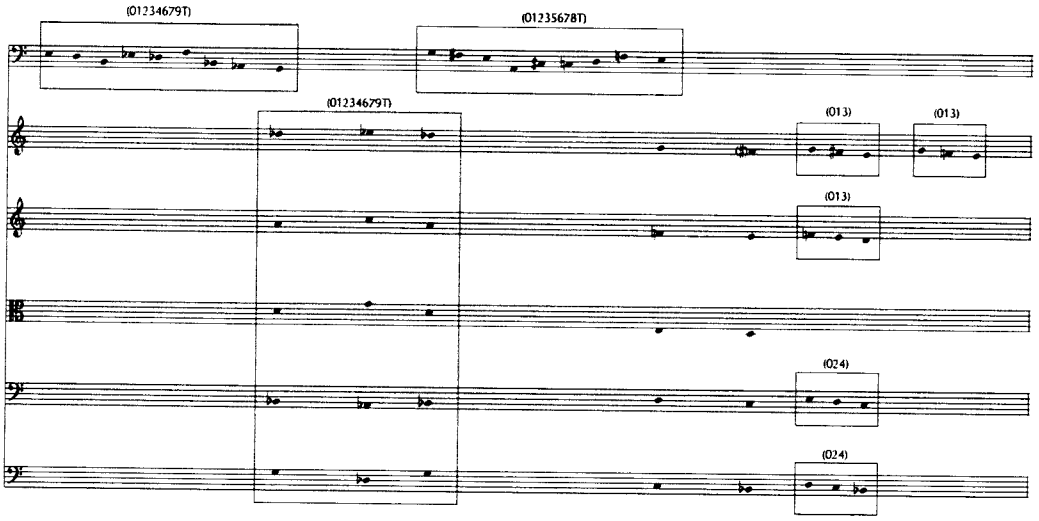


Figura 201 – *9 Variações,* Var.IX, quarto periodo

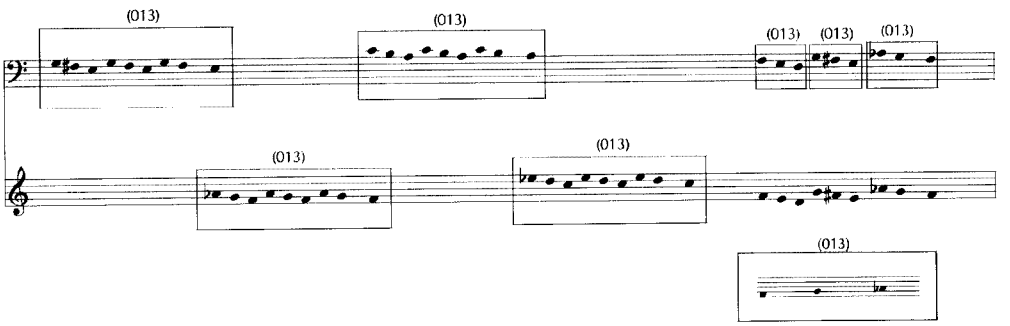


Figura 202 – *9 Variações,* Var.IX, final

III.14.4.3 Considerações estatísticas e estruturais

III.14.4.3.1 Estatística dos conjuntos e os subconjuntos

No Gráfico 1, que a seguir se exibe, pode observar-se a frequência com que foram aparecendo os conjuntos principais bem como os subconjuntos em cada variação.

No eixo horizontal estão representados os seis subconjuntos de três notas e os conjuntos de nove notas nas suas versões original e invertida.

De cada um destes subconjuntos ou conjuntos surgem dez colunas de cores diferentes, que representam, de esquerda para direita, o tema e as nove variações.

A altura das colunas, que representam quer o tema, quer uma variação, exibe proporcionalmente a quantidade de vezes que o subconjunto ou conjunto em questão aparece na secção correspondente.

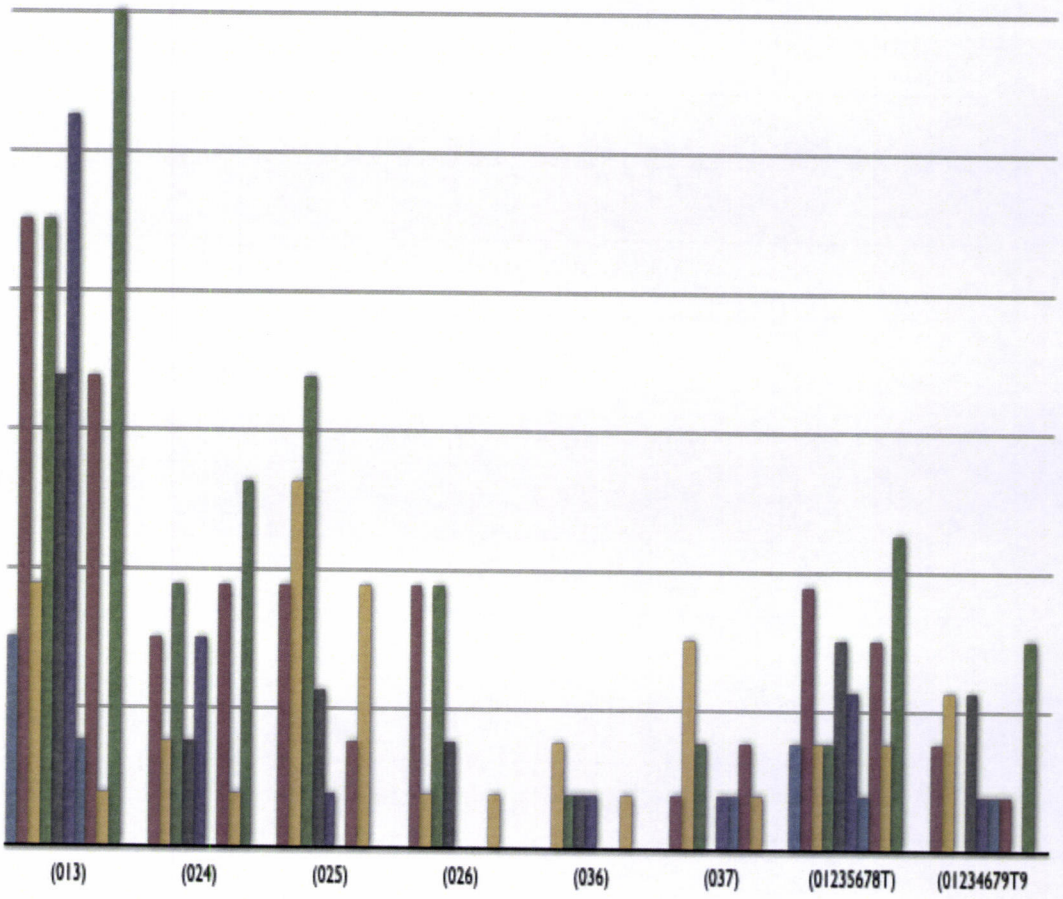


Gráfico 1 – Estatística dos conjuntos e os subconjuntos

Na Tabela 3, mais relacionada com questões de carácter, observam-se as relações metronómicas, o carácter apolíneo (A-D) ou dionisíaco e os tempos subjectivos das variações: lento, moderado, rápido, muito lento e muito rápido.

Secção	Metrónomo	Carácter	Tempo
T	60	A	L
V1	60	A	M
V2	60-84	D	R
V3	60	A	L
V4	96	D	R
V5	120	D	MR
V6	48	A	ML
V7	144	A	R
V8	132	D	R
V9	120	D	MR
T' (C)	60	A	L

Tabela 3

III.14.4.3.2 Sobre a estrutura geral das variações

A secção de ouro da obra, considerando o número de partes, onze no total, aparece no fim da sexta variação.

Observando as onze secções que compõem a obra apenas três apresentam uma aproximação à sua própria secção áurea, o que leva a supor que talvez não tenha sido um pormenor que prendeu a atenção do compositor.

Secção	Compassos	Secção de ouro
Tema	26	16
Variação I	16	10
Variação II	4+12	
Variação III	17	10
Variação IV	16	
Variação V	15	
Variação VI		
Variação VII		
Variação VIII	19	
Variação IX	26	
Tema'	9	

Tabela 4

Em função das indicações metronómicas e da apreciação subjectiva dos tempos de cada uma das variações a forma global da obra pode sintetizar-se em três secções: as duas primeiras funcionam como um impulso e uma descontracção, e a terceira como uma série contínua de três impulsos, encontrando a sua justificação na reexposição do "Tema", momento que equilibra todas as variações.

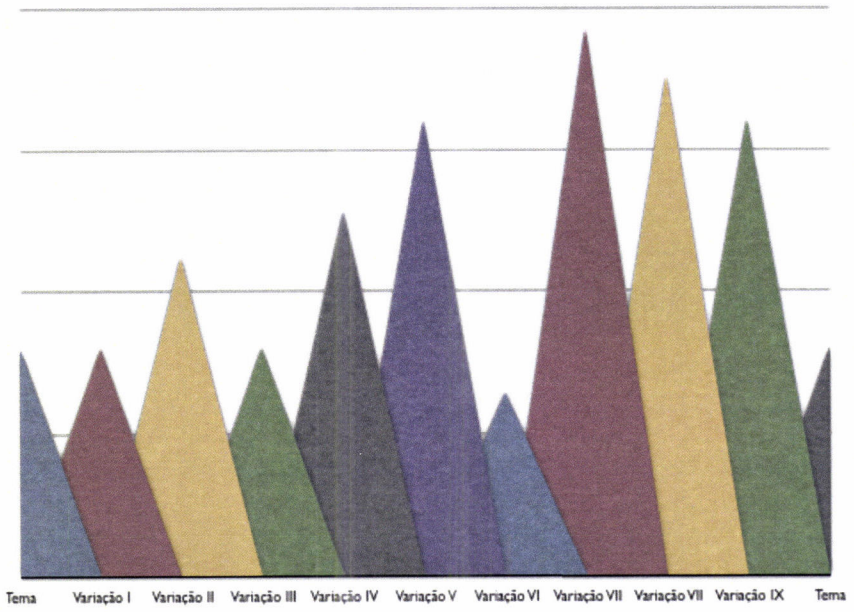


Gráfico 2 – Evolução dos valores metronómicos

Embora as indicações metronómicas das últimas três variações estejam em relação decrescente, 144, 132, e 120, pela quantidade de acontecimentos dentro de cada pulsação (densidade rítmica), a percepção é a de um acelerando.

Antes de continuar com as observações sobre a instrumentação importa abrir um parêntese para comentar duas situações no mínimo interessantes.

Lindembergue Cardoso escreveu esta peça no ano de 1985, ano do bicentenário do nascimento de J. S. Bach, e talvez não tenha sido indiferente ao facto de muitos compositores escreverem homenagens ao cantor de Leipzig utilizando como motivo de partida para as suas composições a célula com que o mesmo Bach deixou assinado o derradeiro gesto da *Arte da Fuga*. Trata-se das

notas que correspondem ao seu apelido, BACH, segundo a nomenclatura alemã, as quais contêm duas versões do subconjunto (013) (Figura 203).

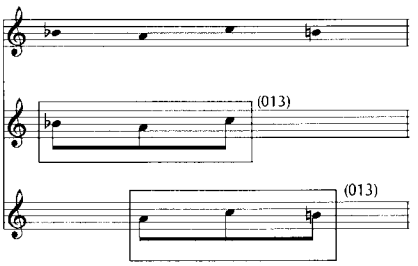


Figura 203 – *9 Variações,* Bach

A forma primária (013), que tem a maior incidência na obra, seja pela quantidade de vezes que aparece seja pela sua colocação estrutural, geralmente abrindo e fechando secções, quando não variações completas, está contida na célula que se identifica com o nome do compositor homenageado.

Lindembergue Cardoso era fagotista pelo que pode ter tido nestas variações, únicas do género na sua produção musical, alguma aproximação a um dos solos mais famosos dedicados ao seu instrumento. Refere-se ao solo de fagote da *Sagração da primavera* de Igor Stravinsky, cujas primeiras notas participam de quatro subconjuntos utilizados nestas variações (Figura 204).

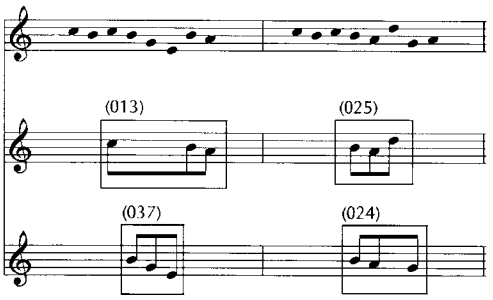


Figura 204 – Stravinsky, início da *Sagração da primavera*

Estas primeiras notas contêm quase todos os subconjuntos utilizados na obra do compositor baiano.

Para fechar este breve parêntese, importa referir as notas que não participam na constituição do Tema: Lá bemol, Si bemol e Mi bemol (Figura 205).

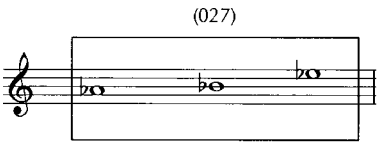


Figura 205 – *9 Variações,* notas ausentes no Tema

Note-se três atributos curiosos do subconjunto (027):

1) O subconjunto (027) não aparece no tema original.

2) Somando os algarismos, 0+2+7= 9 (9 variações).

3) É susceptível de ser ordenado por quartas, como o Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, um dos *Urmotivs* da obra de Lindembergue Cardoso, curiosamente, "presente por defeito..."

III.14.5 Sobre a orquestração

Duas técnicas características são as que aproveitam as notas de uma linha melódica para construir a textura que a sustenta.

Na primeira, Lindembergue Cardoso faz circular a dita melodia nas vozes que comportam a textura, como se de diferentes "modos" realizados simultaneamente se tratasse. Este procedimento é conhecido como: permutação cíclica.

123456789

234567891

345678912

456789123

567891234

Na segunda, Lindembergue Cardoso articula alternadamente as notas da melodia principal nas vozes que formam parte da textura, como se de uma ressonância se tratasse.

123456789

1___5__89

_2___6___

__3___7__

___4_____

As vozes subsidiárias[112], por exemplo, (1589), (26), (37) e (4) derivadas da linha principal (123456789), passam a funcionar como linhas independentes. Segundo Keiler Rêgo, esta técnica era designada por Lindembergue Cardoso como "Sincronia".

Outros recursos aqui empregues como *clusters*, *glissandi* de harmónicos, *glissandi* de *pizzicati*, sons produzidos detrás do cavalete, multifónicos no fagote são recursos frequentes no repertório da música da segunda metade do século XX.

III.14.6 Para finalizar

Sejam as influências de Webern (palíndromos), o folclore brasileiro com os seus ritmos e contornos melódicos, do serialismo baseado em conjuntos transmitido talvez por Ernst Widmer, não se pode deixar de observar o cunho pessoal de Lindembergue Cardoso, que constrói gestos que parecem improvisações. Pode dizer-se que, quanto mais elaborado e consciente é o

[112] As supostas notas foram substituídas por números para ilustrar o procedimento.

procedimento utilizado durante a composição, mais o produto resultante se torna fluente e natural (há excepções).

Para o fim último desta obra, que como toda obra de arte é o de estimular a apreciação estética por parte de quem a escuta, não interessa muito conhecer os procedimentos intrincados da composição nem os comentários a certos resultados por meio da análise. Não interessa saber se Lindembergue Cardoso actuou conscientemente na construção de cada gesto ou esta obra é produto de uma criação mais ou menos espontânea. As observações realizadas ao longo desta análise apenas pretendem revelar a presença de uma organização extremamente lógica.

III.15 *Ritual,* para orquestra op.103

III.15.1 Introdução

Ritual, para orquestra op.103 foi escrito em 1987, e não regista dedicatória no manuscrito autógrafo.

Na análise seguinte são utilizadas ferramentas da teoria dos conjuntos de classes de notas (teoria pós-tonal) por serem pertinentes com a linguagem da obra.

A obra está estruturada sobre uma introdução e sete secções. Lindembergue Cardoso pede quatro repetições de cada uma das sete secções desde o primeiro até a sétima secção. A recapitulação é feita em forma arco, executando-se uma vez só cada secção.

Introdução

1111 2222 3333 4444 5555 6666 7777

6 5 4 3 2 1

Introdução (coda)

Ao todo são 36 secções, 3+6=9, repetindo-se a presença do número que caracterizou as *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, na qual a introdução também serve de coda. Numa nota no início da partitura, Lindembergue Cardoso faz referência à importância das repetições que servem para caracterizar o "Ritual".

A orquestração é clara, dedicando cada secção a um naipe ou combinação de naipes da orquestra.

Introdução: *tutti*.

1: *tutti*.

2: cordas+percussão.

3: madeiras+percussão.

4: metais+percussão.

5: percussão.

6: madeiras+cordas.

7: *tutti*.

III.15.2 Comentários analíticos

III.15.2.1 Sobre a primeira secção

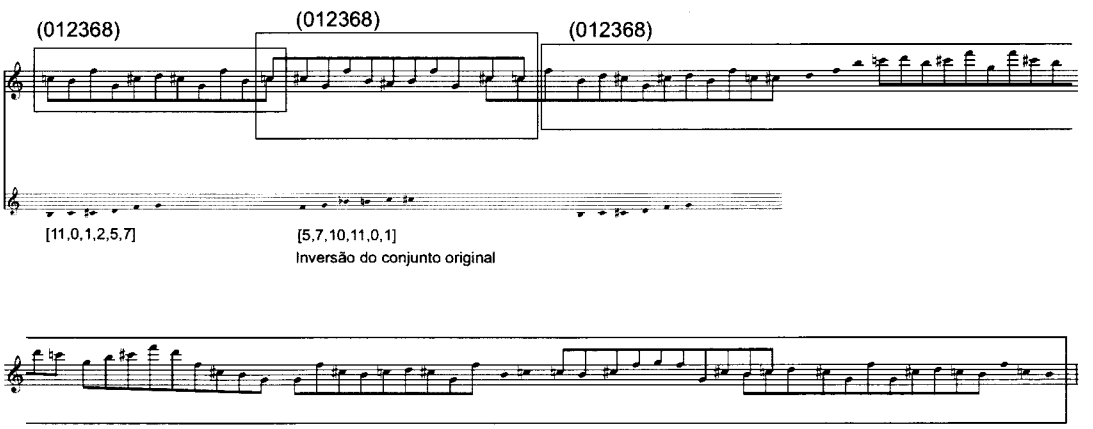


Figura 206 – *Ritual*, primeira secção

A "constelação" que organiza esta primeira secção e funciona como material básico da obra, como se pode observar na Figura 206, é a forma primária: (012368).

As formas normais desta primeira secção são duas: [11,0,1,2,5,7] e [5,7,10,11,0,1], que correspondem às versões original e invertida da forma primária (012368).

Os campos harmónicos estáveis, o ritmo obsessivo resultado de um pulsar constante de colcheias e as quatro repetições deste material fazem com que o resultado musical esteja perto da hipnose que caracteriza qualquer "Ritual".

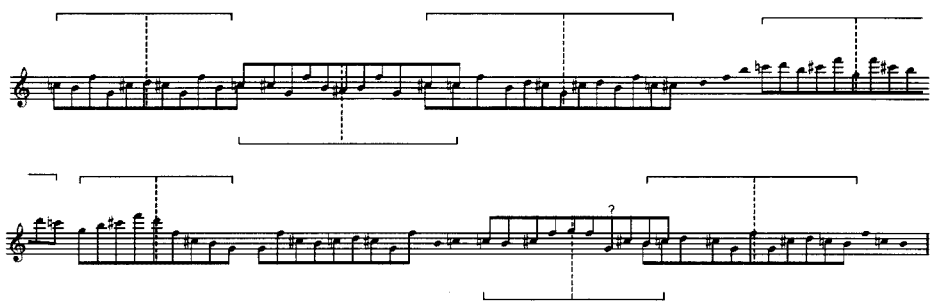


Figura 207 – *Ritual,* primeira secção, gestos simétricos

Tal como acontece nas *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, e como se observa nas peças dodecafónicas os gestos simétricos, como os que se expõem na Figura 207, são relativamente frequentes. Embora este tipo de tratamento do material musical seja comum desde os primórdios da polifonia, em Lindembergue Cardoso funciona como um recurso para elaborar desenvolvimentos melódicos que criam resultados musicais particularmente obsessivos.

Importa observar como o segundo grupo de onze notas que está construído sobre a inversão da forma primária original, até no contorno intervalar é uma inversão do primeiro grupo de onze notas (Figura 207).

Na Figura 208, compasso sexto da primeira secção, observa-se como as simetrias em função das direcções intervalares (contornos), também fazem parte da técnica utilizada por Lindembergue Cardoso[113].

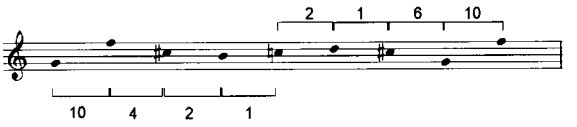


Figura 208 – *Ritual,* primeira secção, simetrias de contornos

III.15.2.2 Sobre a segunda secção

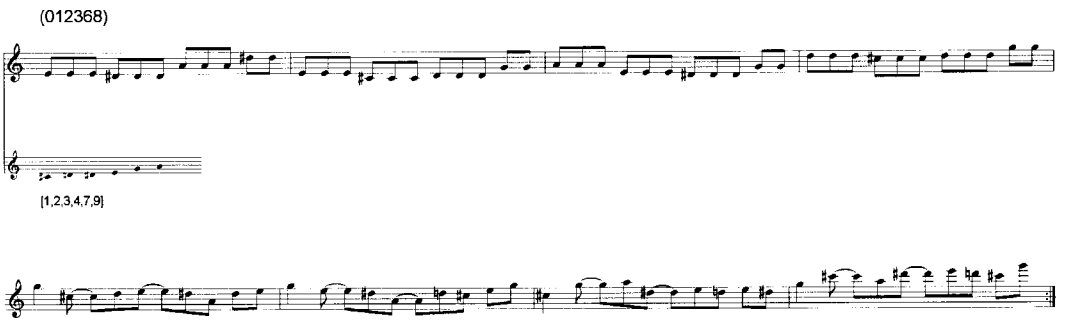


Figura 209 – *Ritual,* segunda secção

[113] Da mesma maneira com que nas *9 Variações* para fagote e orquestra de cordas op.98, Lindembergue Cardoso altera o intervalo de quarta aumentada do tema Si-Fá, pela quarta diminuta da inversão, aqui podemos estar numa situação semelhante onde a quarta diminuta Fá–Dó # tem a sua inversão na quarta aumentada Dó #-Sol.

A forma primária principal está presente na melodia desta segunda secção a cargo dos primeiros violinos (Figura 209).

Lindembergue Cardoso volta a recorrer a gestos simétricos na construção de melodias (Figura 210). Nesta segunda secção observam-se dois casos: um, a simetria da colocação nos extremos de subconjuntos de cinco notas (016) e a simetria de quantidade de notas envolvidas, 5-3-3-5; outro, a simetria criada na segunda parte da secção utilizando nos extremos o conjunto principal (012368) e demarcado pela nota Sol (som 7). A presença do conjunto (012368) está manifesta na ordem melódica, a cargo dos violinos primeiros, já que a textura que a acompanha utiliza livremente o total cromático.

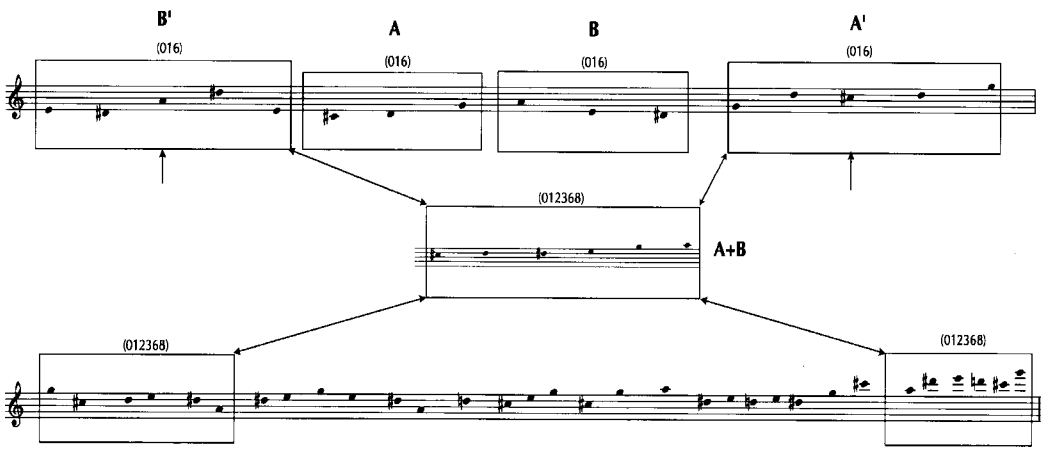


Figura 210 – *Ritual,* segunda secção, gestos simétricos

III.15.2.3 Sobre a terceira secção

Esta terceira secção, a cargo das madeiras e da percussão, está construída até ao sétimo compasso utilizando a forma primária principal na sua transposição sobre a nota Lá (Figura 211).

Os últimos dois compassos utilizam um subconjunto de quatro notas com intervalos pertencentes ao conjunto principal de seis notas.

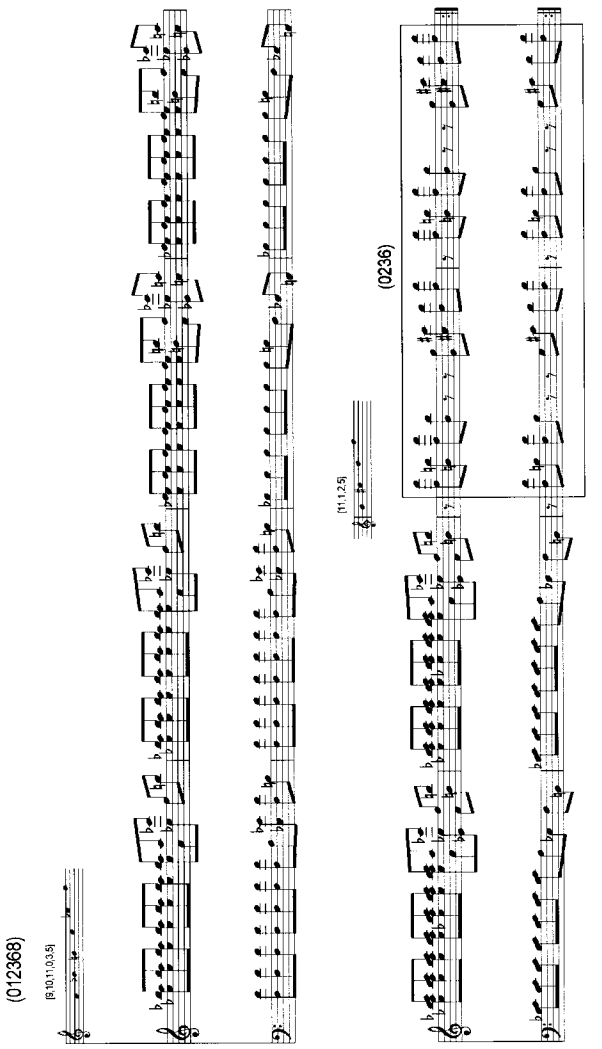


Figura 211 – *Ritual,* terceira secção

III.15.2.4 Sobre a quarta secção

Esta secção está a cargo dos metais e da percussão. Como pode ver-se na Figura 212, está organizada inteiramente sobre as notas do conjunto principal (012368) na sua transposição sobre Ré #.

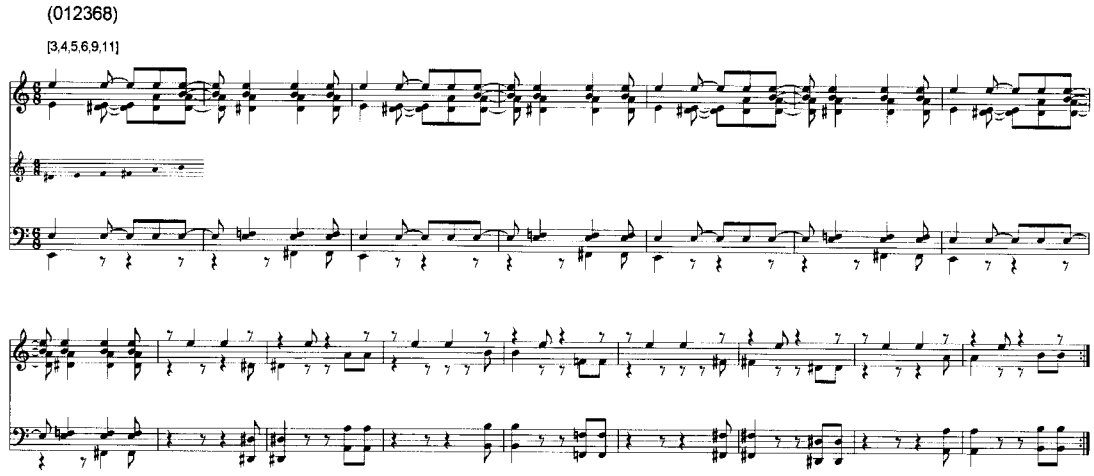


Figura 212 – *Ritual,* quarta secção

III.15.2.5 Sobre a quinta secção

Este é uma secção dedicada à percussão. Como não há alturas para referir intervalos a um conjunto de notas, podemos aplicar esse critério às durações tal como o que foi aplicado na sexta variação das *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98.

Considerando a colcheia como unidade, temos durações utilizando as figuras: 1-2-3-4-6, sendo o 4 correspondente à metade do 8, algarismo que fecha a forma primária original. O zero é inaplicável ao conceito de durações, o que dá: (12346), um conjunto relativamente semelhante ao da forma primária (012368).

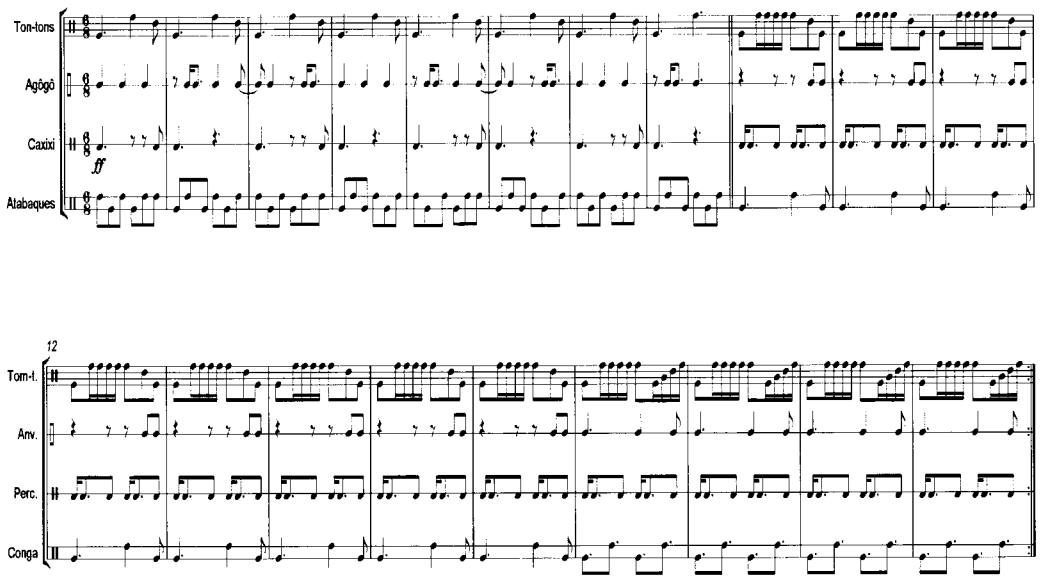


Figura 213 – *Ritual,* quinta secção

A estrutura desta secção é basicamente binária, participando os últimos quatro compassos de uma aceleração escrita causada pelas quatro semicolcheias com que acaba cada compasso dos tom-tons e pela "subdivisão binária" dos atabaques.

III.15.2.6 Sobre a sexta secção

Esta secção sobrepõe simultaneamente a segunda secção (cordas) e a terceira secção (madeiras).

As formas normais correspondentes são: [1,2,3,4,7,9] e [9,10,11,0,3,5].

Algumas das diferenças observadas na notação são objecto de comentário nas Observações à margem (III.15.3), a seguir a estes comentários analíticos.

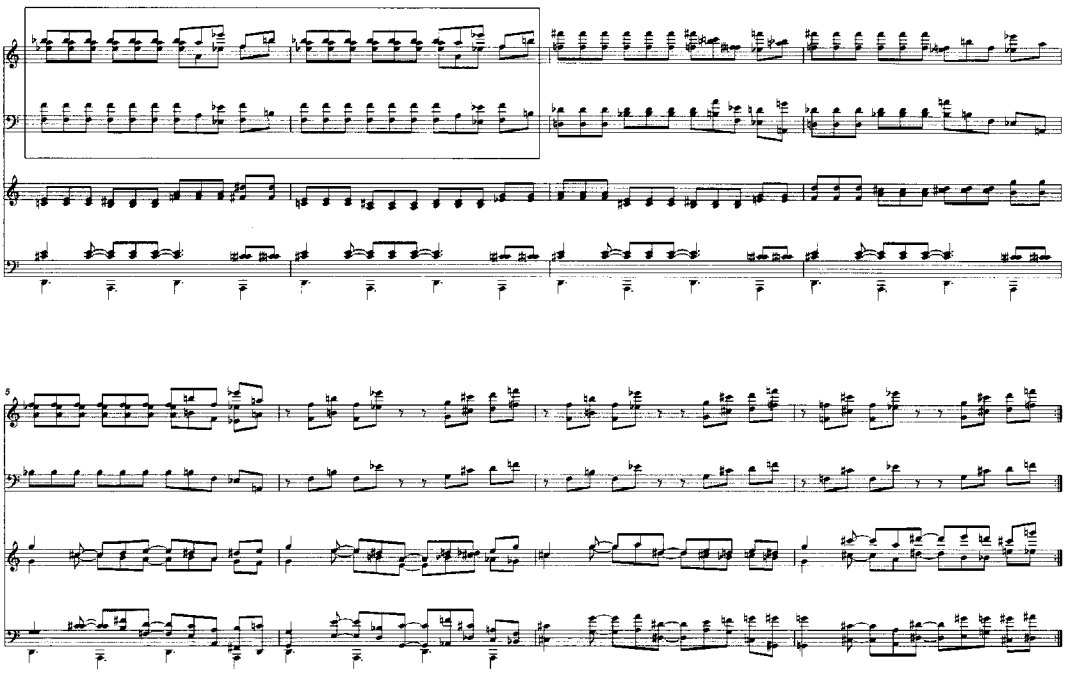


Figura 214 – *Ritual,* sexta secção

III.15.2.7 Sobre a sétima secção

A sétima secção junta os naipes das cordas, madeiras e metais no qual cada um participa de uma versão diferente do conjunto principal de seis notas. As madeiras e os metais na sua versão original sobre as notas 11 (Si) e 2 (Ré), respectivamente e as cordas e a tuba na sua versão invertida sobre as notas 11 (Si) e 5 (Fá) (Figura 215). A partir do terceiro compasso desta secção as cordas utilizam o material derivado do conjunto original de seis notas na sua versão original sobre a nota 11 (Si), onde a textura está baseada num campo harmónico muito caro a Lindembergue Cardoso, trata-se de um *cluster* diatónico de cinco notas.

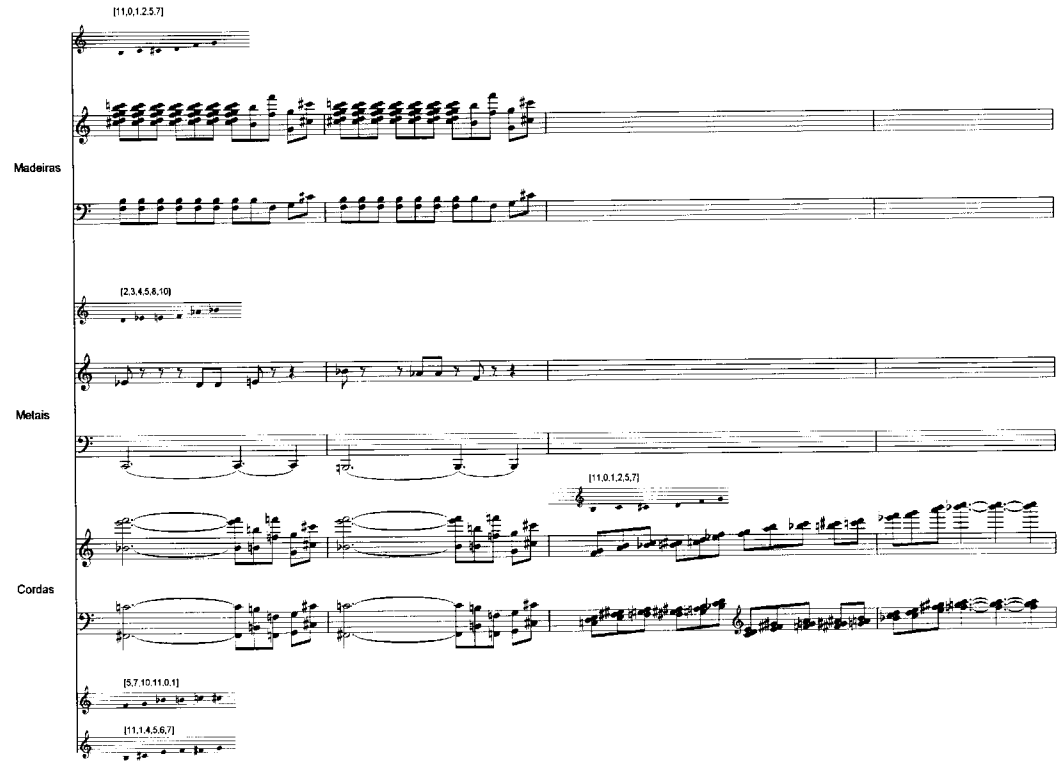


Figura 215 – *Ritual,* sétima secção

No quarto compasso da Figura 215, a pulsação constante de colcheia que caracteriza a obra detém-se sobre a nota mais aguda de toda a peça, como que sublinhando o momento mais tenso da obra. A partir daí Lindembergue Cardoso prepara a volta ao início nos compassos quinto ao oitavo desta secção com um *ostinato* polimétrico a cargo das madeiras, os tom-tons e as cordas.

A segunda parte da sétima secção recorre aos conjuntos originais iniciados com nas notas 11 (Si) e 4 (Mi), estando este último incompleto, bem como a inversão que começa com o som 0 (Dó), também incompleta.

As últimas quatro notas pertencem ao conjunto original que começa com o som 1 (Dó #) que será o agregado que estrutura a melodia da parte das cordas na sexta secção (Figura 216).

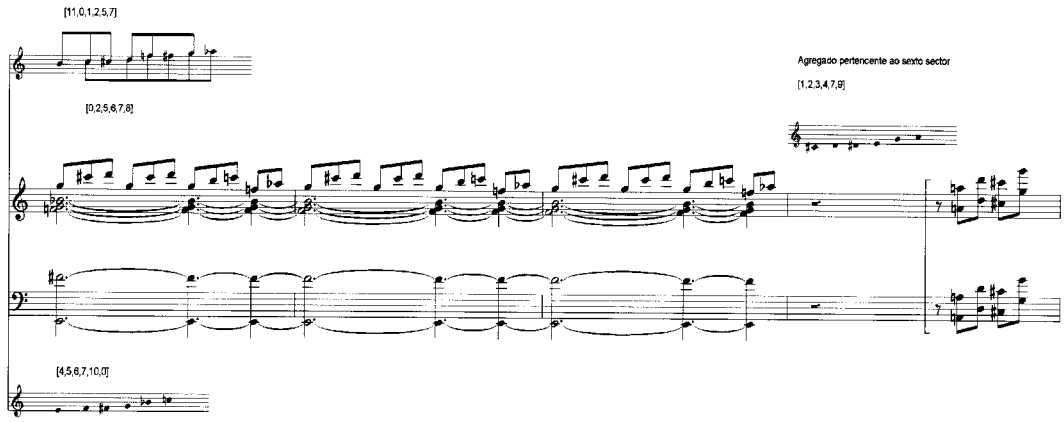


Figura 216 – *Ritual,* sétima secção, segunda parte

No que diz respeito ao ritmo na sétima secção observam-se duas métricas diferentes entre as madeiras e a percussão, onde as madeiras desenham claramente o 11 por 8 (6+5) e os quatro tom-tons um 2 por 4 (Figura 217).

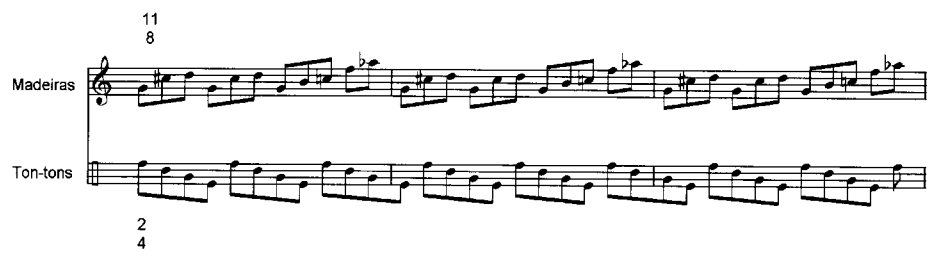


Figura 217 – *Ritual,* sétima secção, polimetria

III.15.3 Observações à margem

O conjunto de notas de forma primária (012368) está presente em toda a obra como elemento estruturador como se de uma série se tratasse, aparecendo transposto e invertido.

Ao longo da peça aparece nas seguintes versões:

Primeira secção:	[11,0,1,2,5,7]	Original
	[5,7,10,11,0,1]	Inversão
Segunda secção:	[1,2,3,4,7,9]	Original
Terceira secção:	[9,10,11,0,3,5]	Original
Quarta secção:	[3,4,5,6,9,11]	Original
Quinta secção:		
Sexta secção:	[1,2,3,4,7,9]	Original
	[9,10,11,0,3,5]	Original
Sétima secção:	[11,0,1,2,5,7]	Original
	[5,7,10,11,0,1]	Inversão
	[11,1,4,5,6,7]	Inversão
	[11,0,1,2,5,7]	Original
	[0,2,5,6,7,8]	Inversão
	[4,5,6,7,10,0]	Original

Considerando a nota inicial de cada transposição do conjunto original ou invertido observam-se seis notas diferentes, Si, Fá, Dó#, Lá, Ré# e Mi, as quais

formam um conjunto de forma primária (012468), muito semelhante ao conjunto de forma primária (012368) que percorre este "Ritual" (Figura 218).

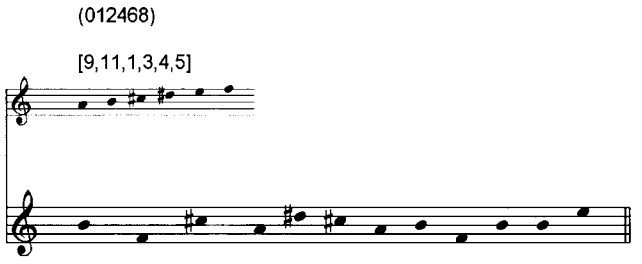


Figura 218 – *Ritual,* notas iniciais do conjunto em cada secção

Embora a sexta secção seja a sobreposição das segunda e terceira secções, alguns pormenores de notação fazem supor que a peça foi escrita "sem olhar para atrás" para copiar o material musical empregue na sexta secção. Diferenças como algumas alterações de precaução que faltam no segunda secção, como por exemplo, o Dó# das violas na oitava colcheia do quinto compasso (presente na sexta secção), e as notações enarmónicas, como por exemplo Sol#, última nota da parte dos contrabaixos no compasso sétimo da segunda secção, por Láb na sexta secção, fazem supor que na segunda vez em que aparece o mesmo material, a ortografia musical foi mais cuidada. Só, talvez, a escolha de Réb, no sexto compasso e na parte dos segundos violinos na segunda secção, contra o Dó# atribuído para a sexta secção seja mais acertada para evitar o intervalo de terceira aumentada (Dó#-Láb) que aparece durante a segunda versão do mesmo gesto.

III.15.4 Para finalizar

Dois anos depois das *9 Variações* para fagote e orquestra de cordas, Lindembergue Cardoso escreve uma peça que, fiel a algumas preferências de carácter e estilo, como o hipnótico e a recorrência a *ostinati* e texturas monódicas, volta a utilizar um conjunto de notas só para dar consistência composicional e musical a este "Ritual". A utilização do conjunto neste caso é mais objectiva, mais linear, mais evidente, talvez mais madura.

A preferência por uma quase única articulação rítmica de colcheias e um campo harmónico único ao nível dos intervalos, fazem lembrar o terceiro acto da Ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, no qual duas cenas do referido acto são concebidas, respectivamente, como "invenções" sobre um acorde e uma figura rítmica.

A prolixidade do trabalho, a variedade de transposições e inversões do Conjunto de forma primária (012368), o trabalho melódico envolvendo contornos simétricos, fazem supor que embora se tenha afirmado que Lindembergue Cardoso nunca fazia rascunhos, neste caso devia ter criado algumas matrizes ou esquemas prévios, ou durante a composição, em folhas hoje infelizmente perdidas ou ignoradas.

III.16 *Monódica I,* para clarinete e piano op.106

III.16.1 Introdução

Monódica I, para clarinete e piano op.106 foi escrita em 1988 e dedicada aos 25 anos da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte-Minas Gerais.

Na análise seguinte são utilizadas ferramentas da teoria dos conjuntos de classes de notas e da técnica dodecafónica, por serem pertinentes à linguagem da obra.

Lindembergue Cardoso graduou-se com Ernst Widmer na Baía em 1974. Valem alguns comentários de ex alunos de Widmer sobre como o professor suíço abordava o dodecafonismo ou o serialismo para compreender melhor a posição de Lindembergue Cardoso perante esta técnica.

As entrevistas foram realizadas pelo Dr. Paulo Costa Lima e publicadas no seu trabalho de tese: *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, 1999[114].

> PL (Paulo Lima) – Série, serialismo, ele trabalhava com isso?
> AD (Aderbal Duarte) – Trabalhava, colocava uma série (dodecafónica) no quadro, depois pedia o espelho, o retrógrado da série... agora ele não insistiu muito nisso, aliás ele não insistia muito na coisa técnica, o negócio dele era muito acompanhado pela estética...

---

[114] Lima, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino da Composição Musical na Bahia. Salvador:* Gráfica Santa Helena, 1999. Capitulo 4, Reconstruindo os procedimentos didácticos; páginas 154 e 156.

PL – Agora, o serialismo, chegava ao nível de falar em quadro serial?

JO (Jamary Oliveira) – Ah, isso sim, mas quadro serial do tipo europeu, não Babbit; aquele quadro serial numerado de 1 a 12.

PL – E ele comentava alguma coisa sobre a relação dele próprio com serialismo? Se ele utilizava as séries, como, quando, ou até se tinha certa alergia...?

JO – Você não encontra nada serial, mesmo depois... você vai encontrar poucas coisas seriais, talvez a homenagem a Dylan Thomas.

PL-Ceremony after a fire raid?

JO – Essa aí... foi exactamente no período da morte de Dylan Thomas, e no período que Stravinsky estava a começando a escrever serial.

PL – Então, quer dizer que a escolha dele foi mais via Stravinsky.

JO – Uma coisa que Widmer nunca adoptou foi o serialismo vienense; serialismo para ele era mais próximo ao sentido que a gente hoje usa pra serialismo, nunca era dodecafónico...

PL –... Mais conjunto mesmo...

JO – É, mais conjunto.

Ainda no Livro *Ernst Widmer e o Ensino da Composição Musical na Bahia* podem ler-se os testemunhos de Fernando Cerqueira, Sérgio Couto e o próprio Paulo Costa Lima.[115]

---

[115] Lima, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino da Composição Musical na Bahia*. Salvador-Bahia, Gráfica Santa Helena, 1999, p. 139 – 141.

FC – Apesar de que ele dava pra gente a introdução, ao que seria o dodecafonismo, serialismo, essas técnicas sistemáticas de tratar materiais... mas na hora de compor ele deixava livre, fazia isso com exercícios, mas as peças principais a gente era livre.

SC – ... Era aquela ideia desde o início de lidar com o teu universo, com teus códigos, e fazer você superar seus próprios códigos.

PL – ... Faz as prospecções técnicas não sem checar através da intuição...Widmer esperava, portanto, que os alunos desenvolvessem a capacidade de realizar prospecção técnica, sem perder, no entanto, a 'ternura' da intuição.

III.16.2 Comentários analíticos

Em *Monódica I* de Lindembergue Cardoso revelam-se aspectos de como Lindembergue Cardoso abordou a técnica dodecafónica realizando uma síntese de alguns recursos utilizados, supostamente, desde 1965.

A base do material musical de três secções da obra é uma série dodecafónica e o material de duas secções centrais apresenta derivações da subdivisão em conjuntos de classes de notas da dita série. O tratamento composicional da série enquanto dodecafónica é orientado segundo princípios estabelecidos por Schönberg e utilizados de forma variada por L. Cardoso. A análise das secções dodecafónicos concentrar-se-á na descrição da manipulação da série, com o propósito de observar a atitude do compositor, relativa à técnica dodecafónica, para gerar as alturas no decorrer da obra.

III.16.2.1 A Série

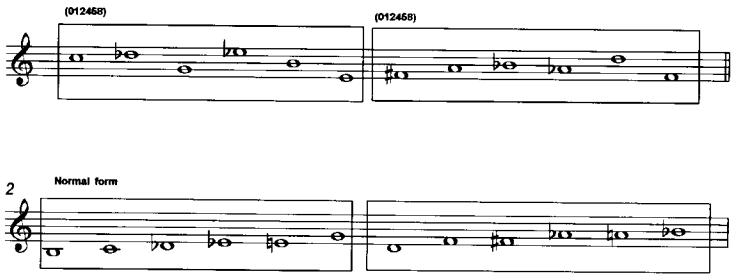


Figura 219 – *Monódica*, série

Monódica I, para clarinete e piano op.106 tem como material básico a série dodecafónica que é ilustrada na Figura 219.

Os dois hexacordes são auto-complementares. Este tipo de hexacordes foi utilizado por Lindembergue Cardoso nas séries dodecafónicas de *A Festa da Canabrava, para orquestra* op.2, do *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 e de *Sincronia fonética,* para soprano e piano op.50.

Todas as classes de intervalos estão contempladas na série.

1 e 11: Dó – Réb, Lá – Sib

2 e 10: Mi – Fá, Sib – Láb

3 e 9: Fá# – Lá, Ré – Fá

4 e 8: Sol – Mib, Mib – Si

5 e 7: Si – Mi

6 e 6: Réb – Sol, Láb – Ré

A série mãe está subdividida em três módulos de quatro notas cada um (Figura 220), nos quais, como na série de *A Estrela* op.49 se podem observar polarizações tonais.

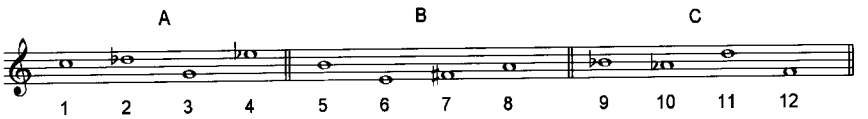


Figura 220 – *Monódica,* série, módulos de quatro notas

Na Figura 221, ilustram-se quatro séries dodecafónicas entre a *Fantasia,* para oboé solo, escrita num caderno de apontamentos talvez de 1965 e a série de *Monódica I,* para clarinete e piano op.106. Observe-se como os inícios correspondem ao modelo (016) que é recorrente no primeiro trabalho, a *Fantasia,* para oboé solo[116]. Nas séries de *A Festa da Canabrava* op.2, de 1966, e do *Trio Nº1* op.4, de 1967, não se encontra este conjunto (016).

[116] Observar as semelhanças entre as duas séries de 1977.

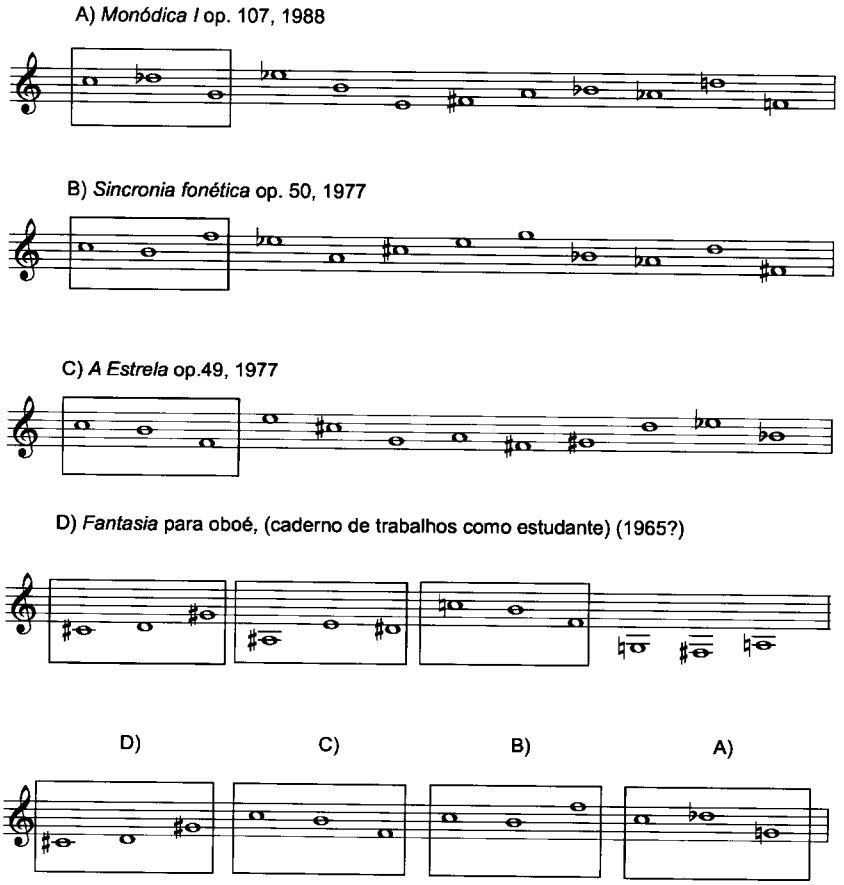


Figura 221 – séries de *Monódica*, *Sincronia fonética*, *A Estrela* e *Fantasia*

III.16.2.2 Tratamento da série na primeira secção

III.16.2.2.1 Reordenação dos tetracordes da série

Lindembergue Cardoso cria outro operador que não provém dos mecanismos previstos no sistema ortodoxo de composição com doze sons (transposição, inversão, retrogradação, inversão da retrogradação).

Considerando os três módulos de quatro notas, ou tetracordes, da série como ABC, pode observar-se no compasso 3, da Figura 222, a reordenação de

ditos módulos numa outra sequência: BAC[117]. No compasso seguinte, Lindembergue Cardoso utiliza o retrógrado da reordenação anterior.

No compasso cinco, outra reordenação é utilizada, sendo esta: CBA.

Este mecanismo é semelhante ao utilizado por Messiaen nas permutações dos três ritmos índios (*tâlas*), na primeira secção de *"Reprises par interversion"* do *Livre d'orgue*. Procedimentos semelhantes não foram utilizados no *Trio Nº1* op.4.

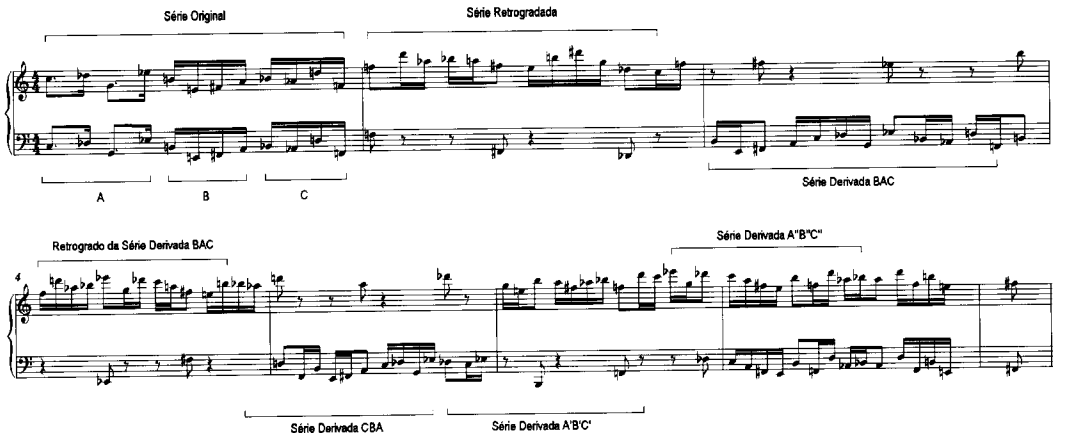


Figura 222 – *Monódica,* reordenação de tetracordes e notas do tetracorde

III.16.2.2.2 Reordenação entre as notas dos tetracordes

Nos operadores resultantes pela reordenação dos tetracordes da série original, Lindembergue Cardoso ainda reordena as notas dentro de cada tetracorde, por exemplo, 1234 para 2143. Este procedimento é observado no final do compasso 5 da peça (Figura 222) e no início do compasso 6, onde a ordem original das notas do tetracorde 1234 é substituída por 2143, pela recorrência à

[117] Observar que a nota Lá que se observa na edição impressa foi substituída por um Fá devido, talvez, a um erro de cópia ou a uma desatenção, sendo o Fá correspondente ao som 12 da série mãe.

permutação entre as notas das duas díades do módulo (ver III.4.3.2.1.3). Este mecanismo de permutação vai originar os tetracordes A'B'C'. Este recurso é igualmente visível, mas com outro reordenamento, entre o fim do compasso 6 e o início do compasso 7 da Figura 222 (A''B''C''), onde cada módulo é o retrógrado do módulo original, por exemplo; 1234, para 4321.

Mais uma vez a referencia ao *Livre d'orgue* de Messiaen é pertinente. Na página 112 do livro *Messiaen,* de Robert Sherlaw Johnson[118], encontra-se um parágrafo dedicado às permutações de células rítmicas na segunda secção da primeira peça, cujo conteúdo pode aplicar-se às permutações entre as notas dos tetracordes ABC de *Monódica* op.106 de Lindembergue Cardoso. O parágrafo em questão transcreve-se a seguir de forma parcial:

> *In addition to the permutation of the rhythmic cells in the first movement, Messiaen also applies a different permutation process to the individual notes of each cell... Messiaen describes this as a permutation in the form of a "closed fan".*

III.16.2.2.3 Permutações em espiral

Lindembergue Cardoso procede alternando as notas da série entre os extremos, quase desenhando uma espiral, obtêm-se a forma da série utilizada no compasso 18 pelo clarinete (Figura 223).

---

[118] Sherlaw Johnsos, Robert, *Messiaen*, JM Dent & Sons Ltd., London, 1989.

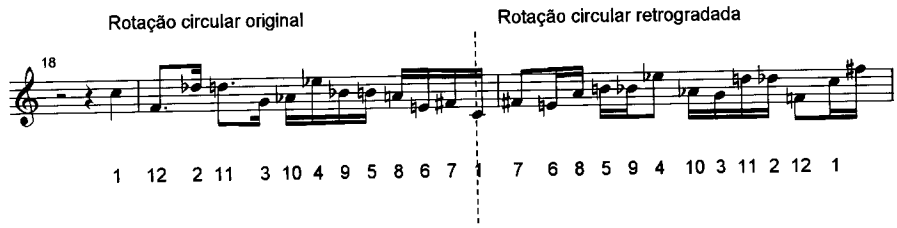


Figura 223 – *Monódica,* permutações em espiral

Este mecanismo pode observar-se no processo que utiliza Alban Berg na *Suite Lírica*, para criar uma série a partir de uma sucessão de quintas (Figura 224)[119], na secção compreendida entre os compassos 24 e 28 de *Mode de valeurs et d'intensités* e em *Île de feu II* de Messiaen (exemplos já referidos no corpo desta tese), e em duas obras anteriores de Lindembergue Cardoso, o *Trio Nº1* op.4 e a *Sincronia fonética* op.50.

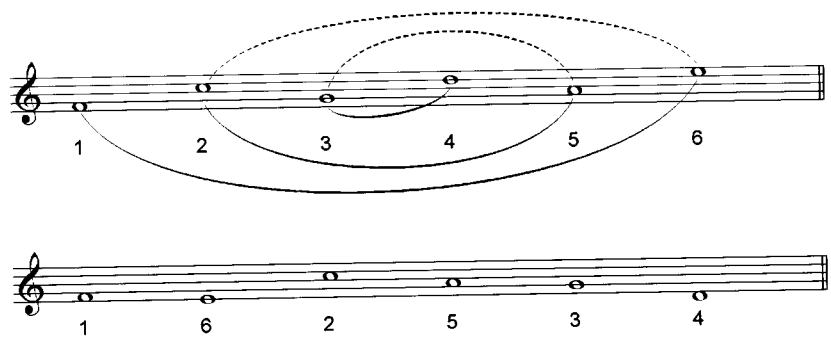


Figura 224 – Berg, primeiro hexacorde da série da *Suite Lírica*

[119] Vale como exemplo o procedimento aplicado à primeira parte da série de Berg, sendo idêntico para ao segundo hexacorde da série (Láb, Réb, Mib, Solb, Sib, Si).

III.16.2.2.4 Exposição paulatina de um operador

Um dos procedimentos da técnica dodecafónica é ir apresentando a série e, sem acabar de introduzir os sons todos, voltar ao início (ou até um ponto anterior) para fazer circular os sons na ordem correspondente até ao fim. Isto acontece, por exemplo, entre os compassos 12 a 17 (Figura 225).

Este mecanismo foi utilizado por Lindembergue Cardoso no final da *Fantasia,* para oboé solo, só que a partir do retrógrado da série.

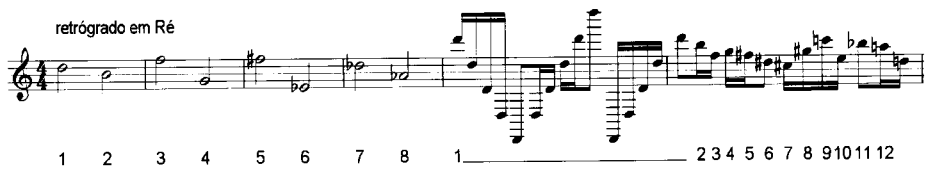


Figura 225 – *Monódica,* exposição paulatina de um operador

III.16.2.2.5 Omissões de classes de notas

Omissões de classes de notas podem ser observadas, em algumas situações, sem que a nota omitida possa estar implícita noutro operador que esteja a ser utilizado simultaneamente. Na transposição do retrógrado em Lá, compasso 18, como se pode observar na Figura 226, falta o som 6.

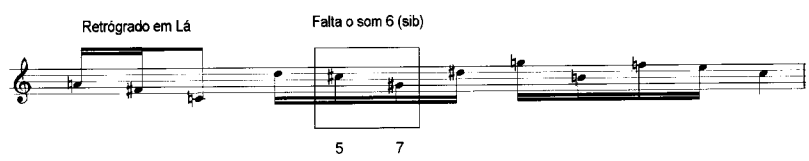


Figura 226 – *Monódica,* omissões de classes de notas e transposição

Liberdades desta natureza encontram-se com relativa frequência na música de Alban Berg, mais especificamente nos andamentos lentos da *Suite Lírica*. A Doutora Ilza Nogueira no seu estudo sobre o *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 traça um paralelo entre Ernst Widmer e Jamary Oliveira com Webern, e entre Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso com Alban Berg[120]. No intuito de justificar o recurso observado neste ponto, a comparação parece não chegar, pois como observa o Doutor Christopher Bochmann, Berg pensa, durante as primeiras décadas do século XX, como o continuador de uma estética que provém do cromatismo exacerbado dos finais do século XIX, onde as liberdades se justificam em prol de uma procura de variedade numa técnica que estava a surgir, enquanto que Lindembergue Cardoso, durante os anos 60 a 80 já tinha um sistema suficientemente estruturado para quebrar ou enriquecer por meio de alterações pequenas e circunstanciais. Estas variantes podem ter tido origem nalguma apreciação auditiva posterior numa intenção de quebrar o sistema (à maneira de revelia)[121] ou alguma distracção momentânea à qual todo compositor está sujeito.

---

[120] Nogueira, Ilza Maria, Lindembergue Cardoso, *Trio* para violino, violoncelo e piano. Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA. Salvador 2001. Página 54.

[121] Quanto à não adopção de um sistema passa a citar-se o testemunho de alguns colegas e alunos de Lindembergue Cardoso retirados de entrevistas realizadas na Baía entre 12 e 13 de Agosto de 2004. Keiler Rêgo, aluno de composição entre 1977 e 1982 comenta: -" Tinha desapreço pelas estruturas académicas". Wellington Gomes: Aulas de percepção, canto coral, cursos de ferias em Diamantina, Madrigal da UFBA refere: -" Nunca se baseou numa Teoria ou técnica composicionais, funcionasse ou não".

III.16.2.2.6 Transposições da série

Na primeira parte dodecafónica (A) são utilizadas apenas três operadores da série, a versão Original em Dó, e as versões retrógradas em Ré (ver Figura 225) e Lá (Figura 226).

III.16.2.2.7 Inserção de notas alheias à série

Interpolações de sons individuais que não pertencem à série são por exemplo: o Fá, última semicolcheia do segundo compasso; o Si, última colcheia do terceiro compasso; o Dó, décima figura do sexto compasso; o Si, última semicolcheia do compasso dezassete; o Fá#, última semicolcheia do compasso 20. Foram talvez motivadas ou por algum descuido ou por alguma razão de ordem melódica que escapa a estas considerações.

III.16.2.2.8 Inserção de segmentos alheios à matriz

Interpolações de mais de um som que não pertencem à série são por exemplo: as últimas duas semicolcheias do compasso nove, Lá bemol e Si bemol, e a primeira figura do compasso 11, Dó, os quais não pertencem a nenhuma das séries envolvidas nesta passagem. Talvez funcionem como uma conclusão de ordem melódica, à maneira de cláusula para o Dó que fecha o primeiro período da peça. Da mesma maneira o Mi bemol, última colcheia do compasso 21 e o Fá, primeira figura do compasso 22; bem como as últimas quatro semínimas do primeiro período (Si bemol, Mi bemol, Lá bemol e Lá) não pertencem a segmento algum da Matriz T/I.

Dó	Dó#	Sol	Mib	Si	Mi	Fá#	Lá	Sib	Láb	Ré	Fá
Si	Dó	Fá#	Ré	Sib	Mib	Fá	Láb	Lá	Sol	Dó#	Mi
Fá	Fá#	Dó	Láb	Mi	Lá	Si	Ré	Mib	Dó#	Sol	Sib
Lá	Sib	Mi	Dó	Láb	Dó#	Mib	Fá#	Sol	Fá	Si	Ré
Dó#	Ré	Láb	Mi	Dó	Fá	Sol	Sib	Si	Lá	Mib	Fá#
Láb	Lá	Mib	Si	Sol	Dó	Ré	Fá	Fá#	Mi	Sib	Dó#
Fá#	Sol	Dó#	Lá	Fá	Sib	Dó	Mib	Mi	Ré	Láb	Si
Mib	Mi	Sib	Fá#	Ré	Sol	Lá	Dó	Dó#	Si	Fá	Láb
Ré	Mib	Lá	Fá	Dó#	Fá#	Láb	Si	Dó	Sib	Mi	Sol
Mi	Fá	Si	Sol	Mib	Láb	Sib	Dó#	Ré	Dó	Fá#	Lá
Sib	Si	Fá	Dó#	Lá	Ré	Mi	Sol	Láb	Fá#	Dó	Mib
Sol	Láb	Ré	Sib	Fá#	Si	Dó#	Mi	Fá	Mib	Lá	Dó

Figura 227 – *Monódica,* matriz dodecafónica

III.16.2.3 Tratamento das alturas na segunda secção

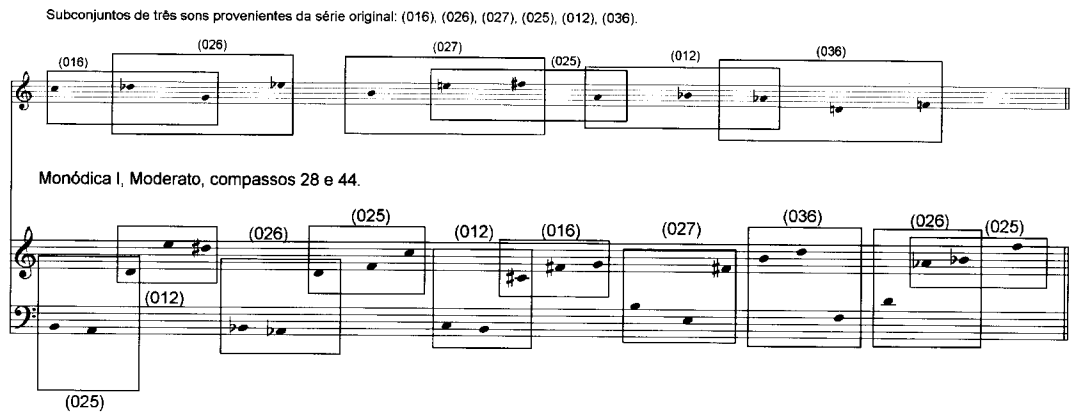


Figura 228 – *Monódica,* c.28-44

Para comentar a secção entre os compassos 28 e 44 pode recorrer-se à teoria dos conjuntos de classes de notas, a qual foi já utilizada ao longo deste

trabalho. Como primeiro passo dividiu-se a série original em seis subconjuntos de três notas entre os quais há dois, ou um som em comum. Na Figura 228 localizaram-se esses mesmos subconjuntos na linha que conduz o discurso musical entre os compassos acima referidos.

III.16.2.4 Tratamento da série na terceira secção

A terceira secção, Tempo I, volta a utilizar alguns procedimentos da técnica dodecafónica. Nos primeiros quatro compassos um esquema simétrico dos três tetracordes apresenta o desenho de um pedal como "intromissão" do som de um tetracorde em outro (Figura 229).

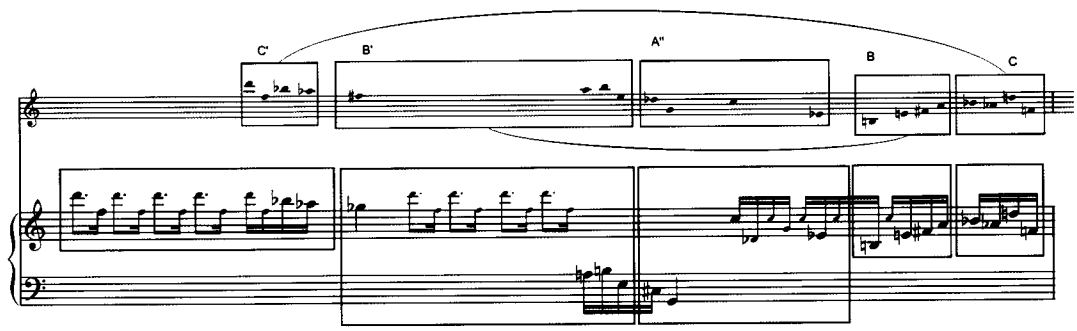


Figura 229 – *Monódica,* c.45-48

O tetracorde A' provém da permutação de dentro para fora dos seus elementos: 2-3-1-4, à maneira das permutações referidas na série da *Suite Lírica* de Alban Berg (Figura 230).

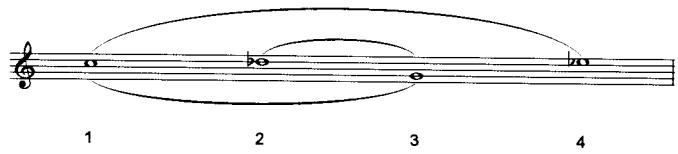


Figura 230 – *Monódica,* tetracorde A'

No compasso 49 (Figura 231), L. Cardoso realizou um complexo e interessante processo de permutação.

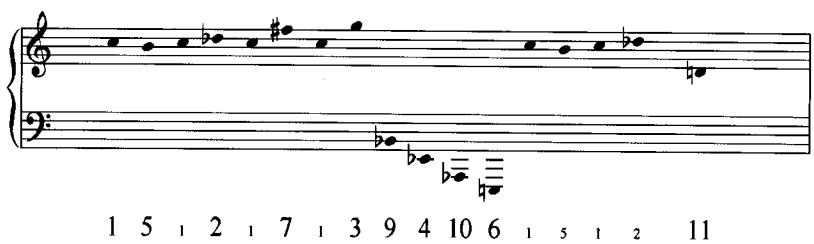


Figura 231 – *Monódica,* permutação pouco convencional, c.49-50

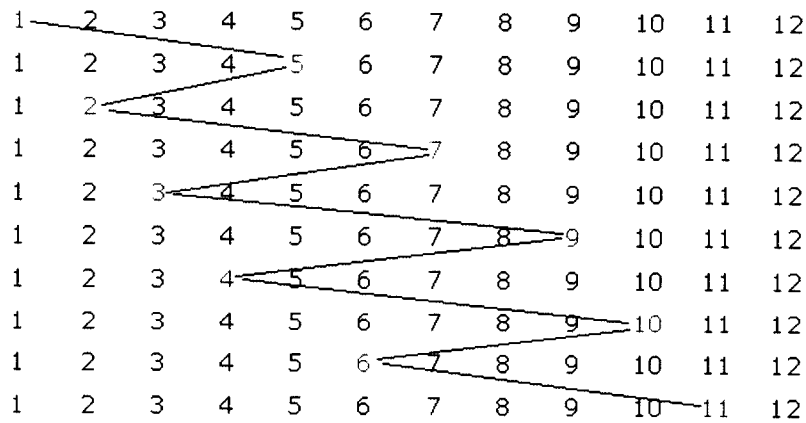


Figura 232 – *Monódica,* mecanismo da permutação da Figura 231

Tanto os passos para a direita, 1-5, 2-7, 3-9, como os passos para a esquerda, 5-2, 7-3, 9-4, procedem por acréscimo de um som na sequência da série. Faltam as notas 8 e 12 e o procedimento é algo irregular[122].

A partir do compasso 50, pode observar-se a transposição em Si bemol da série original, na qual Lindembergue Cardoso pratica um contorno quase simétrico, com o seu eixo na sétima nota (Ré bemol) da Figura 233.

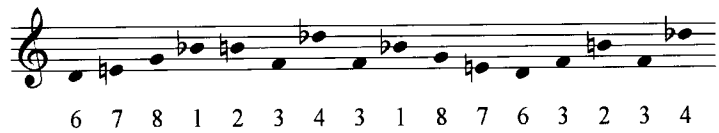


Figura 233 – *Monódica,* contorno quase simétrico, c.50-51

O ultimo gesto da secção volta a expor materiais dos módulos B e A.

III.16.2.5 Tratamento das alturas na quarta secção

Para observar o tratamento das alturas na quarta secção, Lento, importa recorrer à matriz para identificar subconjuntos de três notas derivados da série original, e observar a utilização de fragmentos de quatro sons de transposições da série.

---

[122] Já foi referido o facto de a falta de alguma nota da série ser observada não só em trabalhos de Lindembergue Cardoso, como também em obras de Arnold Schönberg e Alban Berg.

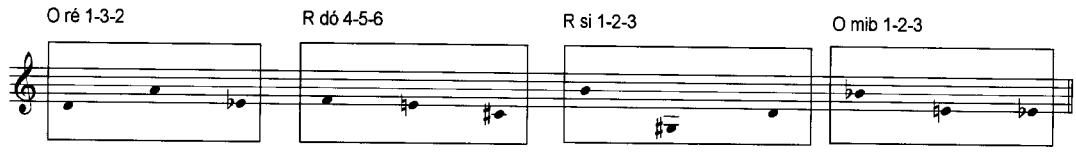


Figura 234 – *Monódica,* quarta secção, módulos de três notas

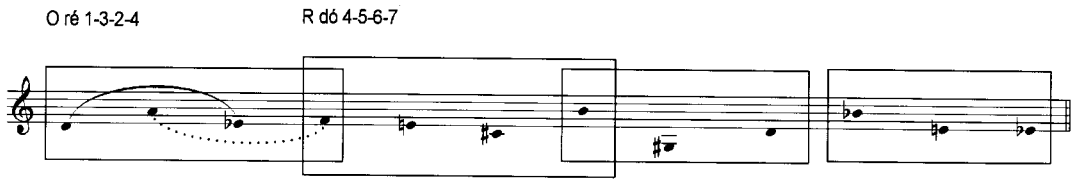


Figura 235 – *Monódica,* segmentos de 4 notas de transposições da série[123]

III.16.2.6 Tratamento da série na quinta secção

Esta última secção, Tempo I, apresenta um tratamento relativamente convencional da série. A transposição em Si bemol na sua versão original e o seu retrógrado é seguida de dois fragmentos da dita transposição, quer o tetracorde B, quer o tetracorde A (incompleto). No quinto compasso desta secção ouve-se claramente a polarização a Mi bemol maior, insinuada com um tratamento quase tonal da versão original da série em Dó. Para esta percepção colabora o tratamento do ritmo e a textura, já que a repetição e a disposição das vozes, principalmente do baixo induzem a ouvir a sequência harmónica: V – I – V em Mi bemol maior. Observando a análise funcional na primeira pauta da Figura 236, pode observar-se como a escolha da transposição em Si bemol determina a

[123] Stravinsky usa fragmentos de 6 sons provenientes de transposições da série em *Abraham and Isaac.* Em Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music,* U.S.A Norton, 1989, p. 247.

polarização tonal em Mi bemol, como se funcionasse como dominante de Mi bemol maior[124].

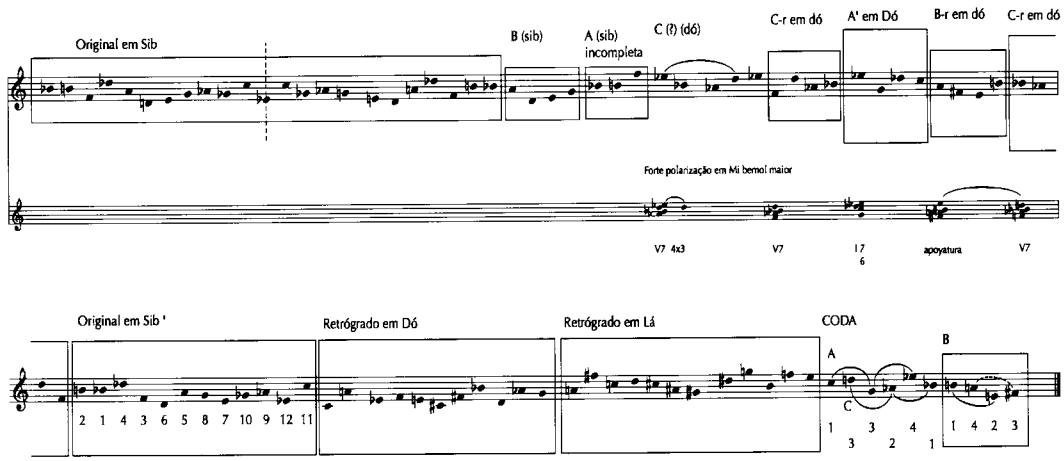


Figura 236 – *Monódica,* quinta secção

A partir do compasso 14 desta secção (3/4), Lindembergue Cardoso recorre as três linhas inferiores da matriz (completas), tratando a transposição em Si bemol alternando as notas 2-1-4-3-6-5-8-7-10-9-12-11, e expondo linearmente as transposições em Mi e em Sol, por meio dos seus retrógrados (Figura 236).

O último compasso, coda, apresenta uma síntese da série original em Dó, intercalando elementos dos tetracordes A e C, incompletos, e acabando com uma versão com rotações do tetracorde B.

[124] Vale este comentário como alusão pontual sobre um tratamento pontual dentro deste trabalho e da obra em análise.

III.16.3 Aspectos estruturais

Tomando como referência algumas obras de Schönberg e Berg, pode observar-se como o ritmo e subsequentemente a forma, ainda estão ligados à tradição tonal clássica. Continua presente no ritmo o sentido de impulso e repouso; e no sentido estrutural, (derivado desse movimento ordenado) a apresentação do material, o seu desenvolvimento e a correspondente conclusão. Estas características que ligaram a nova música alemã ao passado originaram críticas provenientes de alguns compositores post-webernianos[125]. O início de *Monódica I* mostra claramente que o critério rítmico está orientado para a percepção de células criadas a partir de impulsos e repousos, *arsis* e *tesis*.

Na Figura 237 observam-se os impulsos rítmicos referidos no parágrafo anterior, marcados com ligaduras pontuadas, sendo a última nota da ligadura o final do movimento ou motivo.

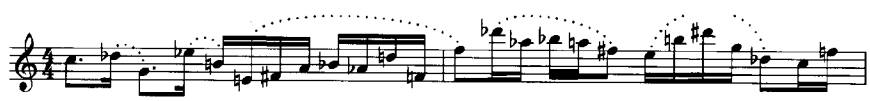


Figura 237 – *Monódica,* impulsos rítmicos, c.1 e 2

---

[125] Schönberg é um homem de tradição. Por mais paradoxal que isto possa parecer sentiu-se como um espírito aventureiro, mas nunca quis provar as suas forças numa revolta; os seus escritos provam-no, a sua música manifesta-o ainda mais. Não deseja criar uma música em contradição com a experiência musical que o precedeu, mas sim como uma continuação desta...
Boulez, Pierre, *Puntos de Referencia*, Gedisa, Barcelona, 1999. (Minha tradução ao português).

À luz destas considerações o discurso utilizado para comentar a estrutura formal é também baseado em critérios provenientes da música tonal.

O ponto de partida para definir as secções desta forma, que pode considerar-se como grande, porque as partes estão desenvolvidas, será o de considerar, como as características essenciais de uma secção, a técnica de composição empregue, a sua textura e o seu carácter. A mudança destes três elementos define a mudança de secção, enquanto a mudança de um ou dois destes três elementos define um período ou uma frase dentro da secção em análise.

Para fins analíticos foi utilizado o alfabeto latino a partir de A. Letras maiúsculas para definir as grandes secções e letras minúsculas para definir os períodos destas secções.

A estrutura geral será:

A				B	A'	C	A''		Coda
a	b	a'	c	a	a	a	a	b	a

A: (*Vivace*)

A técnica utilizada é a dodecafónica.

A textura é a monódica.

O carácter (relacionado com o tempo), está definido pelas indicações metronómicas (originais do compositor), já que a palavra *Vivace*, e *Moderato* estão entre parênteses, o que indica que foram agregadas pelo revisor. Não acontecendo assim com as indicações de Tempo I, Lento e Coda-*Presto* que são originais do compositor.

No compasso 12 começa o período b. Muda o impulso rítmico, muda o carácter, mas a técnica dodecafónica continua a ser empregue.

No compasso 17 volta o carácter e o material rítmico do início, definindo o período a'.

A distensão que acontece entre os compassos 22 para 27 deve-se ao espaçamento dos ataques, à maneira de um retardando escrito. Muda o carácter, muda o impulso rítmico, mas a técnica de composição mantém-se.

B: (*Moderato*)

Muda o tempo, por conseguinte o carácter. Muda a técnica utilizada, agora a série não é linearmente manejada, embora sejam utilizados módulos de três notas do material serial original. Muda a textura no que à subdivisão rítmica e impulso rítmico se refere, mudando por conseguinte, a secção, que tal como em muitas formas clássicas, é consideravelmente mais breve que o primeiro e formado por um só período, de três frases. Os três primeiros compassos correspondem a uma breve introdução, a frase mãe está construída sobre quatro compassos e é repetida três vezes em três alturas diferentes. Os últimos dois compassos podem corresponder a uma breve e proporcional conclusão da secção.

A': Tempo I

A série mãe volta a ser a base desta secção embora esteja tratada mais livremente. O impulso rítmico apresenta elementos do primeiro compasso da obra e o carácter volta a ser definido pelo tempo, neste caso explicitado pela indicação de Tempo I. Esta reexposição está composta por um só período.

C: Lento

Uma vez mais mudam os três parâmetros que foram definidos para analisar esta forma. O carácter define-se pela indicação de um novo tempo, a textura, agora associada a um ritmo mais irregular, e o material musical volta a ser resgatado dos módulos de três notas provenientes da subdivisão da série mãe.

A'': Tempo I

O retorno aos três parâmetros originais, numa frase de quatro compassos cujo material musical é mais explícito, funciona como uma recapitulação.

A partir do compasso quinto deste Tempo I observa-se a Coda verdadeira da peça definida pelo carácter obsessivo do ritmo, cuja célula provém do primeiro compasso da obra (quatro semicolcheias). Na parte do clarinete, as notas sustentadas chamam à nossa memória as secções mais calmas e o "desprendimento" da série a partir do compasso de três por quatro, surge como a percepção de um derradeiro impulso final.

A CODA final só faz sentido estrutural quando a peça é repetida as três vezes que o compositor sugere como tratando-se do gesto que quebra a hipnose do transe provocada pelo ritual.

A forma geral, por tanto, trata-se de um rondó ABACA-coda.

III.16.4 Aspectos rítmicos

Seguindo o critério pelo qual alguns materiais devem ser analisados segundo o que se ouve, pode afirmar-se que o ritmo da primeira parte da obra, a partir do segundo compasso é ternário (ver Figura 238), com unidade de colcheia (3/8), até ao fim do compasso nove onde as ultimas duas notas quebram a regularidade do

ternário para funcionar como anacruse para o compasso dos quatro tempos seguinte.

Este ritmo ternário vai ser estruturador do gesto com que finaliza a primeira secção da peça, entre os compassos 22-25 (Figura 238).

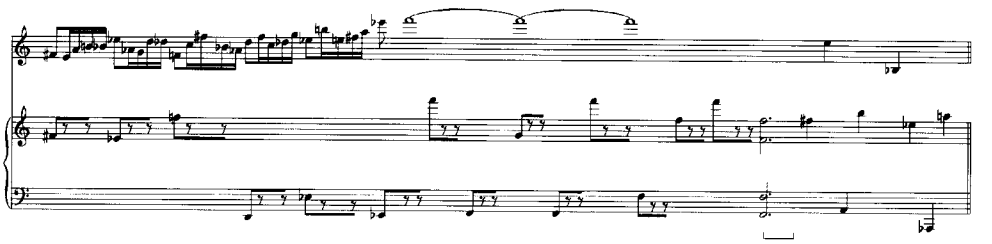


Figura 238 – *Monódica,* c.22-25

Os últimos compassos desta pequena secção (Figura 238) são uma volta ao quaternário inicial com carácter conclusivo.

Não existe relação entre as colcheias do 6/8 seguinte já que a colcheia da parte A é igual a 264 e a da parte B é igual a 216.

O motivo pelo qual L. Cardoso escreveu este claro ritmo de 3/8 camuflado no compasso de 4/4 extrapola o âmbito deste trabalho.

III.16.5 Para finalizar

A liberdade relativa da utilização das técnicas seriais pode ser consequência do método de ensino do professor Ernst Widmer, que, como o próprio Schönberg, se recusava a dar muitas explicações sobre a técnica dodecafónica.

> Por exemplo, Schoenberg confessa ter-se recusado a dar muitas explicações sobre seu método aos seus alunos, por pensar que não é útil mostrar assuntos técnicos, o que todo compositor tem que encontrar por si mesmo e pode fazer.[126]

Estas linhas acabarão da mesma forma que começaram, com citações de ex-alunos de Lindembergue Cardoso, as quais podem funcionar como contradição a este trabalho de análise.

> "Nunca se baseou numa teoria ou técnica composicionais, funcionasse ou não". (Wellington Gomes)
> "Não fazia rascunho. Widmer também não". (Wellington Gomes)
> "Tinha desapreço pelas estruturas académicas". (Keiler Rêgo)

Desde o primeiro trabalho serial dodecafónico (referenciado nesta tese), de Lindembergue Cardoso, a *Fantasia,* para oboé solo, há uma tendência para estabelecer um procedimento básico para depois o alterar com excepções quebrando assim a rotina da técnica.

A utilização de séries com hexacordes auto-complementares é uma característica em L. Cardoso, observada no *Trio Nº1* op.4, de 1967, *Sincronia fonética,* para soprano e piano op.50, de 1977 e *Monódica I,* para clarinete e piano op.106, de 1988. Observar que o intervalo de tempo na composição destas peças é de aproximadamente 10 anos.

---

[126] Nogueira, Ilza Maria, Lindembergue Cardoso, Trio para violino, violoncelo e piano. Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA. Salvador 2001. Página 53.

As irregularidades nos procedimentos seriais podem dever-se a que, depois de acabada a construção da passagem, e por questões auditivas, tenha ocorrido alguma alteração. Se assim for este procedimento pode considerar-se uma espécie de anomalia na utilização de uma técnica tão rigorosa (e ao mesmo tempo flexível) como é a dodecafónica. À maneira de comentário recorre-se então à citação do Doutor Paulo Costa Lima no início desta análise, onde escreve:

> ...Widmer esperava, portanto, que os alunos desenvolvessem a capacidade de realizar prospecção técnica, sem perder, no entanto, a 'ternura' da intuição.

IV CAPÍTULO QUARTO

O Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nª Sra.

IV.1 Introdução

Numa carta escrita pela viúva de Lindembergue Cardoso, Sra. Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, datada a 21 de Junho de 2001, pode ler-se o seguinte:

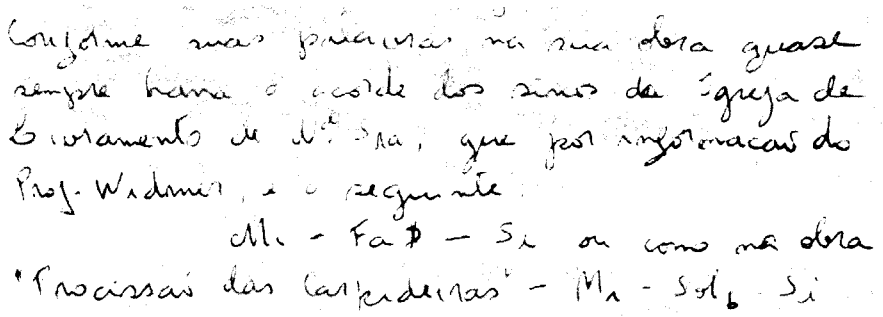


Figura 239 – Carta escrita pela Sra. Lúcia Maria Pellegrino Cardoso

> Conforme suas palavras, na sua obra quase sempre havia o acorde dos sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, que por informação do Prof. Widmer, é o seguinte: Mi-Fá #-Si ou como na obra "Procissão das Carpideiras" – Mi-Solb-SI.

Seguem-se catorze exemplos extraídos de obras entre 1966 e 1985 onde se pode observar que o acorde em questão não estava constituído pelas três notas acima referidas pela senhora Cardoso: Mi, Fá sustenido e Si (027), mas sim por quatro notas susceptíveis de serem ordenadas por quartas ascendentes: Fá#, Si, Mi e Lá, (0257), como se de um acorde de sétima de dominante com a quarta pela terceira se tratasse.

IV.2 Exemplos musicais

O Fim do Mundo, para sopros, piano, percussão e coro op.1, de 1966, compasso 175.

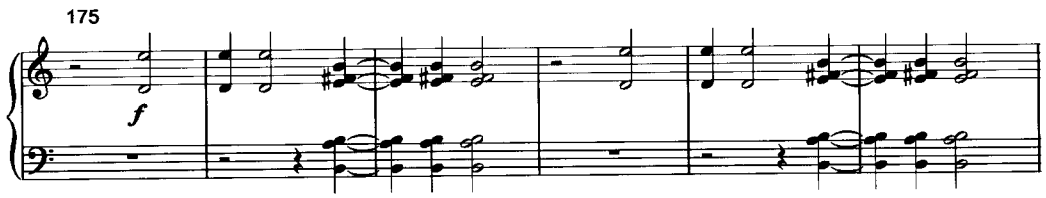


Figura 240 – *O Fim do Mundo*, c.175

A Festa da Canabrava, para orquestra op.2, de 1966, compasso109.

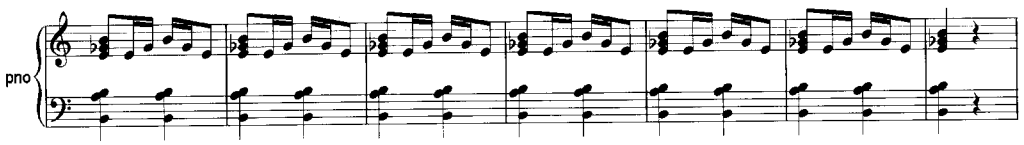


Figura 241 – *A Festa da Canabrava*, c.109

Procissão das Carpideiras, para solista, coro de câmara e orquestra op.8, de 1969, compasso 27.

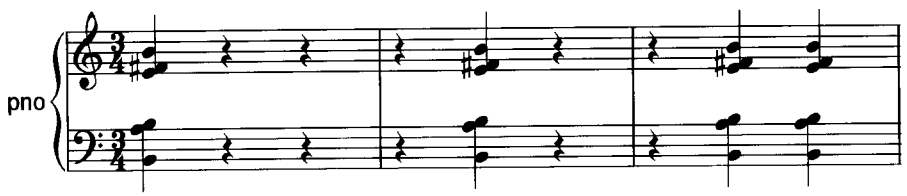


Figura 242 – *Procissão das Carpideiras,* c.27

A Festa da Canabrava e *Procissão das Carpideiras* são as obras referidas pela senhora Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, na sua missiva de 21 de Julho de 2001, mas, talvez por um lapso devido a não ter conhecimentos musicais, confunde a constituição dos acordes, sendo o escrito como MI-Solb-Si o que se encontra em *A Festa da Canabrava,* e o escrito como Mi-Fá #-Si em *Procissão das Carpideiras.*

Espectros, para coro e orquestra op.10, de 1970, último acorde.

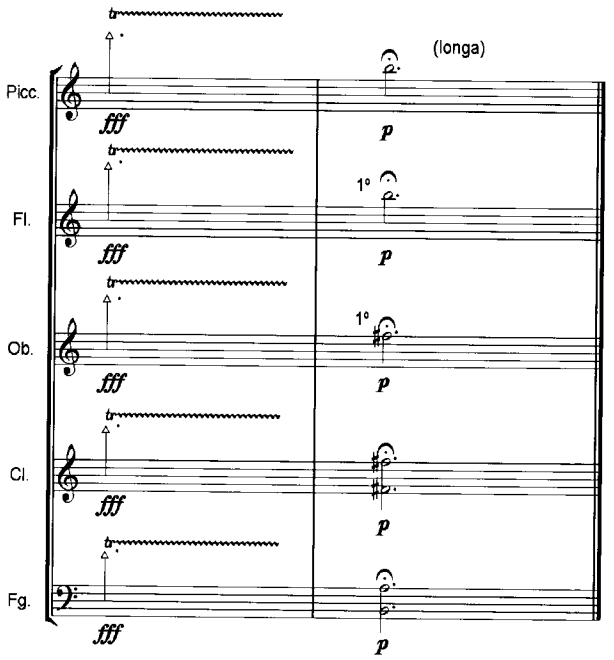


Figura 243 – *Espectros*, último acorde

Kyrie – Christe, para coro, cordas, trbn. e sop. solo op.22, de 1971, final.

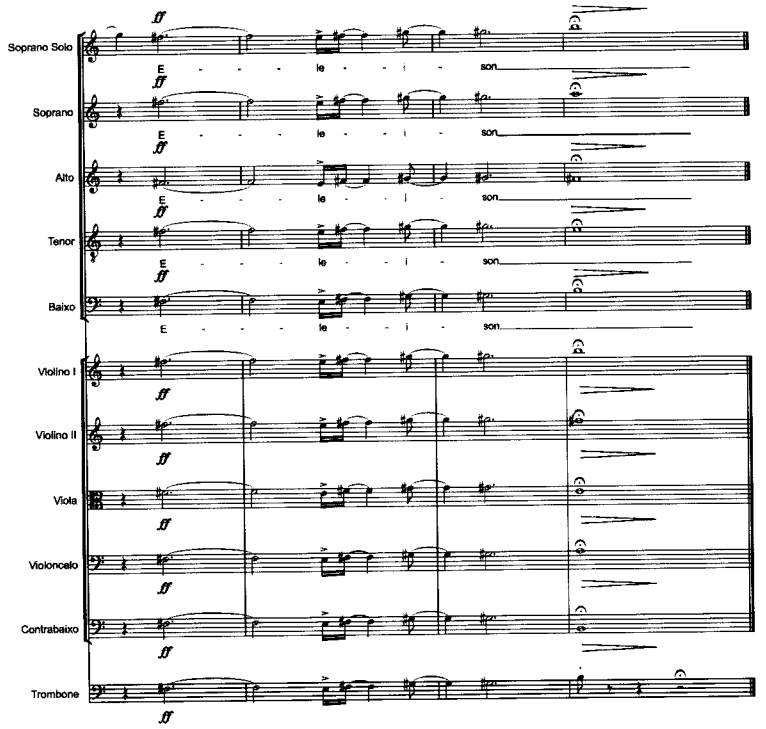


Figura 244 – *Kyrie – Christe*, final

Santo, para coro misto op.23, de 1972, compasso 37.

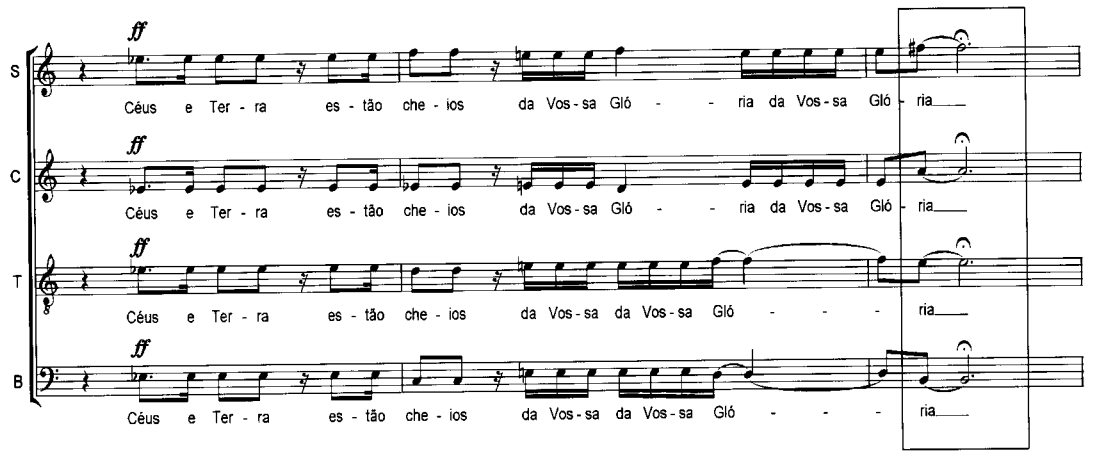


Figura 245 – *Santo*, c.37

Sanctus, para coro misto e órgão op.26, de 1972, compasso 37-44.

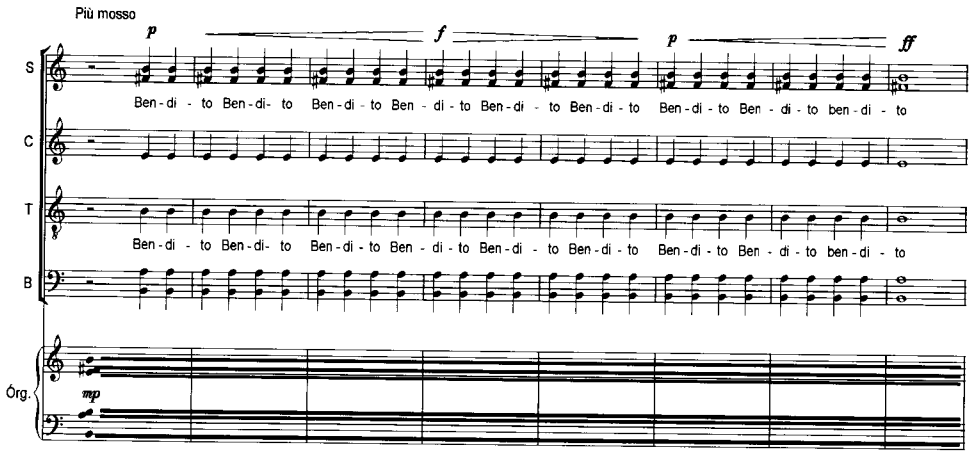


Figura 246 – *Sanctus*, c.37-44

Sedimentos, para quarteto de cordas op.27, de 1973, compassos 13-15.

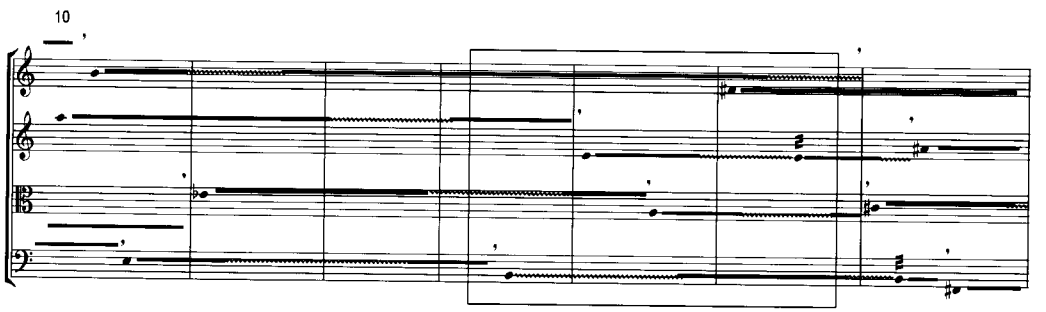


Figura 247 – *Sediementos*, c.13-15

Sedimentos, para quarteto de cordas op.27, último acorde.

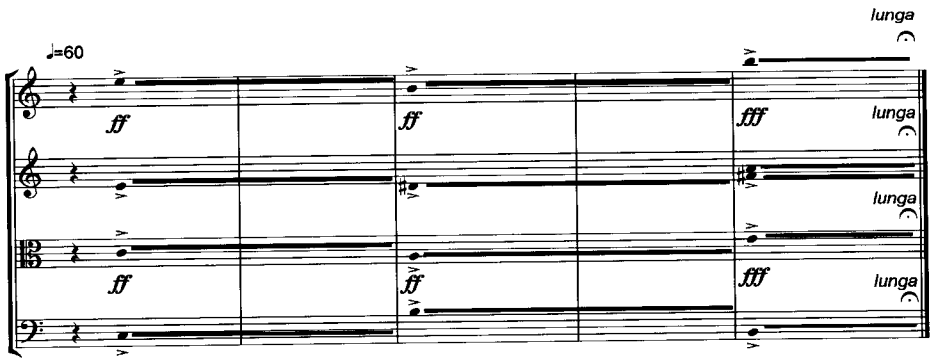


Figura 248 – *Sedimentos*, último acorde

Dona nobis pacem, para coro misto op.28, de 1973, compasso 1.

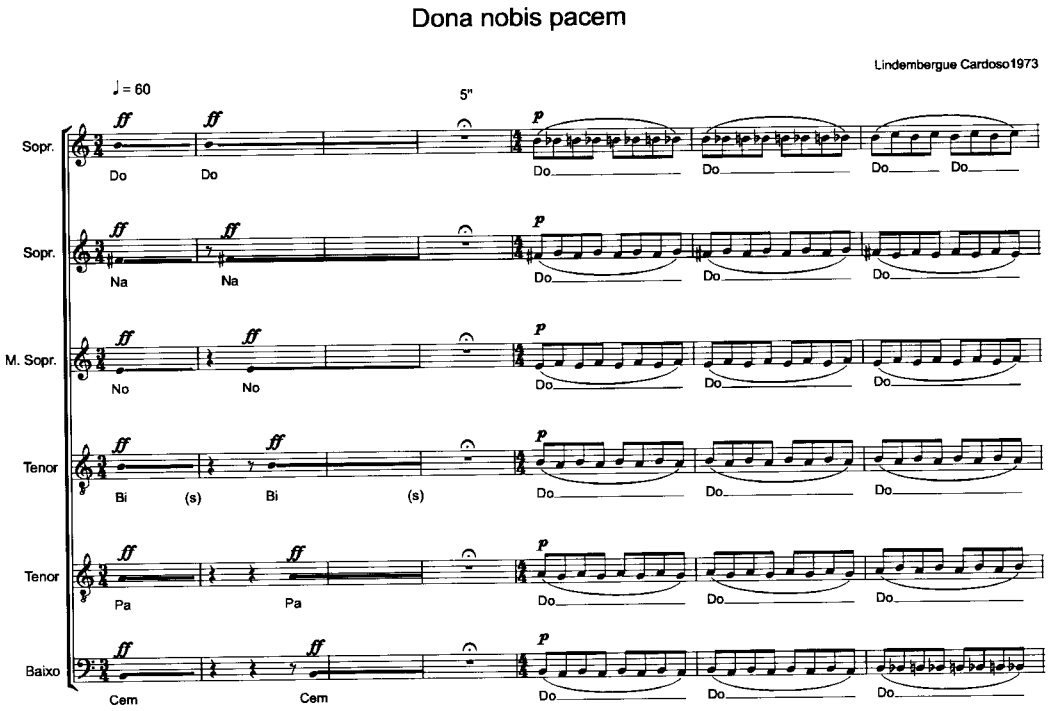


Figura 249 – *Dona nobis pacem*, c.1

Requiem, para dois coros e orquestra op.32, de 1974, letra E de ensaio.

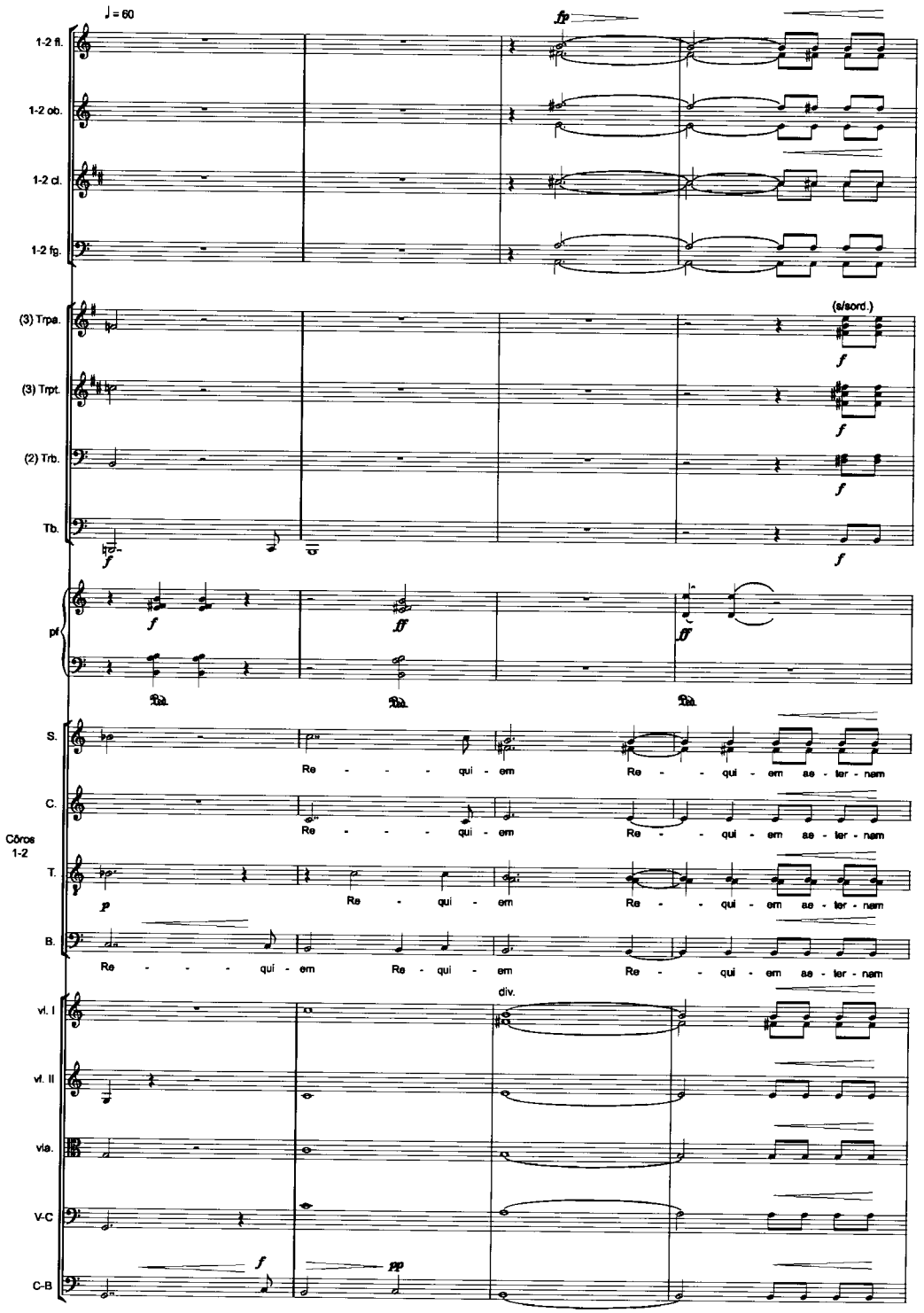


Figura 250 – *Requiem*, letra E

Caleidoscópio, para coro misto op.40, de 1975, p. 3.

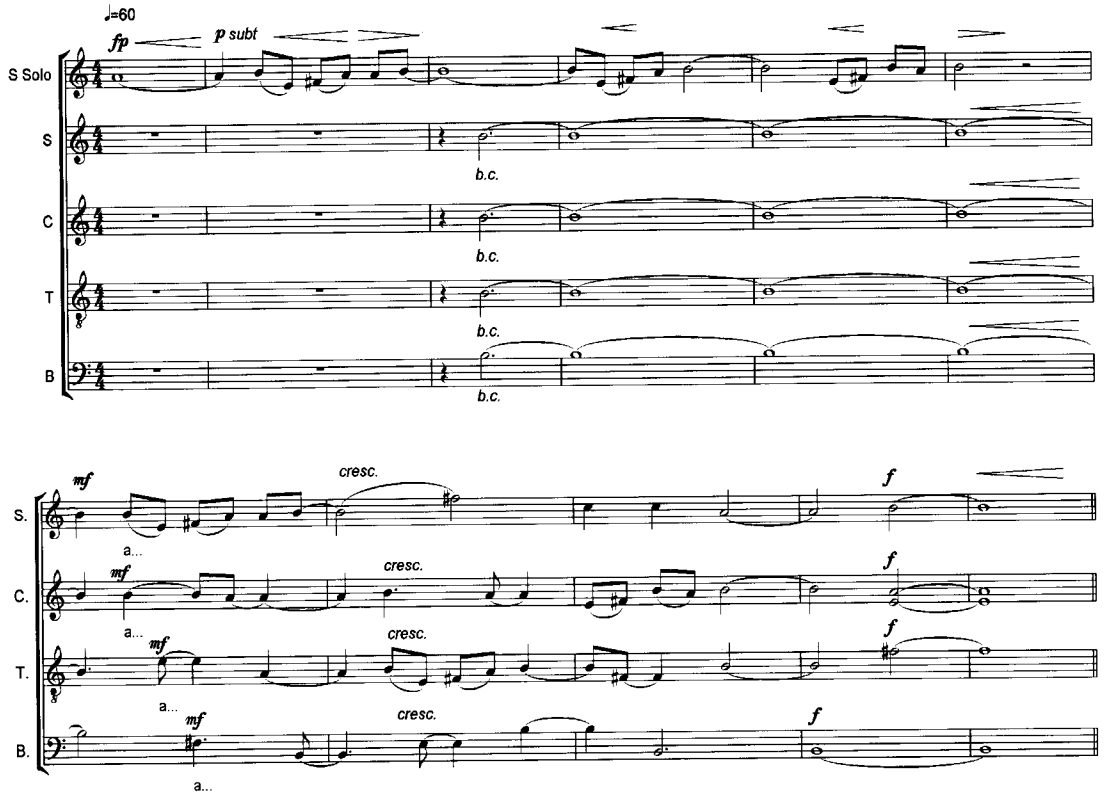


Figura 251 – *Caleidoscópio*, p.3

Ave Maria, para coro misto op.46, de 1976, compasso 21.

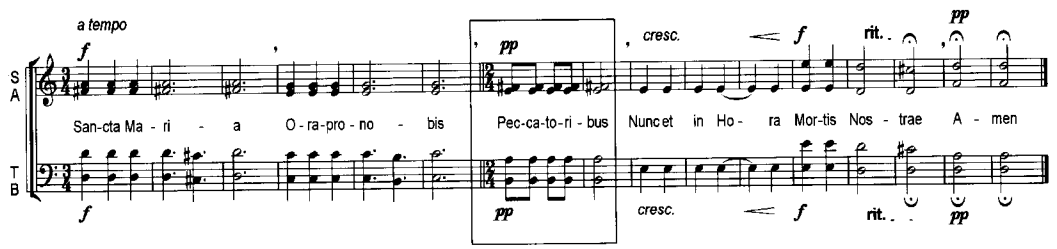


Figura 252 – *Ave Maria*, c.21

Rapsódia Baiana, para orquestra op.85, de 1982, compasso 158.

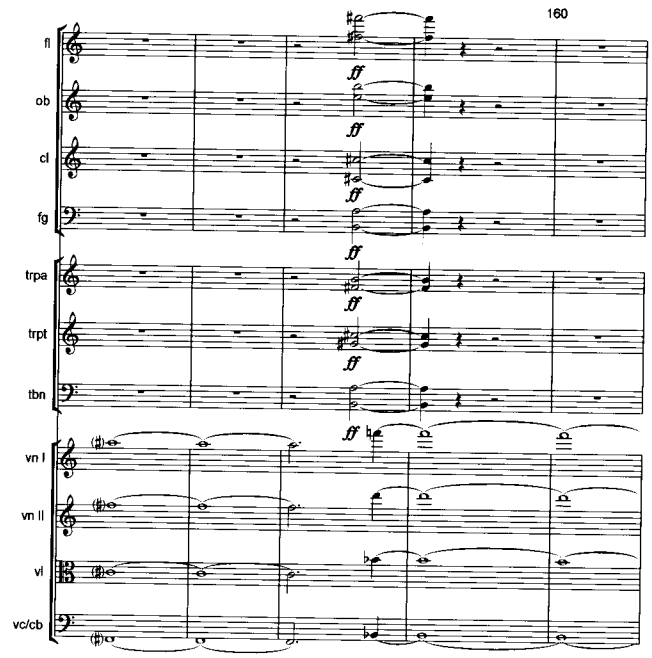


Figura 253 – *Rapsódia Baiana*, c.158

Sinfonia op.100, de 1985, compasso 167 do primeiro andamento.

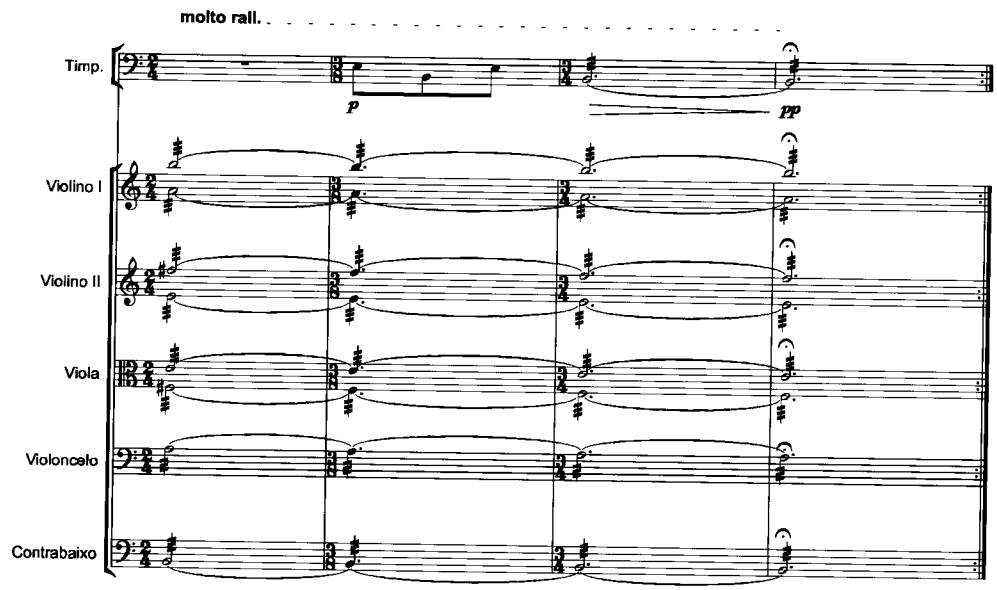


Figura 254 – *Sinfonia*, 1º andamento, c.167

IV.3 Reconstituindo um processo

> Se ele estivesse fazendo uma obra, ele praticamente fazia a gente ficar pensando com ele, porque desde o começo ele mostrava pra gente todo um mecanismo de técnica composicional, do que ele pensava...[127]
>
> José Coelho Barreto[128]

IV.3.1 A origem de uma Ideia

IV.3.1.1 *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer

O processo de identificação de influências é de facto incompleto e inútil se não se conhece minimamente o objecto imanente, influente, originário.

Na Semana Santa de 1966, deu-se um evento que deu origem ao Grupo de Compositores da Bahia no Teatro Vila Velha da cidade de Salvador. Foram estreados 7[129] pequenos oratórios para coro, sopros, e percussão: a elegia *Eu vos anuncio a consolação,* de Fernando Cerqueira, *Exortação Agónica,* de Milton Gomes, o monodrama *Pilatus,* de Nicolau Kokron, *Impropérios,* de António José Santana Martins, *Do Diálogo e Morte do Agoniado,* de Rinaldo Rossi, *Nú,* de Jamary Oliveira e *Officium Sepulchri,* de Ernst Widmer; sob a direcção de Rinaldo Rossi e Ernst Widmer, e supondo que tenha sido trabalhado nesta época para

---

[127] Citado em Lima, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, Salvador-Bahia, FAZCULTURA/COPENE, 1999.

[128] Aluno de Ernst Widmer durante a década de 1980.

[129] Número significativo de obras, o qual coincide com a classe de intervalo do Símbolo.

participar na apresentação do Grupo durante a Semana Santa, *O Fim do Mundo* de Lindembergue Cardoso, ficou sem estrear.

A composição de Ernst Widmer foi publicada dentro dos Marcos Históricos da Composição Contemporânea na Universidade Federal da Bahia e analisada dentro do mesmo contexto pela Doutora Ilza Nogueira, cujos comentários analíticos podem servir de ponto de partida para despertar a curiosidade sobre um sistema harmónico e um intervalo, a saber, harmonias baseadas em acordes por quartas e o intervalo de quinta.

Uma análise independente daquele texto veio a revelar a ideia técnica utilizada pelo mestre suíço, a possível influência que determinou a qualidade do intervalo Símbolo e alguns elementos composicionais que revelam uma profunda reflexão estruturadora e simbolista.

A seguir aos comentários analíticos da obra de Ernst Widmer, passaram-se a referenciar situações onde o grupo de discípulos pode ter sido influenciado pela obra do mestre.

Neste texto não se repetiram as considerações que se podem encontrar no trabalho da Doutora Ilza Nogueira, tentando-se colocar no papel as observações originais como forma de contributo ao trabalho realizado pela equipa da UFBA.

O ponto de partida para estes comentários será a identificação dos níveis estruturais da peça, seja em função do texto, seja a divisão em partes em função das texturas ou dos campos harmónicos utilizados.

No esquema da estrutura geral apresentado na Figura 255, as quatro cores, vermelho, amarelo, verde e azul, correspondem aos quatro agregados básicos que Ernst Widmer utiliza na sua obra.

A secção de ouro corresponde aproximadamente ao compasso 37 e está marcada a cor de laranja.

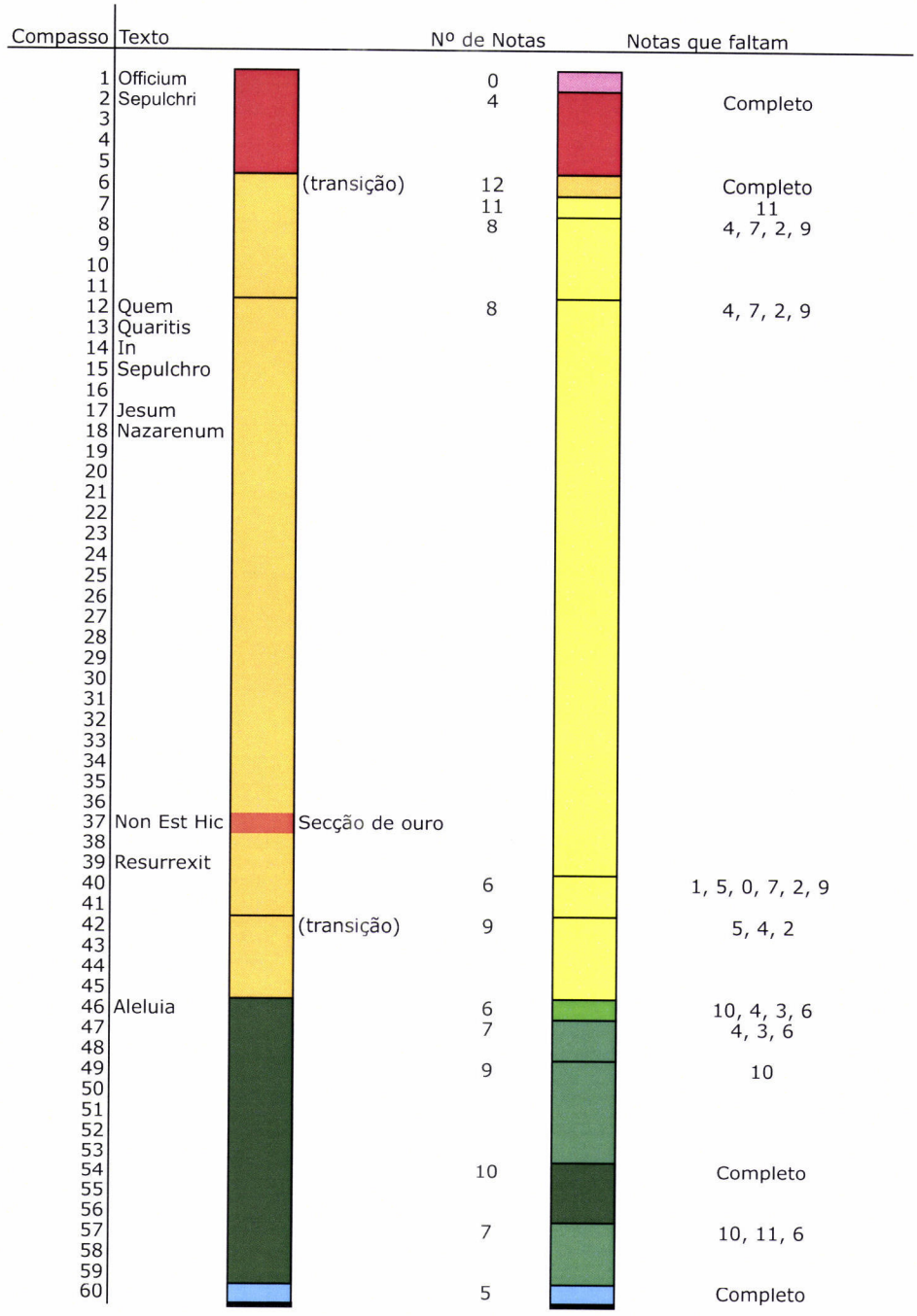


Figura 255 – *Officium Sepulchri*, esquema da estrutura geral da obra

A cor vermelha corresponde ao agregado (0369) realizado pelas sirenes entre os compassos 2 e 5 da primeira página da partitura (Figura 256).

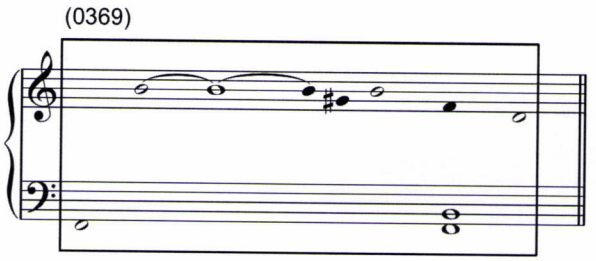


Figura 256 – *Officium Sepulchri*, c.2-5

O agregado (0369), como se verá adiante, vai ter uma função estruturante devido à sua tendência polarizadora clássica.

A cor amarela corresponde ao agregado dodecafónico que Widmer escolheu para ser utilizado no primeiro *tutti* da obra, no compasso 6 (início da página 2 da partitura).

No agregado dodecafónico, pode ver-se, talvez, a principal influência, no que à escolha do material musical se refere, que induziu o pensamento de Widmer.

No agregado de doze sons e em função da sua instrumentação pode ver-se o protagonismo de um intervalo que também é gene da série dodecafónica que supostamente o professor suíço teve em mente, enquanto procurava cristalizar a ideia musical para *Officium Sepulchri*.

Na Figura 257, o agregado dodecafónico que se encontra no início do sexto compasso de *Officium Sepulchri*, pode ver-se arpejado, permitindo assim, uma

melhor observação das suas relações intervalares, e na Figura 258 pode ver-se a análise de alguns aspectos da sua instrumentação.

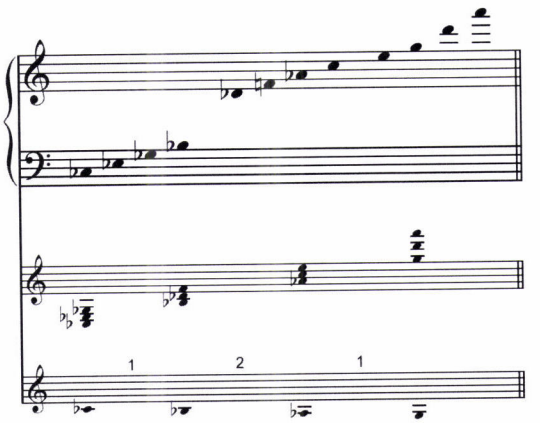


Figura 257 – *Officium Sepulchri,* agregado dodecafónico, c.6

O agregado da Figura 257 está construído pela sobreposição de três acordes tríade, um acorde perfeito maior, um acorde perfeito menor e um acorde perfeito aumentado, enquanto a omissa tríade diminuta, está contida no conjunto (0369) que abriu a peça. Os últimos três sons da suposta série estão ordenados por quintas sobrepostas (027).

As fundamentais das três tríades e a fundamental do agregado por quintas sobrepostas "coincidem" com as fundamentais dos quatro agregados originários, ou utilizando uma palavra cara a Ernst Widmer, das quatro "constelações" utilizadas na obra (Figura 258).

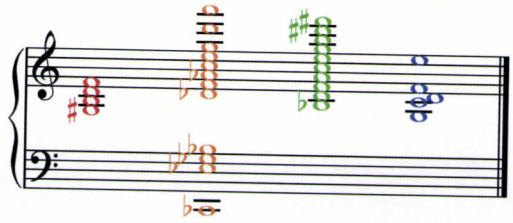


Figura 258 – *Officium Sepulchri,* quatro agregados originários

O intervalo valorizado pela instrumentação (timbres iguais tendem, dependendo do intervalo e do registo utilizado, a criar uma maior fusão entre os sons intervenientes, pondo a descoberto as características intrínsecas do intervalo instrumentado dessa maneira), como se observa na Figura 259 é a quinta perfeita (intervalo 7).

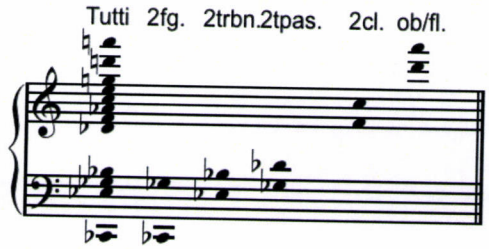


Figura 259 – *Officium Sepulchri,* valorização do intervalo de 5ª

A série que comunga características semelhantes com respeito à ordem dos sons do agregado dodecafónico de *Officium Sepulchri* e suas implicâncias tonais é a série dodecafónica do *Concerto* para violino de Alban Berg, a qual também, mas de uma outra forma valoriza o intervalo de quinta perfeita (intervalo 7), intervalo

que para Alban Berg estava associado à morte, como se pode verificar no terceiro acto de *Wozzeck*, e no momento da morte do Dr. Schön, em *Lulu*.[130]

Na série do *Concerto* para violino de Alban Berg exposta na Figura 260, pode observar-se (como no agregado dodecafónico de Widmer) a sobreposição de quatro acordes perfeitos alternando entre menor e maior e a conclusão da série utilizando a referência a Bach (como símbolo fúnebre), com o início do coral *Es ist genug,* pertencente à vigésima cantata.

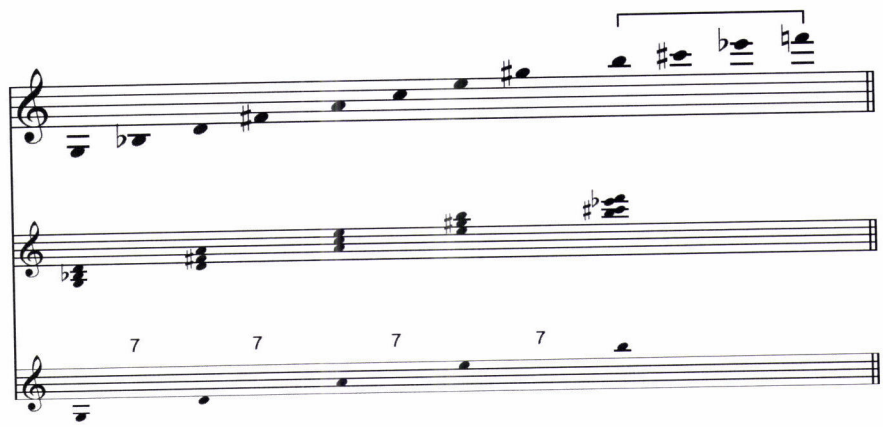


Figura 260 – Berg, série do *Concerto* para violino

Sintetizando, pode concluir-se que a série do *Concerto* de Berg e o agregado dodecafónico de *Officium Sepulchri* de Widmer participam da mesma estrutura musical e simbólica, a saber: sucessão de acordes tríade e um símbolo fúnebre na finalização, além da valorização do intervalo de quinta (intervalo 7).

---

[130] Cf. Referencia à simbologia em Alban Berg em: III.4.3.2.1.13

A razão do Símbolo em Berg é óbvia, o concerto é uma espécie de *Requiem* à memória de Manon Gropius; enquanto que a razão do Símbolo em Widmer não é menos evidente, tratando-se de uma obra que celebra a Ressurreição do Cristo crucificado e morto na Sexta-feira da Páscoa.

Este agregado dodecafónico será utilizado por Widmer ao longo da segunda grande secção da sua obra, a saber, entre os compassos 6 e 45, onde o texto principal é exposto.

O Aleluia final utiliza uma transposição incompleta (dez sons) do agregado dodecafónico (a verde na representação estrutural), sendo os sons que faltam para completar a transposição meio-tom abaixo, os últimos dois, a última quinta fatídica do Símbolo fúnebre, já que se trata do canto de louvor que comemora a vitória da vida sobre a morte.

O último agregado de *Officium Sepulchri* (Figura 261), destacado na análise em azul, só ocupa o último compasso da peça, como se de uma última badalada se tratasse.

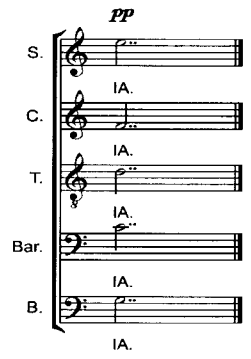


Figura 261 – *Officium Sepulchri,* último agregado

Neste caso, pode ter ido Widmer procurar ao som das badaladas da Catedral de Ys, representadas por um agregado muito semelhante no prelúdio para piano, de Debussy, *IX...La Cathédrale engloutie* (Figura 262), o qual participa da sobreposição de quartas ou eventualmente quintas.

Na Figura 262 uma possibilidade de representação do som imponente dos sinos da Catedral de Ys encontra-se nos primeiros seis compassos do exemplo, na forma do agregado: Sol, Do, Ré, Fá (0257), participando de quatro dos cinco sons do último acorde de *Officium Sepulchri*.

Em 1911, a um mês da morte de Gustav Mahler, Arnold Schönberg escreveu o rascunho da última das suas seis peças para piano op.19. O início baseado em conjuntos (025) e (027), recorrendo à equivalência de oitava (talvez arbitrariamente), pode simbolizar as badaladas, neste caso fúnebres.

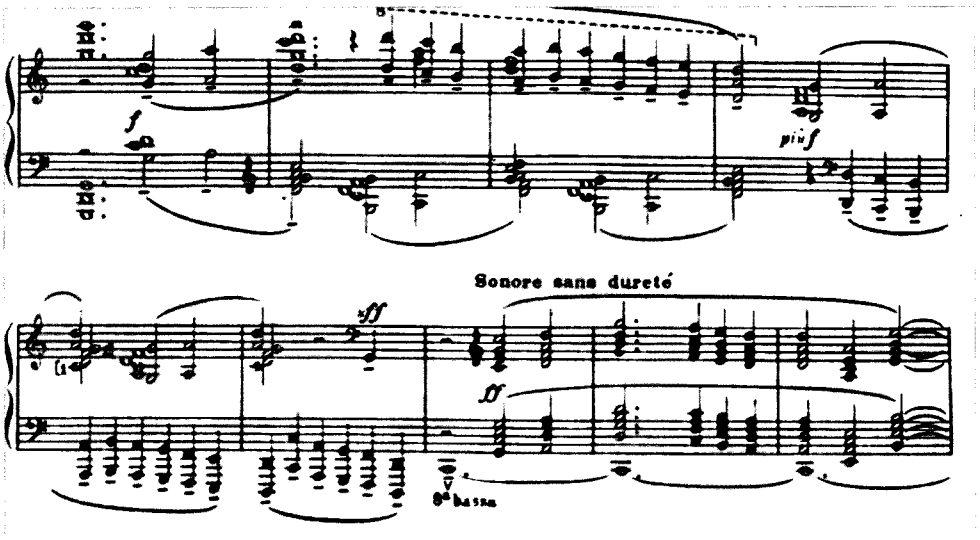


Figura 262 – Debussy, *La Cathédrale engloutie*

No esquema da estrutura geral da obra representado na Figura 256, pode ver-se, na coluna da direita como as secções segunda e terceira, baseados no agregado dodecafónico e no conjunto de classe de notas de forma primária (012345789T), respectivamente, são susceptíveis de ser utilizados parcialmente nos subconjuntos:

Compasso 6: Total cromático completo.

Compasso 7: (0123456789T), falta o som 11.

Compassos 8-11: (0123578T), faltam os sons 2, 4, 7 e 9.

Compassos 12-38: (0123578T), faltam os sons 2, 4, 7 e 9.

Compassos 39-40: (013578), faltam os sons 0, 1, 2, 5, 7 e 9.

Compassos 41-44: (012345679), faltam os sons 2, 4 e 5.

Compasso 45: (023579), faltam os sons 3, 4, 6 e 10.

Compassos 46-47: (0234579), faltam os sons 3, 4 e 6.

Compassos 48-53: (01234578T), falta o som 10.

Compassos 54-56: (012345789T), conjunto completo.

Compassos 57-59: (0234579), faltam os sons 6, 10 e 11.

Na Figura 263 passam a observar-se algumas das relações estruturais entre os agregados principais e como em função disto a peça tem certa estrutura simétrica.

Alguns parágrafos acima, já foi referenciado o facto de que os dois conjuntos centrais, o agregado dodecafónico e o conjunto de forma primária (012345789T),

estavam em relação de transposição à distância de meio-tom descendente, e foi explicado o porquê da falta de dois sons no segundo agregado.

Os conjuntos principais, primeiro e quarto, estão relacionados entre si como se de uma resolução tonal dominante – tónica se tratasse, resolvendo as tensões do primeiro no quarto agregado.

Outro elemento que colabora para estabelecer certa simetria estrutural e o desenho melódico que se encontra entre os compassos 8-11 no segunda secção, e 57-59 na terceira secção, que participam da mesma forma primária, mas estando em relação de inversão um com o outro.

No esquema representado na Figura 263, observa-se que a estrutura linear das notas que constituem o agregado entre os compassos 8-38, também é simétrica em função dos intervalos 1 e 2 que a constituem, tal como se verifica a simetria na disposição das terceiras do agregado:

4 3 4 3 4 3 4

Na Figura 263 também se pode observar como Widmer constrói agregados com mais elementos em cada uma das três perguntas que as Três Mulheres fazem ao Anjo à maneira de crescendo harmónico, o qual é acompanhado de um aumento da densidade rítmica.

Não deixa de surpreender a relação entre os baixos dos diferentes conjuntos parciais ao longo da obra, os quais configuram duas tríades menores, a de lá bemol menor e a de sol menor, curiosamente relacionadas pelo intervalo 1, o

mesmo intervalo que relaciona os baixos dos conjuntos segundo e terceiro, e primeiro e quarto.

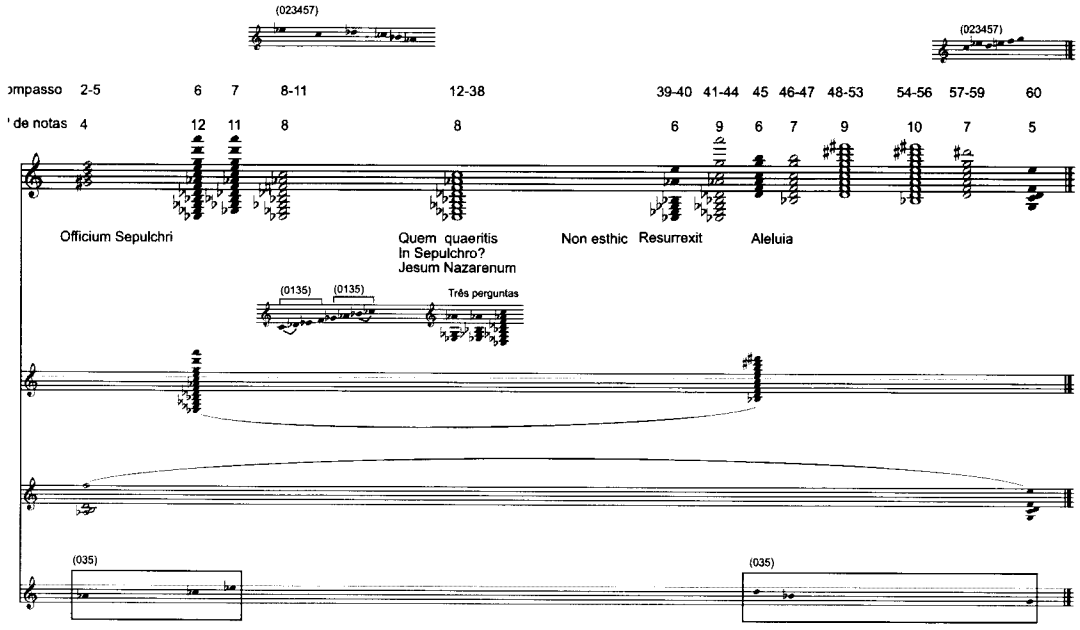


Figura 263 – *Officium Sepulchri,* síntese analítica da obra

Seguidamente ilustraram-se alguns momentos nos quais o professor Widmer foi valorizando estruturas construídas por superposição de quartas ou quintas acompanhados em alguns casos de comentários que possam relacionar estes trechos com algum significado simbólico.

Na Figura 264 o desenho melódico descendente da flauta, compasso 6, no âmbito de uma quarta está suportado harmonicamente espécie de *organum* por parte do oboé.

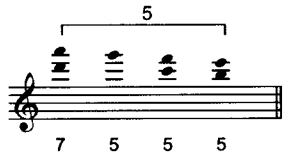


Figura 264 – *Officium Sepulchri,* c.6

Na Figura 265, correspondente ao sétimo compasso da obra, destacam-se três elementos. O primeiro que salta à vista é o desenho do clarinete que participa das notas que constituem o conjunto (02357), onde as notas extremas da melodia encontram-se à distança de uma quinta. Seguidamente, e mais audível, é o desenho das três primeiras notas da trompeta, as quais constituem o conjunto (025), e finalmente a valorização da quinta por parte da harmonia a cargo dos trombones, o fagote e uma trompa e a flauta e o oboé, por meio do recurso de utilização de timbres semelhantes, observado no compasso sexto.

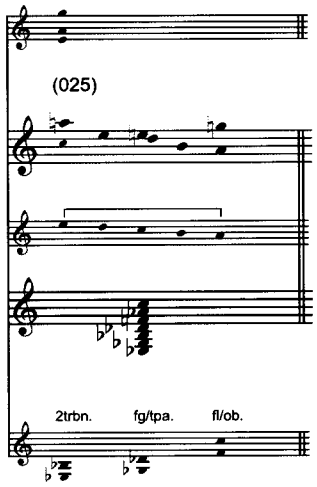


Figura 265 – *Officium Sepulchri,* c.7

Aparentemente, Ernst Widmer na sua oratória, tenta fazer corresponder o gesto ou símbolo musical com o significado do texto, por exemplo, na primeira intervenção do coro cantado quando o Anjo pergunta às Três Mulheres: *Quem quaeritis in sepulchro?*, (Figura 266) o material musical utilizado são as notas Mi bemol, Lá bemol e Sol bemol (025), as quais podem ser ordenadas por quartas (ou quintas) sobrepostas, embora falte o Ré bemol para completar o agregado, o qual aparece significativamente como primeira nota da resposta das três mulheres: *Jesum Nazarenum*. Este tipo de procedimento faz lembrar alguns madrigalismos praticados por Monteverdi ou Bach, os quais não descreviam uma situação completa como alguns gestos que se encontram nas *Sonatas Bíblicas* de Kunhau, mas sim sublinhar com música uma palavra ou um conceito, neste caso possivelmente o sepulcro e o Cristo morto, por meio da sobreposição de quartas ou quintas.

Figura 266 – *Officium Sepulchri,* c.18

O último conjunto utilizado na frase das três mulheres é um agregado cujas notas são susceptíveis de ser ordenadas por quartas ascendentes, Si bemol, Mi bemol e Lá bemol (027).

No compasso 37 da mesma obra de Ernst Widmer, e também num gesto musical a cargo do coro cantado a sentença: *Non est hic: Resurrexit*, tem um tratamento quase madrigalístico (Figura 267). Novamente perante a negação da presença de Jesus o material musical é o acorde por quartas incompleto, conjunto (025), que aparece num contexto de interrogação literária no exemplo anterior. A palavra *Resurrexit* está cantada com outro acorde susceptível de ser ordenado por quartas ascendentes, no qual a nota que falta para o completar, também é o Ré bemol (0247).

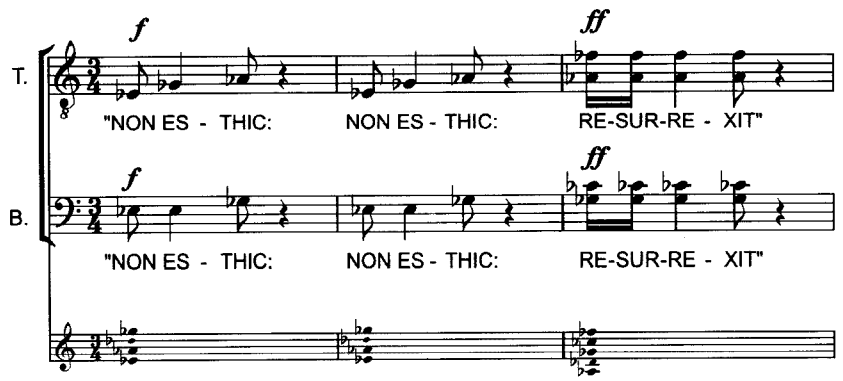


Figura 267 – *Officium Sepulchri,* c.37

A utilização madrigalística do acorde por quartas feita por Ernst Widmer em *Officium Sepulchri* é de uma riqueza e subtileza notáveis seja do ponto de vista estrutural ou do expressivo.

Como estas linhas só obedecem ao propósito de declarar a recorrência a certas atitudes composicionais, não é pertinente a análise pormenorizada da obra completa do professor suíço.

Uma época imbuída de simbologias, a Semana Santa; uma partitura composta pelo professor de um curso na qual utiliza um "Símbolo fúnebre" historicamente reconhecido de uma forma pertinente, recorrente e musicalmente inteligente e um símbolo de louvor; um desafio lançado aos compositores que a partir daquele momento passam a constituir o que se veio a chamar o Grupo de Compositores da Bahia; aulas que acompanharam e apoiaram a criação dos sete pequenos oratórios para coro, sopros e percussão: a elegia *Eu vos anuncio a consolação,* de Fernando Cerqueira, *Exortação Agónica,* de Milton Gomes, o monodrama *Pilatus,* de Nicolau Kokron, *Impropérios,* de António José Santana Martins, *Do Diálogo e Morte do Agoniado,* de Rinaldo Rossi, *Nú,* de Jamary Oliveira e *Officium Sepulchri,* de Ernst Widmer, e supondo que tenha sido trabalhado nesta época para participar na apresentação do Grupo durante a Semana Santa, *O Fim do Mundo* de Lindembergue Cardoso. Neste contexto, as palavras de José Coelho Barreto citadas no início deste texto fazem-se outra vez presentes; e algumas "coincidências" ou "obediências" que se enumeraram a seguir, puderam ajudar para um possível reconhecimento de momentos que partilharam o Símbolo com o Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nª Sra., introduzido no início deste capítulo na carta redigida pela senhora Lúcia Maria Pellegrino Cardoso.

À maneira de descrição de algumas situações, chama-se a atenção de que em *Eu vos anuncio a consolação* de Fernando Cerqueira, *Nú* de Jamary Oliveira,

Impropérios de António José Santana Martins, *Exortação Agónica* de Milton Gomes, *Do Diálogo e Morte do Agoniado* de Rinaldo Rossi, todas partituras editadas pelos Marcos Históricos da Composição Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, seja o agregado constituído pela sobreposição de quartas (ou quintas), seja o intervalo de quinta são utilizados ora expressivamente ora estruturalmente pelos compositores acima citados e tendo em conta o conceito de equivalência de oitava.

IV.3.2 As Influências da Ideia

IV.3.2.1 *Eu vos anuncio a consolação*, de F. Cerqueira

Fernando Cerqueira distribui entre as vozes do coro o acorde por quartas constituído pelas notas: Lá, Ré, Sol e Dó (0257) numa disposição semelhante à disposição utilizada por Lindembergue Cardoso, um acorde de sétima de dominante com a quarta pela terceira.

A peça de Fernando Cerqueira começa, segundo a análise editada pelos Marcos Históricos da Composição contemporânea na Universidade Federal da Bahia, com um canto indígena, provavelmente *Yawalapiti*, mas o agregado Si, Ré, Fá e Lá bemol, que constitui este canto coincide com o primeiro agregado da obra de Ernst Widmer.

No compasso 11 da obra de Cerqueira identifica-se outro procedimento caro ao professor Widmer, a bifonia, recurso que será explorado sistematicamente ao longo da elegia.

Já na letra A de ensaio um desenho semelhante à transição de *Officium Sepulchri* (41-44), valorizando o intervalo de quarta, evidencia-se, mas em lugar de acabar no conjunto (025), acaba no conjunto (0369). Um gesto análogo, mas invertendo os intervalos, encontra-se no compasso 79 da elegia.

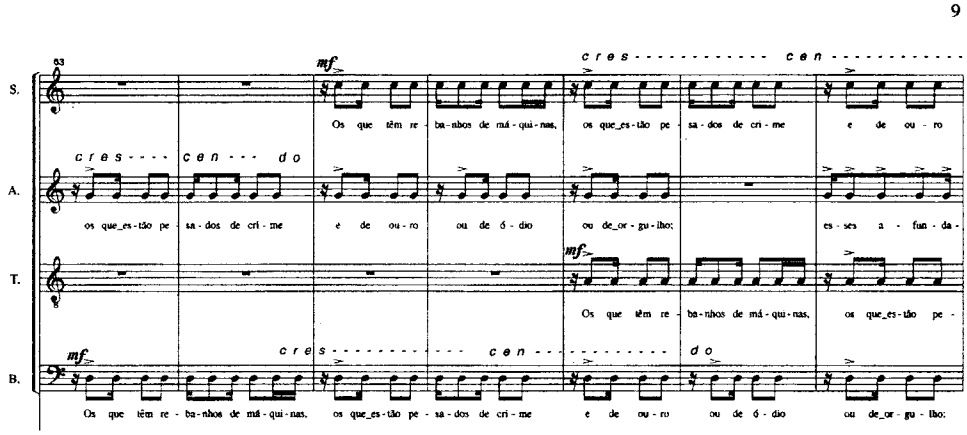


Figura 268 – Cerqueira, Fernando, *Eu vos anuncio a consolação*, c.63

Sumariamente pode dizer-se que a obra de Cerqueira espelha alguns elementos da obra do professor, como ser: o primeiro agregado, a referência à um gesto semelhante com a bifonia, a recorrência às "trompetas apocalípticas" e aos conjuntos construídos pela sobreposição de quartas.

IV.3.2.2 *Nú,* de Jamary Oliveira

Embora de carácter e contextualização pentatónicos, o início da peça de Jamary Oliveira apresenta quatro momentos onde o acorde por quartas Lá, Ré, Sol e Dó (o mesmo encontrado na obra de Fernando Cerqueira) em diferentes

disposições tem certa função estrutural, pautando ou articulando o discurso musical.

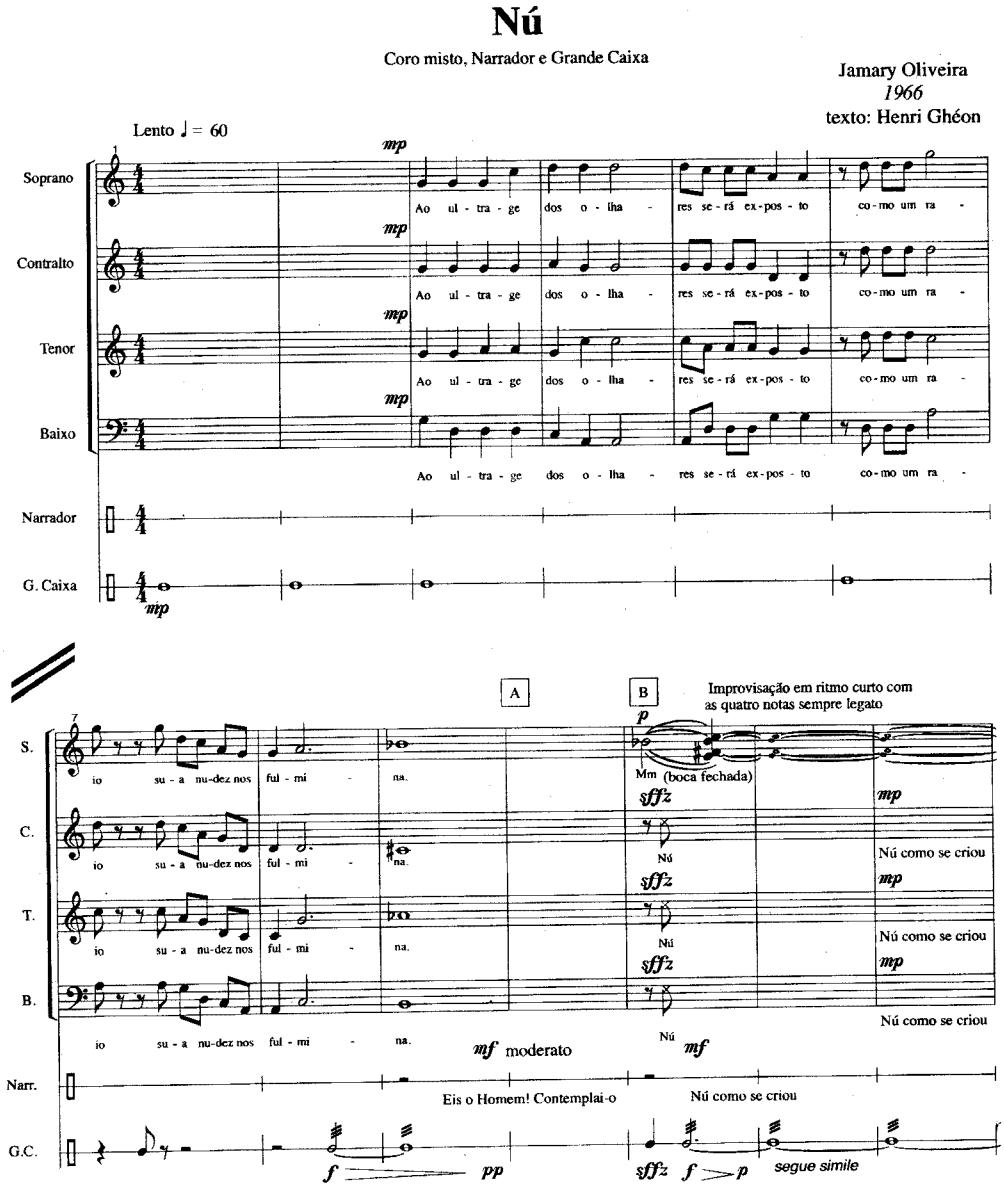


Figura 269 – Oliveira, Jamary, *Nú,* início

Jamary Oliveira além de utilizar os modos pentatónicos e hexafónicos espelha da obra do professor Widmer o critério de estruturar o trabalho em função de campos harmónicos diferentes.

IV.3.2.3 *Impropérios,* de António José Santana Martins

Quase à maneira do *Officium Sepulchri,* Tom Zé elimina uma das notas constituintes do acorde por quartas (Ré) para só apresentar no início da sua oratória o agregado: Si, Mi, Lá e Sol (0247), valorizando as quartas Si – Mi e Mi – Lá, o qual tem três notas comuns com os acordes anteriores observados nas obras de Oliveira e Cerqueira.

Além deste início característico, a obra de Tom Zé recorre aos intervalos melódicos de quinta perfeita e quarta perfeita à maneira de um *Urmotiv*.

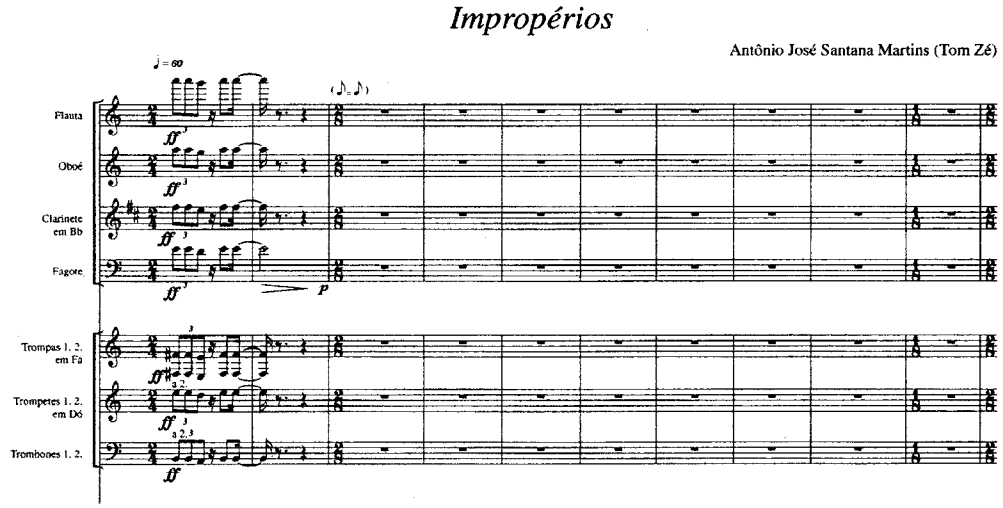


Figura 270 – Martins, António José Santana, *Impropérios*, início

IV.3.2.4 *Exortação Agónica*, de Milton Gomes

O início da oratória de Milton Gomes é o mais claro e explícito, colocando logo o acorde por quartas constituído mais uma vez pelas notas Lá, Ré e Sol, valorizando neste caso em particular a sua disposição na inversão de quintas sobrepostas: Sol, Ré e Lá (027).

O intervalo de quinta será valorizado ao longo de toda a obra.

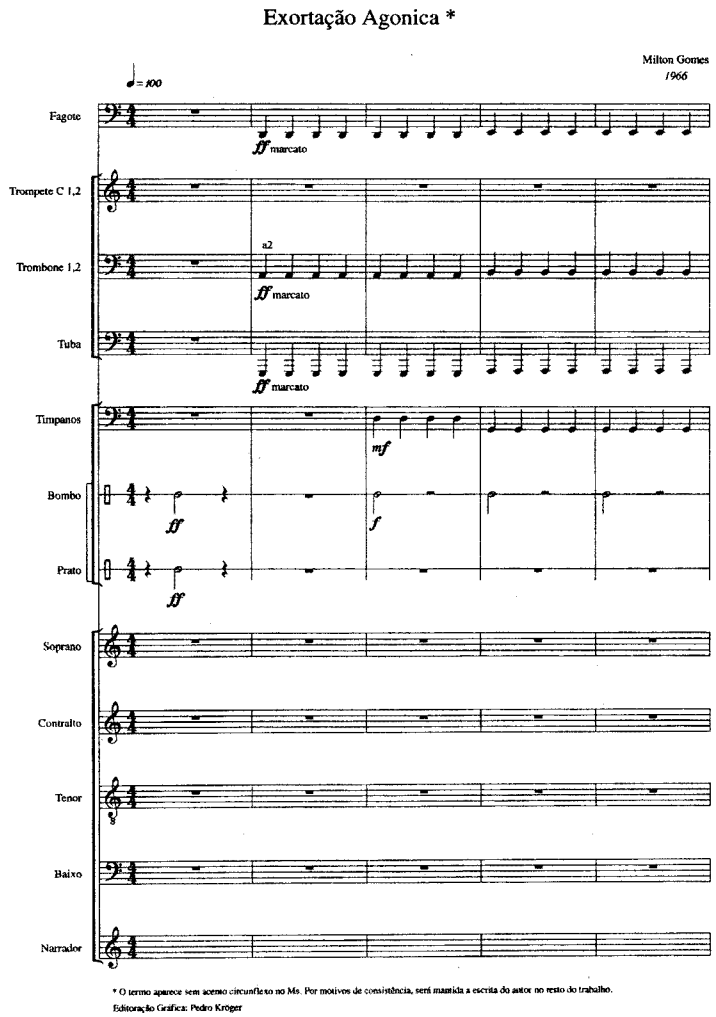


Figura 271 – Gomes, Milton, *Exortação Agónica*, início

IV.3.2.5 *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de Rinaldo Rossi

Rinaldo Rossi passa a valorizar neste exemplo extraído das páginas 3 e 4 da sua oratória, da mesma maneira que Milton Gomes, a disposição por quintas do acorde quartal: Mi, Lá, Ré e Sol (0257), o qual participa das notas comuns às outras oratórias (menos a de Tom Zé): Lá, Ré e Sol.

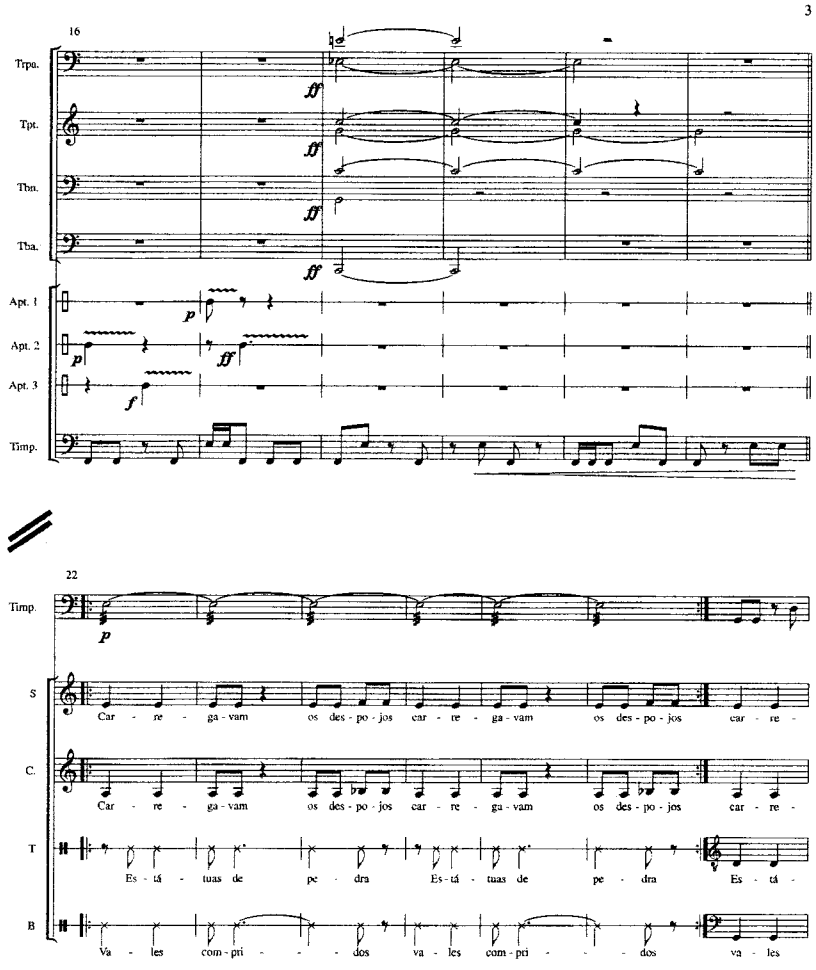


Figura 272 – Rossi, Rinaldo, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, p.3

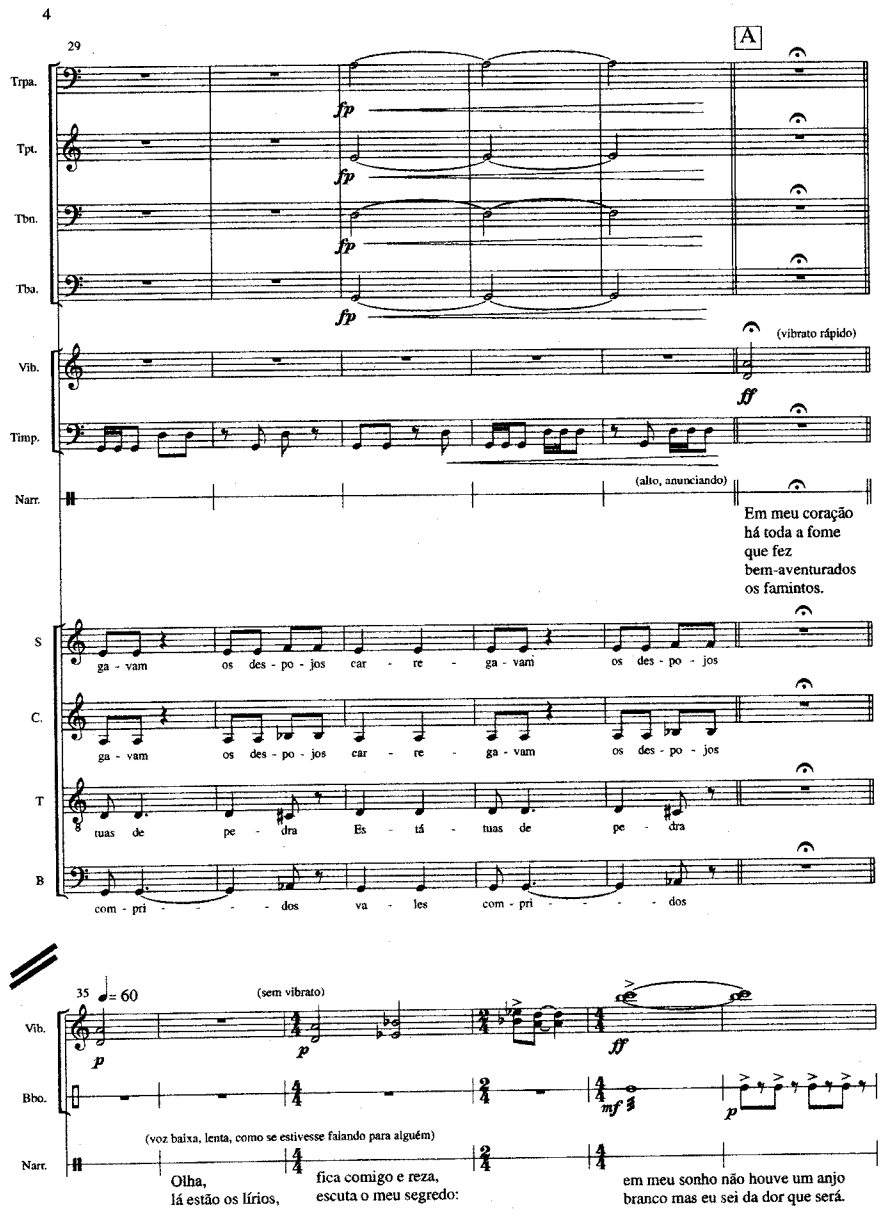


Figura 273 – Rossi, Rinaldo, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, p.4

IV.3.3 Para finalizar

A utilização colectiva e hermética dos Símbolos numa época do ano (a Páscoa) de grande envolvimento religioso, numa cidade extremamente devota, por parte de um grupo ecléctico e heterogéneo à procura de uma identidade, faz

todo sentido para o teor especulativo que orienta estas linhas. Mas só a demonstração matemática é digna de credibilidade e Fé.

Os Símbolos? o intervalo de quinta, e o conjunto (027) estão valorizados na obra do mestre, *Officium Sepulchri*, e a partir dai, projectado nas obras dos discípulos.

O intervalo, segundo a sua denominação algorítmica, está presente no número de obras estreadas na Semana Santa de 1966, Sete.

Lindembergue Cardoso não estreou. Foi por doença, ou não acabou a tempo a sua obra?

A sua obra é a única de que temos notícia que incluía o piano no orgânico instrumental. Será por isso que foi excluída até antes de ser acabada?

Lindembergue Cardoso apropriou-se dos Símbolos, utilizou-os até em contextos mais "profanos", onde talvez o Sentido Original se dilui num sentido mais estrutural ou ocasional.

Lindembergue Cardoso valorizou os Símbolos, elevando estes à categoria de protagonistas como intervalo enigma no seu *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 ou Acorde de Nossa Senhora.

Lindembergue Cardoso valoriza um dos Símbolos por defeito nas suas *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, quando os três sons, as três classes de notas que faltam no conjunto principal de nove sons formam entre elas um acorde por quartas (027).

Lindembergue Cardoso fez alarde de um sentido da oportunidade inteligente, sem prejuízos, dinâmico e corajoso quando partiu de um gesto eventualmente colectivo para o transformar numa imagem de marca, pessoal e intransmissível.

V CONCLUSÕES

V.1 Conclusões

A 25 de Julho de 2006, numa entrevista concedida na Pousada de Palmela, Portugal, o Doutor Jamary Oliveira referiu-se à mistura de estilos de Lindembergue Cardoso como uma consequência da postura ecléctica do Grupo de Compositores da Bahia.

A ideia fundamental foi lançada por Ernst Widmer no *Boletim* 3 de 1968. p.4-8, "Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado". Justificando tal declaração, Widmer continua:

> A razão disso é que há grupo mas não escola. Sou contra escola, porque sou pela aplicação de princípios heterodoxos. Por isso mesmo sempre procuro estimular a composição 'livre', paralela e anterior ao estudo da teoria, do contraponto, da harmonia, da análise, da fuga, do cânone, do prelúdiocoral, dos recercarsonatavariaçãorondós ...

Talvez resida nestas ideias os fundamentos que dão origem ao que se entende como postura ecléctica do Grupo de Compositores da Bahia e, consequentemente do próprio Lindembergue Cardoso[131].

O eclectismo de Lindembergue Cardoso começa a observa-se na sua própria vida. Músico de bandas, músico de orquestras ligeiras, músico clássico

---

[131] Um estudo específico da Declaração de princípios dos Compositores da Bahia, foi publicado enquadrado nos Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA.
Nogueira, Ilza Maria, *Oliveira, Cerqueira, Herrera, Biriotti e Vaz: A "Declaração de princípios dos Compositores da Bahia" em depoimentos*, Salvador-Bahia, Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA, Nº3, 2007.

(executante de saxofone, percussão, fagote, cantor, compositor, professor, maestro), artista plástico (caricaturista, pintor, escultor, construtor de presépios, construtor de castelos de areia), escritor e futebolista.

O eclectismo, como sinónimo de liberdade (versatilidade) e não adesão a um só sistema, aplica-se na obra de Lindembergue Cardoso às linguagens musicais, às técnicas de composição e aos géneros escolhidos. Observam-se em Lindembergue Cardoso obras tonais, modais e atonais, e obras nas quais convivem o tonalismo, o modalismo e o atonalismo. Lindembergue Cardoso recorre pontual ou exclusivamente: às técnicas da variação, ao contraponto, à harmonia tonal a quatro vozes, ao dodecafonismo, ao serialismo, à composição com massas de sons, ao trabalho com "constelações" (conjuntos de classes de notas). No catálogo de Lindembergue Cardoso podem observar-se obras religiosas (católicas e afro-baianas), profanas, incidentais; obras dedicadas desde ao instrumento solista até a ópera.

O eclectismo em Lindembergue Cardoso observa-se também, e caracterizando a sua produção musical, dentro de uma mesma obra. Nas análises apresentadas no corpo deste trabalho pode observar-se como numa mesma obra participam gestos tonais, modais, atonais, e técnicas de composição que vão desde o tratamento especulativo de conjuntos de classes de notas, até ao trabalho com massas de sons.

Se por sincretismo (do grego *synkretismos*, unidos contra uma terceira parte, de *syn*, juntos e *kres*, de cretenses, coligação dos cretenses) se entende a amálgama de diferentes culturas, religiões, escolas de pensamento num contexto

comum, a convivência de vários gestos na mesma entidade, pode dizer-se que a música de Lindembergue Cardoso é sincrética.[132]

De uma maneira ou de outra, sincretismo e eclectismo estão presentes no primeiro parágrafo da Declaração de Princípios dos Compositores da Bahia, citada no início destas conclusões.

À maneira de comentário, importa destacar que o sincretismo, cultural e religioso são um cartão-de-visita da cidade de Salvador, capital do estado brasileiro da Bahia.

Lindembergue Cardoso, imerso no ambiente de uma cidade mágica e misteriosa como é Salvador, não escapa à tentação de empregar símbolos mais ou menos descritivos como por exemplo: a citação variada do *Dies Irae* no seu *opus* 1, *O Fim do Mundo* de 1966; ou mais subjectivos ou herméticos, como por exemplo o intervalo fatídico da quarta perfeita (ou quinta perfeita) que aparece valorizado no primeiro trio de 1967 e relacionado com o Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora que percorre a sua obra de 1966 até 1985 (segundo obras observadas para esta dissertação), acorde esse como se observou oportunamente, é a segunda inversão de um acorde por quartas; a recorrência ao número nove, nas *9 Variações* para fagote e orquestra de cordas de 1985. A referência a Amon Ra, Deus do Sol para os egípcios, no pseudónimo utilizado para assinar o manuscrito do *Requiem ao Sol*, de 1976, parece mais uma associação de carácter histórico do que uma conotação extramusical.

---

[132] Cf. Referencia a sincretismo no antepenúltimo parágrafo de III.7.2.

A vocação ou inclinação para a referência a símbolos ou imagens manifesta-se literalmente, nas notas de programa referidas na análise do *Trio Nº1* op.4, que revela a presença da Figura Geométrica da Cruz, e a sua ligação ao intervalo de quarta perfeita, que pela sua contextualização e por analogia com a quinta berguiana, pode ser o símbolo da "morte que se aproxima".

Importa lembrar, nestas conclusões, as relações estabelecidas no capítulo anterior entre o acorde de Nossa Senhora, construído pela sobreposição de quartas, com os acordes semelhantes do prelúdio de Debussy, *IX...La Cathédrale engloutie* e o acorde inicial da sexta das peças para piano op.19 de Schönberg. Este último acorde, Lá-Fá#-Si (025), está incluído nas quatro notas do acorde dos sinos de Nossa Senhora (ver a Introdução ao Capítulo anterior: IV.1). Sabendo que este aforismo schönberguiano foi escrito após o funeral de Mahler, pode relacionar-se a sonoridade deste primeiro agregado à sonoridade de sinos fúnebres. Os sinos da catedral de Ys, no décimo prelúdio de Debussy, citado no corpo das referências ao Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, supõem a tragédia da bela cidade lendária e o seu desaparecimento debaixo das águas, ou, segundo o emprego de Widmer, podem representar a emergência da Catedral à maneira de uma ressurreição. O Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora de Lindembergue Cardoso, construído também pela superposição de três quartas, é identificado pela primeira vez na sua obra *O Fim do Mundo* op.1, obra que começa com uma variação melódica do *Dies Irae*, sequência gregoriana da missa de defuntos, mas que foi escrita na época da Semana Santa de 1966, época na qual se lembra a morte de Jesus Cristo e se celebra a sua ressurreição.

Conclui-se que a concepção de um significado simbólico (fatídico), aplicado às quartas, é simultâneo à "invenção" ou "apropriação" do Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora, que, tal como observado, tem elementos comuns com as obras de Debussy e Schönberg citadas acima, e terá sido "apresentado", aos alunos dos seminários livres de música, pelo professor Ernst Widmer.

Recorde-se que Lindembergue Cardoso, na altura em que escreveu o seu *opus* 1, estava num estado de saúde fragilizado e, segundo testemunho da sua viúva, dona Lúcia Maria Pellegrino Cardoso, padecia de hipocondria[133], característica que faz supor certa susceptibilidade para incorporar aos seus elementos idiossincrásicos componentes relacionados com a perda do bem-estar, ou ainda, com a perda da Vida.

O período que decorre entre 1966, ano da primeira composição catalogada como *opus* 1 e 1970/71, ano lectivo em que, segundo a certidão de fim de curso emitida em 1974, Lindembergue Cardoso faz a matrícula na disciplina de Composição VIII (último registo no que se refere à disciplina de composição), é rico em experiências e resultados. Experiências e resultados que transcenderam a fase estudantil projectando-se nas duas décadas seguintes, que abrangem a produção madura de Lindembergue Cardoso.

À maneira de inventário, importa enumerar técnicas apreendidas e empregues por Lindembergue Cardoso entre 1966 e 1971.

---

[133] Ver III.4.3.3.1.8

A variação sobre um tema, recurso pedagógico muito utilizado por Ernst Widmer nas suas aulas de composição, pode observar-se na transformação do *Dies Irae*, em *O Fim do Mundo* op.1 (1966). Lindembergue Cardoso volta à ideia da variação, de uma forma muito livre na sua série de quatro *Relatividades* (1981-1982) e nas *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, de 1985.

No caderno de apontamentos já referido no corpo desta tese, pode ver-se, na página 45 a referência a uma técnica de análise conhecida como *Sekundgang*, explicada no mesmo caderno como: "... *processo de analisar a amplitude Melódica à base de graus conjuntos*". Em suma, *Sekundgang* é uma sucessão por graus conjuntos dos sons fundamentais de uma melodia. Este procedimento de análise converteu-se numa referência para a construção de algumas melodias, como por exemplo a melodia da quinta secção, SEGUNDA PRECE (solo de mezzo soprano) na *Procissão das Carpideiras* op.8, de 1969, ou no final do *Trio Nº2,* para violino, violoncelo e piano op.17, de 1970.

Melodias com uma construção semelhante podem encontrar-se em obras de Frank Martin, o compositor suíço que Ernst Widmer (segundo testemunho do Dr. Jamary Oliveira) referenciava nas suas aulas. Pode citar-se, por exemplo, o início da *Balada* para piano e orquestra escrita por Frank Martin em 1939, onde a melodia do piano está construída segundo os princípios observados nas obras de Lindembergue Cardoso citadas no parágrafo anterior.

Embora extrapole as limitações deste trabalho, não se pode deixar de referir a técnica da harmonização tonal a quatro vozes, que se observa na *Missa Nordestina* op.3, de 1966, e que é recorrente, por exemplo, na série das

Relatividades, e na *Rapsódia Luiz Gonçaga* op.74, de 1981, embora nesta última obra, com algumas despreocupações técnicas.

Alguns ressaibos do tonalismo permanecem na sua obra até às suas últimas criações, seja na sequência melódica de acordes de sétima de dominante de *Minimalisticamixolidicosaxvox* op.109, de 1988, seja na polarização em Mi bemol na quinta secção da dodecafónica *Monódica I* op.106. As implicações tonais das relações entre diferentes operadores, do *Trio Nº1* op.4, o acorde de Fá maior no primeiro andamento do referido trio, o pedal de Dó no piano com que acaba o *Trio Nº2* op.17, a segunda secção em Ré na dodecafónica *Sincronia fonética* op.50, as surpreendentes cadências em Dó maior seguidas pela diluição da tonalidade no final da *Suitemdó* op.60, ou os corais tonais tratados à maneira de variações livres nas *Relatividades* de 1981 e 1982. Estes ressaibos podem obedecer ao critério fundamentado na livre escolha, arbitrária, ecléctica, podem ter conotações dramáticas, ou podem ter o objectivo de criar referências estruturais.

A técnica dodecafónica, embora, segundo referências testemunhais de ex-colegas de Lindembergue Cardoso não tenha sido muito trabalhada durante as aulas com o professor Widmer, foi empregue, durante o seu período de estudante entre, a *Fantasia,* para oboé solo, e o *Trio Nº1,* para violino, violoncelo e piano op.4 (1967), passando por referências a alguns mecanismos da técnica dodecafónica aplicada por Lindembergue Cardoso, como permutações entre os elementos da série, na parte de piano de *O Fim do Mundo* op.1 (compasso 17), e algum tratamento mais ortodoxo, na parte dos dois fagotes entre os compassos 85 e 86 de *A Festa da Canabrava* op.2, ambas obras de 1966. Alguns recursos observados já na *Fantasia,* para oboé solo, projectaram-se até *Monódica I,* para

clarinete e piano op.106, de 1988, passando por *Sincronia fonética,* para soprano e piano op.50, de 1977. Muitos dos procedimentos observados no *Trio Nº1* op.4, no que a algumas manipulações de operadores se refere, como no tratamento da textura, ora homorrítmico, ora contrapontístico, não voltam a ser explorados no futuro, permanecendo esta obra como um ícone referencial da aplicação da técnica dodecafónica não só em Lindembergue Cardoso mas sim, talvez, na historia da composição dos últimos trinta anos do século XX no Brasil. Semelhanças de técnica e de qualidade musical se refere, encontram-se na obra para piano do fundador dos Seminários livres de Música da Universidade Federal da Bahia em 1954, Hans Joachim Koellreutter, *Música 1941.*

Foi Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) quem, chegando ao Rio de Janeiro em Novembro de 1937, introduziu o dodecafonismo no Brasil, compondo em 1940 *Invenção*, um trio rigorosamente dodecafónico, no tempo em que dava aulas a Cláudio Santoro. O período dodecafónico de Koellreutter acaba por volta de 1960, dando lugar ao período serial.

De entre os alunos de Koellreutter destacam-se: Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Edino Krieger.

Cláudio Santoro (1919-1989) estudou com Koellreutter durante os anos de 1940 e 1941 aderindo à técnica de composição com doze sons ensinada pelo mestre na *1ª Sonata* para violino e piano de 1940. Na *Música para cordas* de 1946 desenvolve um certo dodecafonismo nacionalista. Em 1948 participa como delegado brasileiro no Congresso dos Compositores Progressistas, que terminou por condenar a música dodecafónica como "burguesa decadente". A decisão do Congresso dos Compositores Progressistas e o contacto que teve com Nadia

Boulanger em Paris em 1947, na orientação estética, pesaram na orientação estética de Santoro, que começou a abraçar um estilo mais nacionalista.

César Guerra-Peixe (1914-1993), de quem se citaram, no corpo desta tese, alguns trechos tirados do seu caderno de apontamentos das aulas com Koellreutter, entrou em contacto com o professor alemão em 1944, ano em que escreve o seu primeiro trabalho dodecafónico, a *Sonatina* para flauta e clarinete. Em 1949 termina o período dodecafónico (pseudonacionalista) com a *Suite* para flauta e clarinete.

Edino Krieger (1928) abordou a composição musical com Hans Joachim Koellreutter no ano de 1944. A partir de 1947 abraça a técnica de composição com doze sons, resultando desta adesão: *Peça lenta* para flauta, *Trio de cordas* e *Movimento misto* para orquestra de câmara. Depois de participar em 1948, nos Estados Unidos da América, em aulas colectivas com Darius Milhaud e de receber lições particulares com Aaron Copland, a sua confiança no dodecafonismo fica abalada.

A breve contextualização histórica apresentada nos últimos quatro parágrafos serve para poder designar a década de 1940 como a década que da mão de Hans Joachim Koellreutter e três dos seus discípulos viu aparecer, proliferar e "desaparecer" a música dodecafónica no Brasil.

Conclui-se que os trabalhos dodecafónicos de Lindembergue Cardoso, seja de 1967, 1977 ou 1988, embora de valor musical intrínseco, não se enquadram propriamente nas correntes de desenvolvimento técnico musical pelas quais passou o Brasil a partir de 1950.

Alguns dos recursos empregues por Lindembergue Cardoso na manipulação das séries dodecafónicas, foram: obter séries secundárias a partir de uma série básica por meio de diversas permutações e substituir notas. Pode supor-se que estes foram recursos adquiridos por referências feitas pelo professor Ernst Widmer a obras de Alban Berg, como a *Suite lírica* (1926), *Lulu* (1929-1935) e o *Concerto* para violino (1935).

Outros recursos como: as permutações cíclicas à maneira de *Mode de valeurs et d'intensités* (1944), *Île de feu II* (1950) e *Livre d'orgue* (1951) de Messiaen[134], e as permutações à maneira de Krenek em *Circle, Chain and Mirror* de 1956-1957, aproximam o primeiro e grande trabalho dodecafónico de Lindembergue Cardoso, o seu *Trio Nº1* op.4, de 1967, a uma contemporaneidade a nível mais internacional que nacional.

Na reutilização ocasional da técnica dodecafónica a meados dos anos 70, em *A Estrela* op.49 e em *Sincronia fonética* op.50 não se observa nenhum recurso novo com respeito dos explorados no *Trio Nº1* op.4, com a excepção de: a manipulação incipiente de módulos de quatro notas (III.13.2.2.4) e as permutações pouco convencionais (III.13.2.2.7). Em *Monódica I,* para clarinete e piano op.106 de 1988, Lindembergue Cardoso além de voltar a utilizar mecanismos empregues nas obras dodecafónicas anteriores, vem a trabalhar mais sistematicamente com os três módulos de quatro sons da série original (ver III.16.2.2.1 e III.16.2.2.2).

---

[134] Num correio electrónico recebido do Doutor Jamary Oliveira a 18 de Abril de 2008, às 10:36 PM, encontra-se uma informação relativamente valiosa no que à fontes de influência de Lindembergue Cardoso se refere:

> As obras de Messiaen não nos eram desconhecidas desde, acho, 1963 ou 1964, principalmente os "Mode de valeurs et d'intensités" e o "Livre d'orgue" entre outras. Tínhamos algumas de suas partituras e algumas gravações na biblioteca.

À maneira de parêntese, mostrar-se-á uma ilustração que torna evidente a vinculação entre os gestos musicais e os gestos do dia-a-dia de Lindembergue Cardoso. Esta ilustração se refere a uma convocatória realizada para uma reunião da classe de Canto Coral. O ano em que foi feita não está visível, mas, pela data (Segunda-feira, 6 de Março) e o conhecimento das disciplinas ministradas por Lindembergue Cardoso na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia até 1988, podem sugerir-se os anos de 1972 e 1978 como os mais possíveis.

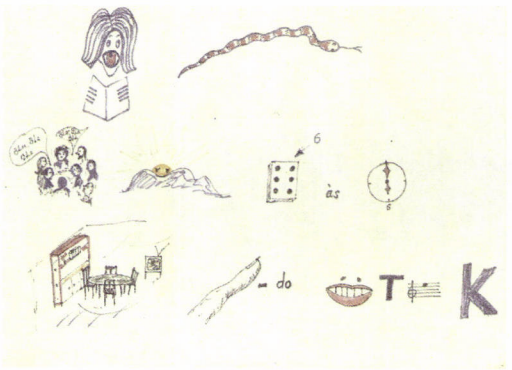


Figura 274 – Convocatória enigmática

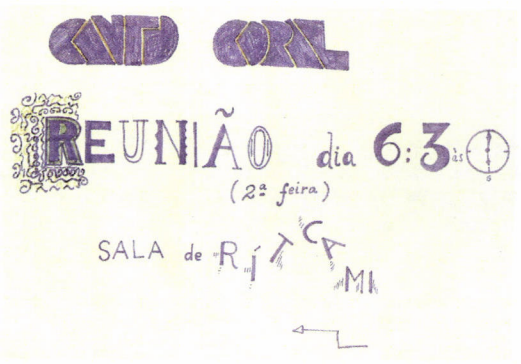


Figura 275 – "Tradução" da convocatória enigmatica

Nas Figuras 274 (convocatória enigmática) e 275 ("tradução"), além do sentido de humor de Lindembergue Cardoso, pode observar-se na última linha do texto explícito (Figura 275), as sílabas da palavra "*Ritcami*" (Rítmica) tratadas como módulos de uma série (ou como notas de um módulo), aos quais aplicou-se uma permutação.

Referências ao conhecimento do neoclassicismo por parte de Lindembergue Cardoso, podem observar-se na *Minisuite* op.5, de 1967, bem como recursos que fazem lembrar alguma polimetria stravinskiana, na DANÇA DA ALUCINAÇÃO da *Procissão das Carpideiras* op.8. Um caso de polimetria um pouco mais elaborado encontra-se nas quinta e sétima variações, das *9 Variações* op.98, de 1985.

A partir de *A Festa da Canabrava* op.2 observa-se o emprego de texturas criadas sobre *clusters* ou texturas pandiatónicas, fixos ou móveis. Estes tipos de conjuntos foram utilizados nas mais variadas disposições, entre extremamente cerrados até à sua distribuição por várias oitavas. Vale a pena voltar a citar o comentário do Doutor Jamary Oliveira quando se refere ao emprego de algumas técnicas já utilizadas pelos compositores da escola polaca dos anos sessenta:

> ... quando você chega em 67 pra 68 veio a onda dos poloneses [Penderecki, etc.]; pra gente foi muito curioso porque, como estávamos trabalhando naquela mesma linha e não conhecíamos os poloneses, foi uma surpresa saber que alguém estava fazendo aquilo também em outro lugar[135].

---

[135] Cf. Nota de rodapé Nº55.

Com *Via Sacra* op.6, de 1968 e *Procissão das Carpideiras* op.8, de 1969, observa-se, utilizando algumas ferramentas da teoria dos conjuntos de classes de notas, o recurso às possíveis "constelações" de sons, palavra que Widmer acarinhava e utilizou para definir o que hoje se conhece mais comummente como conjunto de classes de notas. A técnica utilizando as constelações reaparece em *Pleorama* op.19, de 1971, com um rigor espantoso (pelo menos do ponto de vista da análise) nas *9 Variações* op.98, de 1985, onde os algarismos que determinam uma das formas primárias básicas são aplicados a uma estrutura rítmica, quase à maneira da técnica do serialismo integral, e *Ritual,* para orquestra op.103.

Na entrevista acima referida concedida na Pousada de Palmela, a 25 de Julho de 2006, o Doutor Jamary Oliveira menciona que durante a época de estudante, o grupo de colegas constituído entre outros pelo próprio Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso, tinham uma obra à qual o Dr. Oliveira se referiu como "O *Pop*"; trata-se do *Poème Electronique* de Varèse. As sonoridades deste poema electrónico influenciam obras posteriores de Lindembergue Cardoso, mas durante o período de aprendizagem duas obras compostas em 1970, *Espectros* op.10 e o *Quinteto* op.15, evidenciam o conhecimento pelo menos auditivo de obras de Varèse, como por exemplo *Octandre*, obra que segundo o Doutor Oliveira, foi conhecida pelos alunos do professor Widmer por volta de 1970. A construção dos agregados do *Quinteto* op.15, não só no seu aspecto intervalar, mas também nas suas disposições instrumentais, lembram surpreendentemente alguns agregados da obra de Varèse acima mencionada.

A composição com massas de sons à maneira de Penderecki começa em 1970, quase imediatamente depois da *Procissão das Carpideiras* op.8, obra que foi premiada no 1º Festival de Música de Guanabara – Rio de Janeiro. Importa salientar que entre os elementos do júri se encontravam, entre outros, o compositor português Fernando Lopes-Graça e o compositor polaco Krzysztof Penderecki. Por este último Lindembergue Cardoso viria a cultivar uma admiração particular ao longo de toda a sua vida. O sistema de notação analógico empregue pela primeira vez em *Espectros* op.10 é usado novamente no *Quinteto* op.15, no *Aleluia* op.16, no *Trio Nº2* op.17, no *Kyrie* op.22, em *Pleorama* op.19, em *Órbitas* op.20, *Influência* op.21 e *Kyrie-Christe* op.22. Na década de 1980 este recurso vai sendo colocado de parte de forma gradual. Algumas formas gráficas na partitura de *Pleorama* op.19 lembram alguns desenhos do *Ofiarom Hiroszimy Tren* de Penderecki.

A micropolifonia, influência de Ligeti, aparece pela primeira vez, também em *Espectros* op.10 e é reutilizada na terceira parte do *Quinteto* op.15. Em *Extrême* op.11 e o *Trio Nº2* op.17 e a *Suitemdó* op.60 de 1979, a ideia do ritmo irregular e não estriado dos inícios está mais perto do *Poème Symphonique* para cem metrónomos de 1962, de que do terceiro andamento do *Streichquartett Nº2* de 1968.

O recurso pelo qual um *cluster* é "dissolvido" gradualmente em camadas que funcionam mais horizontal que verticalmente, é utilizado, por Lindembergue Cardoso, a seguir ao ataque vertical do *cluster*, como por exemplo em *Procissão das Carpideiras* op.8, *Espectros* op.10 e *Quinteto* op.15. Um compasso antes da letra G de ensaio de *Espectros* op.10, a saída do *cluster* apresenta uma diluição

do agregado utilizando uma distribuição das notas num ritmo simétrico à maneira de um palíndromo weberniano. Situações semelhantes de distribuição rítmica e melódica de um conjunto de notas vão poder observar-se nas *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, de 1985.

A partir dos anos 70 são utilizadas outras técnicas como por exemplo a derivação de texturas a partir de uma única linha melódica, seja a sincronia, seja uma espécie de polifonia onde as camadas começam cada uma com uma nota diferente da linha original.

A seguir referenciar-se-ão dois recursos empregues posteriormente aos anos de aprendizagem, embora não tenham sido observados no âmbito deste trabalho. Serve a sua citação como referência.

Sucessões de acordes de sétima de dominante, que tratados melodicamente, foram utilizadas em *O voo do colibri* op.96, de 1984, no terceiro movimento da *Sinfonia* op.100, de 1985 e *Minimalisticamixolidicosaxvox* op.109, de 1988. O acorde de sétima assim tratado começa a aparecer no universo da obra de Lindembergue Cardoso já na *Missa nordestina* op.3, de 1966.

Em *Oniça Orê* op.75, de 1981, utiliza um recurso já explorado por Haydn nas *Últimas sete palavras de Cristo na Cruz* de 1787 e por Honegger na sua *Terceira Sinfonia, "Litúrgica",* de 1946, o qual se resume a imitar ou apresentar por meio do ritmo musical, o ritmo falado de um texto ou de uma palavra, neste caso *Oniça Orê*.

Observando esta breve síntese de alguns recursos utilizados por Lindembergue Cardoso durante o período enquadrado entre 1966 e 1971, pode deduzir-se que, pela brevidade de utilização de alguns deles, não passaram de

experiências de estudante, e que pela aparentemente rápida adaptação ao recurso (ou, adopção do recurso), se pode estar perante a um caso de "cleptomania" musical, que, salvando as distâncias, já foi delicadamente confessado por Stravinsky em *Memories and Commentaries* de 1960: "*Whatever interests me, whatever I love, I wish to make my own (I am probably describing a rare form of kleptomania*)."

Em forma de compilação, importa citar de modo mais ordenado os recursos utilizados por Lindembergue Cardoso entre 1965 (?) e 1971.

- Variação sobre um tema, 1966.
- O Símbolo, a partir de 1966.
- *Clusters*, a partir de 1966
- Harmonia tonal a quatro vozes, 1966.
- Dodecafonismo, (1965), 1966, 1967.
- Influências do neoclassicismo, 1967.
- "Constelações" de sons, 1968, 1969, 1971.
- Construções melódicas a partir do princípio da técnica de análise conhecida como *Sekundgang*, 1969 e 1970.
- Influências de Varèse, 1970.
- Influências de Ligeti, 1970.
- Composição com massas de sons, 1970.

A partir da síntese acima exposta pode observar-se um percurso que parte do rigor técnico da variação, da harmonização tonal a quatro vozes, do

dodecafonismo para chegar a um compromisso entre o controlo objectivo e uma atitude quase arbitrária na escolha dos materiais musicais, neste caso, a determinação das alturas.

Nos últimos anos da sua vida, assistimos a uma espécie de período decadente, período em que todo artista ou época explora exaustiva e elegantemente os melhores recursos do passado. As técnicas puras, apreendidas durante a sua juventude, voltam a ser utilizadas a partir dos primeiros anos da década de 80, tais como: a variação (1985), o recurso às constelações (1985, 1987), o dodecafonismo (1988) e o tonalismo (1988).

Assim entendido, a vida musical de Lindembergue Cardoso como compositor de música clássica, corresponde com uma espécie de forma "Sonata", na qual os grupos temáticos correspondem a atitudes apolíneas e dionisíacas no que ao tratamento dos materiais musicais se refere (1966-1971), o desenvolvimento corresponde ao período compreendido entre 1972 e 1983, e a recapitulação, apolínea, monotemática pode situar-se entre 1984 e 1988.

É interessante observar como nas duas últimas obras que exploram a técnica que recorre às constelações sonoras de Widmer, Lindembergue Cardoso é barroco, maneirista ou decadente, nas *9 Variações* op.98, de 1985, e clássico, elegante, ou simplesmente objectivo em *Ritual* para orquestra op.103, de 1988.

A elegância da simplicidade destilada a partir da experiência, pode observar-se também no tratamento da técnica dodecafónica, sendo *Monódica I,* para clarinete e piano op.106, de 1988, um exemplo da possível síntese de mecanismos que foram utilizados e revisitados ao longo de um período de quase 20 anos.

A facilidade, espontaneidade, a criatividade livre de esforço aparente levam à reflexão do texto referido por Daniel Goleman na página 117 do seu livro *La inteligência emocional*[136]:

> *Uno mismo se encuentra en un estado extático hasta el punto de que siente que casi no existe. He experimentado esto una y otra vez. Mi mano parece desprovista de mi propio ser, y yo no tengo nada que ver con lo que está sucediendo. Simplemente me quedo sentado, en un estado de admiración y desconcierto. Y todo fluye por si mismo.*

O estado descrito no referido texto é conhecido como estado de Fluxo, os atletas conhecem-no como Zona, um estado no qual a excelência não requer nenhum esforço e os competidores desaparecem naquele momento.

Lindembergue Cardoso pode ter sido agraciado ou não com a capacidade acima descrita, mas isto não implica que toda a sua produção tivesse sido criada sob o estigma da espontaneidade. As análises realizadas sobre todas as partituras que são apresentadas neste trabalho, mas em particular sobre o *Trio Nº1* op.4 e as *9 Variações,* para fagote e orquestra de cordas op.98, evidenciam, sem dúvida nenhuma, que, por trás do gesto livre e espontâneo, se esconde uma reflexão profunda, elegante e assombrosamente especulativa.

---

[136] Goleman, Daniel, *La inteligencia emocional,* Vergara, Ediciones B Argentina S.A., 2000, p.117. Tradução ao castelhano por Elsa Mateo de *Emotional Intelligence*, Bantam Books.

V.2 Reflexões à margem

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles:
«Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité!
Baudelaire

A criação do Vinho passa, como quase toda a criação humana, por uma série de etapas mais ou menos uniformizadas, neste e noutros casos, por uma experiência secular.

A verificação da qualidade e características do solo, a escolha das castas, a preparação da terra e a plantação das videiras, a vindima, a pisa da uva, a fermentação, filtragem e maturação, o engarrafamento, são algumas das fases pelas quais tem que passar o produtor para obter o néctar que foi herdado de Noé.

Há instituições que, licitamente, fraccionam o produto proveniente de diferentes adegas.

Há produtores que praticam o processo desde a escolha das castas até a colocação do selo fiscal nas garrafas.

Há produtores para os quais a fabricação do Vinho se insere, licitamente, num contexto profissional.

Há produtores para os quais a fabricação do Vinho é um acto de Fé que transcende o conhecimento para se enraizar na "Cultura" de uma Família, de uma Região ou de um País.

Arnold Schönberg cristalizou a técnica dodecafónica na *Suite,* para piano op.25, depois de passar mais de dez anos sem terminar obra alguma.

A técnica dodecafónica, para Schönberg e os seus discípulos, foi o recurso apropriado para ser empregue na organização do material musical (alturas), como consequência da evolução da linguagem musical germânica.

O espírito romântico alemão, projectado no expressionismo, outorga legitimidade à técnica aplicada para criar os novos alicerces que suportem a linguagem atonal utilizada por Schönberg, Berg e Webern.

A partir da senda trilhada pelo Patriarca austríaco, outros caminhos foram percorridos por seguidores mais ou menos próximos.

A encriptada, e por sua vez, livre utilização do sistema por parte de Berg, a dogmática organização do trabalho serial, rítmico e estrutural de Webern, falam da flexibilidade e riqueza de possibilidades da técnica idealizada por Arnold Schönberg.

Os horizontes explorados primeiramente por Messiaen, e depois pelos seus discípulos dos cursos de Darmstadt, como por exemplo Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, vão definir uma sintaxe diferente para a linguagem atonal.

Uma terra de cultivo com características favoráveis, o espírito do romantismo alemão.

A casta a ser plantada, o emprego exacerbado do cromatismo e a tonalidade ampliada na música germânica de fins do século XIX e princípios do século XX.

O sumo que se obtém após a pisa da uva, a série.

Do sumo pode passar-se directamente à fermentação e posterior engarrafamento, para produzir vinhos novos, como as primeiras experiências de

Schönberg, ou recorrer à maturação em barricas de madeira para suavizar o sabor, como pode observar-se, supostamente, na obra de Webern.

O champanhe, o "Rei dos Vinhos", embora substancialmente diferente, em todas as propriedades organolépticas, ao vinho tradicional maduro, tem, também como matéria prima, a uva, e a série, como o serialismo desenvolvido a partir de 1950, que tem como ponto de partida as três obras de Olivier Messiaen referidas no corpo desta tese.

Na composição musical, como na vitivinicultura, encontra-se o artista que adere ao método, ao sistema, desde a esquecida origem até ao acabamento final, como se encontra o artista que utiliza alguns aspectos do método, licita mas descomprometidamente.

Lindembergue Cardoso não chega ao dodecafonismo pela mão da história, pela herança genética de uma cultura enraizada no Brasil.

Lindembergue Cardoso não chega ao dodecafonismo como Hans Joachim Koellreutter, que aprendeu a praticar a técnica no Brasil, para poder satisfazer a curiosidade de um aluno brilhante, Cláudio Santoro.

Lindembergue Cardoso não chega ao dodecafonismo seguindo os ensinamentos de um professor, que incute de forma convicta e dogmática a técnica de composição com doze sons.

Lindembergue Cardoso não chega ao dodecafonismo de forma autodidacta, obedecendo a uma necessidade natural de conhecimento erudito ou enciclopédico.

Lindembergue Cardoso chega ao dodecafonismo pela mão flexível e firme de Ernst Widmer, que ofereceu as informações necessárias para o aluno escolher e desenvolver gestos musicais, a partir da técnica apreendida.

Lindembergue Cardoso, aluno e posteriormente compositor, de espírito obediente e irrequieto, não perdeu a oportunidade de experimentar, com sucesso, a técnica de composição com doze sons, desde os recursos ortodoxos dos primeiros momentos do dodecafonismo, até procedimentos utilizados entre 1950 e 1960, dando um passo mais adiante do que foi dado pela primeira geração de compositores dodecafónicos brasileiros.

Lindembergue Cardoso não cultivou a vinha, não pisou a uva, não assistiu ao processo de fermentação ou maturação. Pode supor-se que utilizou o néctar de Noé já feito, ou preparado por outros, para a preparação de elixires de receita própria e sabor inconfundível.

A técnica dodecafónica não parece ligada, na obra de Lindembergue Cardoso aos Títulos (as *9 Variações* op.98, recorrem a um conjunto de nove notas e à técnica das constelações), às Formas (o tonalismo está ligado às duas Missas), ou às Instrumentações (o aleatório está ligado a algumas composições para grupo misto).

A utilização da técnica dodecafónica nas três obras escritas depois do período de estudante obedece a um contexto comum. As três obras não só recorrem à técnica de composição com doze sons, como se valem dela para a criação de secções com carácter hipnótico. Este estado de letargia quase ritual está induzido pela recorrência ao mesmo tipo de material musical, às mesmas alturas. Uma das técnicas que favorece imediatamente este tipo de gesto musical

é a dodecafónica e, ainda mais, quando é utilizada, como no caso de Lindembergue Cardoso, nas obras de 1977 e 1988, sem quase recorrer às transposições.

Pode concluir-se que Lindembergue Cardoso utilizou a técnica dodecafónica, já na sua carreira como compositor, para sugerir momentos com o carácter de um ritual hipnótico, atitude mais próxima à sua cultura (sincrética) que a aplicação regular e obediente de um mecanismo imposto desde o academismo exterior.

PERORAÇÃO NA PRIMEIRA PESSOA...

Lindembergue foi ecléctico, sim.

Lindembergue brincou com a música, com a vida...

...

Lindembergue, mesmo depois de ter partido, parece ter deixado um último gesto, uma declaração póstuma de princípios?

Imediatamente depois de falecer, de um pé de flores que ele tinha plantado no jardim do prédio onde morava com a sua família nasceu uma flor única e irrepetível.

Uma flor com duas cores...

o alvo de Apolo

o rubro de Dioniso

racional e emocional

especulativo e intuitivo

objectivo e subjectivo

clássico e romântico

...

Talvez, numa simples Flor póstuma, por obra da natureza, do fado, do acaso, está a conclusão de uma tese imaterial, impalpável, etérea, feliz, elegante.

A tese que eu desejaria ter idealizado... para além da letra de forma...

Figura 276 – Flor póstuma

VI INFORMAÇÕES ANEXAS

Informações Biográficas

	Estudos primários e secundários	*Intervenções como executante*	*Curso de Graduação*	*Cursos de Extensão*	*Professor*	*Maestro*	*Conferências*	*Obras estreiadas no estranjeiro*	*Prémios*	*Medalhas*	*Opus*
1946	Curso primário até 1952 na Escola Dona Tina de Livramento.										
1947											
1948											
1949											
1950		Filarmónica 2 de Julho de Livramento, trompa.									
1951											
1952		Filarmónica 2 de Julho de Livramento, Conjuntos "Os afilhados da Lua" e "Pau e corda" do Ginásio até 1954, saxofone soprano.									
1953	Curso secundário, primeiro ciclo até 1956 no Ginásio de Livramento.										
1954		"Jazz Ubirajara" em Livramento até 1958, saxofone alto.									
1955											
1956											
1957	Curso secundário, segundo ciclo até 1978, Colégio Central da Bahia, Salvador.										
1958											

1959	"Bazzoka Joe Jazz", saxofone tenor.	Seminários de música da UFBA, *saxofone.*	
1960		Seminários de música da UFBA, *saxofone.*	
1961	Toca no grupo "Fausto e seu conjunto", saxofone tenor.	Seminários de música da UFBA, *saxofone.*	
1962	"Jazz Itapoã", saxofone. Madrigal da UFBA	Seminários de música da UFBA, *saxofone.*	
1963		Fica doente em Livramento	
1964	"Tabaris" e Quarteto de Saxofones da UFBA, saxofone.	Seminários de música da UFBA, *saxofone, oboé e canto.* Cursa introdução à composição com Widmer.	
1965		Seminários de música da UFBA, *oboé e canto.*	
1966		Seminários de música da UFBA, *oboé e composição superior.*	1 a 3 (3)

1967	"Avanço", saxofone, até 1968. Orquestra sinfónica da UFBA, 4º percussionista.	Seminários de música da UFBA, *oboé e composição superior.*			Coral do Mosteiro de São Bento, Salvador (BA), até 1970.		Medalha de Prata Reitor Edgar Santos, I Apresentação dos Jovens Compositores da Bahia pelo Trio para violino, violoncelo e piano. Salvador (BA).	4 e 5 (2)
1968	Conjunto de sopros da Escola de música, fagote. Orquestra sinfónica, fagote, até 1982.	Seminários de música da UFBA, *curso superior de composição.*	Curso de *composição, Curso de Regência Coral e Curso de Musicologia,* Seminários internacionais de Música, UFBA.	*Graduação,* Professor de *Composição* do Instituto de Música da Universidade católica de Salvador, até 1969.			"II Apresentação de Jovens compositores da Bahia" por *Via-sacra,* 1º Premio "Premio Estado da Bahia" – Categoria Erudita e Premio do Público, Salvador (BA).	6 e 7 (2)
1969		Seminários de música da UFBA, *curso superior de composição*	Curso Internacional de *Aperfeiçoamento,* Festival de Música Nova, Seminários de Música, UFBA.			"VI Bienal de Paris", *Procissão das Carpideiras,* Paris (França).	"I Festival de Música da Guanabara" por *Procissão das Carpideiras,* 3º Premio e premio do Público, Rio de Janeiro (ex-Guanabara) (RJ).	8 e 9 (2)

						"III Apresentação de Jovens Compositores da Bahia" por *Captações*, Prêmio "Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia" e prêmio de Incentivo, Salvador (BA).	
1970		Seminários de música da UFBA, *composição e regência.*	*Extensão, Composição* no "II Festival de Música Nova-Bahia, UFBA. (Julho)	Coral "Os Pássaros", Escola de educação Artística, Salvador (BA).		"II Festival de Música de Guanabara" por *Espectros*, 3° Prêmio – Categoria Sinfônica. Guanabara (RJ).	10 a 18 (9)
1971	Exame Madureza, Colégio Estadual da Bahia, Salvador.	Seminários de música da UFBA, *composição e regência.*	*Graduação, Folclore, Composição, Percepção, LEM, Coral Universitário, canto Coral* da Escola de Música da UFBA, até 1989. *Extensão,* Coordenador do *Atelier de Música* no "Festival de Arte Jovem", Salvador. (Janeiro).	Coral do Colégio dos Órfãos de São Joaquim, Salvador (BA), até 1974.	"Festival International du Son", *Extreme*, Paris (França).	"V Apresentação de Jovens Compositores da Bahia por *Kyrie –Christe*, 1° Prêmio, Salvador (BA).	19 a 22 (4)

			Composição no "III Festival de Música Nova – Bahia", UFBA (Julho).	"Tribuna Internacional de Música Erudita", *Espectros*, UNESCO, Paris (França).		
				"VII Bienal de Paris", *Quinteto*, Paris (França).		
1972	Exame Madureza, Colégio Estadual da Bahia, Salvador.		"VI Festival de Inverno", UFMG, Ouro Preto. (Julho)			23 a 26
1973	Exame Madureza, Centro Integrado Conselheiro Luiz Vina, Salvador.		"VII Festival de Inverno", UFMG, Ouro Preto. (Julho)			27 a 29 (3)
1974		Graduação em composição pela Escola de Artes Cénicas da UFBA.	*Extensão*, "I Treinamento de Docentes da Serie Básica" Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia. (Julho)	"Festival de Graz", por indicação do Itamaraty. *Reflexões II*, executada pela orquestra Pró-Arte, dirigida pelo maestro John Neschling, Graz (Áustria).	"II Concurso nacional de Composição" por *Síncronia, 2º* Premio, Brasília (DF).	30 a 36 (7)

				"Concurso Nacional de Composições e Arranjos Corais sobre Temas Folclórico Brasileiros", Os *Atabaques de Pombagira*", 2º Premio e premio da Plateia, Belo Horizonte (MG).	
1975	*Graduação,* Professor de Composição do Instituto de Música da Universidade católica de Salvador, até 1981		"I Semana de Cultura do Estudante da Escola Técnica federal da Bahia"		38 a 40 (3)
	Extensão, Composição e Laboratório de Criatividade no "IX Festival de Inverno", UFMG, Ouro Preto. (Julho).		Tema: A música Erudita e a Música Popular".		
			Salvador (BA) Agosto		
1976	*Extensão,* Composição "I Curso Internacional de Verão de Brasília", Brasília. (Janeiro).	Coral BESA (Banco económico S. A.), Salvador (BA), Setembro de 1976 – Março de 1979.		Concurso Nacional de Composição "CONJUNTO DE MÚSICA NOVA DA UFBA", por *Requiem para o Sol*, 2º Premio "Damião Barbosa de Araújo", Salvador (BA).	41 a 46 (6)
	Composição no "X Festival de Inverno", UFMG, Ouro Preto. (Julho)				

1977	*Extensão,* Introdução à Composição e laboratório de Criatividade no "II Curso Internacional de Verão de Brasília", Brasília. (Janeiro). Professor de Composição (Música Contemporânea) no Conservatório Alberto Nepomuceno, Fortaleza (CE) (Outubro).	Madrigal da UFBA, Maio de 1975 – Novembro de 1977.	47 a 52 (6)
1978	*Extensão,* Composição, Percepção e Harmonia e Coordenador de Laboratório de Criatividade no "III Curso Internacional de Verão de Brasília", Brasília (Janeiro). Composição e Coordenador de Laboratório de Criatividade no "XII Festival de Inverno", UFMG, Ouro Preto (Julho).	Grupo Ars Livre, Salvador (BA) até 1980.	53 a 59 (7)

	Harmonia funcional, "VII Festival de Música e Artes Plásticas do Estado de Goiás", Goiânia (Novembro).				
1979	*Extensão*, Composição no "IV Curso Internacional de Verão de Brasília", Brasília, (Janeiro).	Coral do Mosteiro de São Bento, salvador (BA), Setembro de 1979 – Novembro de 1980.	"VI Festival Mundial de Teatro de Marionetes", *Cobra Norato*, encenada pelo grupo GIRAMUNDO (de Belo Horizonte), Outubro, Charleville – Mèzieres (França).	Concurso Latino-Americano de Composição – Festival de Arte – Bahia 79 por *Suitemdó*, prêmio do Público, Salvador (BA).	60 a 62
	Harmonia funcional, "Semana Internacional de Música e Dança de Goiás", Goiás (GO) (Fevereiro).				
	Harmonia, Composição e Coordenador do Laboratório de Criatividade para professores e alunos do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (RS), (Março).				
	Som, Forma e Movimento no "XIII Festival de Inverno" UFMG, Ouro Preto, (Julho).				

1980	*Extensão.* Composição e Coordenador de Criatividade no "V Curso Internacional de Verão de Brasília", Brasília (Janeiro). Professor do Laboratório de Criatividade no "Festival de Arte Bahia – 80", UFBA (Julho) Composição "Instituto Estadual Carlos Gomes", Belém (PA), (Agosto	Grupo Bahia 13, Salvador (BA), até 1988.	Ciclo de Conferências sobre "Música Brasileira Contemporânea", Festival de Inverno "Dr. Luiz Arrobas Martins". Tema: "Compositores da Bahia". Campos de Jordão (SP). 14 de Julho.	"1980 World Pupperty Festival" *Cobra Norato*, encenada pelo grupo GIRAMUNDO (de Belo Horizonte), Washington (USA).	63 a 67 (5)
1981	*Extensão.* Musicalização e Composição no "XIV Festival de Inverno" UFMG, Ouro Preto, (Julho).			Concurso nacional de Composição – Conjunto Música Nova da UFBA por *Relatividade, 1º* Premio "Universidade da Bahia", Salvador (BA).	68 a 78 (11)

	Composição e Criatividade para o Departamento de Formação Musical da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG), (Outubro).				
1982	*Extensão,* Composição para o Centro de Estudos MUSIKA, Goiânia (GO), (Fevereiro).	Madrigal da UFBA, 1982 – Novembro de 1987.	Concurso Nacional de Arranjos Folclóricos para Coro por *Forrobodó da Saparia*, 3º Premio, Rio de Janeiro (RJ).		79 a 85 (7)
	Composição e Criatividade no Conservatório Alberto Nepomuceno, Fortaleza (CE), (Março).				
	Criatividade e Composição no "XIV Festival de Inverno" UFMG, Ouro Preto, (Julho).				
1983			"I Encontro de Música Brasileira".		86 a 94 (9)
			Tema: "Evolução da Música Brasileira".		
			Escola de Música do Espírito Santo.		
			Vitoria (ES),		

			Maio.		
1984	*Pós-graduação*, Improvisação I do curso ART 230, Escola de Música da UFBA. *Extensão*, Composição no "XII Festival de Música e Artes Plásticas do Estado de Goiás", Goiânia (GO), (Maio).			1º Concurso Nordestino de Composições Camerísticas por *"XAXANDO"*, 2º Premio, Categoria Quinteto de Metais, Salvador (BA).	95 a 97 (3)
1985	*Pós-graduação*, Improvisação I do curso ART 230, Escola de Música da UFBA. *Extensão*, "Oficina de Criação Musical", Universidade Federal de Rio Grande do Norte e FUNARTE, Natal, (RN), (Agosto).	Coral da Luz, Salvador (BA), até Maio de 1989.	"Ciclo de Palestras". Tema: "O Compositor Erudito e a Música Popular como Fonte". Academia de Música Atual – AMA. Salvador (BA). 27 de Setembro.	Concurso Nacional de Composição (Salvador/BA) – Conjunto de Música Nova *por 9 Variações para fagote e orquestra de cordas*, 1º Premio e Premio do Público, Salvador (BA).	98 a 100 (3)

1986	*Extensão,* Laboratório de Criatividade na "1ªSemana de Música Contemporânea", Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, Fortaleza (CE), (Maio).	"A Arte de fazer Arte". Tema: Música Brasileira. Museu Carlos Costa Pinto, Salvador (BA). 25 de Agosto.		101 (1)
1987			"Medalha do Mérito Castro Alves", Medalha de Prata, Secretaria de educação e Cultura do Estado da Bahia, Homenagem por sua obra musical. Salvador (BA)	102 a 104 (3)
1988	*Pós-graduação,* Tópicos em Música Brasileira e Seminários sobre Música do Século XX, Escola de Música da UFBA.			105 a 110 (6)

Extensão.
Composição,
Arranjo e Oficina
de Criatividade no
"I Seminário de
Música da
Fundação José
Augusto" do
Instituto de
Música Waldemar
de Almeida, Natal
(RN), (Julho).

VI.2 Catálogo de obras com número de *opus*

Data	*Opus*	*Título*	*Dedicatoria*	*Instrumentação*	*Duração*
1966	1	*O Fim do Mundo*		Coro, sopros e percussão	7
	2	*A Festa da Canabrava*		Orquestra	10
	3	*Missa Nordestina*		Coro misto	13
1967	4	*Trio*	Trio da UFBA	Violino, violoncelo e piano	20
	5	*Minisuíte*		Conjunto de sopros e percussão	8
1968	6	*Via Sacra*		Orquestra	11
	7	*Caricaturas para conjunto de percussão*		Conjunto de percussão	4
1969	8	*Procissão das Carpideiras*		Ms, Coro de câmara e orquestra	15
	9	*Captações*		Orquestra, duas radios, dois gira discos e quarteto vocal	10
1970	10	*Espectros*		Coro e orquestra	12
	11	*Extreme*		Conjunto misto	13
	12	*Dois*		Fagote e Soprano	10
	13	*Abertura Tobogã*		Orquestra	5
	14	*Serestachorofrêvo*		Orquestra	13
	15	*Quinteto*		Quinteto de sopros	14
	16	*Aleluia*		Coro e bombo	10
	17	*Trio Nº2*		Violino, violoncelo e piano	10
	18	*Kyrie*	Coral do Mosteiro de São Bento	Coro	5
1971	19	*Pleorama*		Orquestra	10
	20	*Orbitas*		Conjunto misto	6
	21	*Influência*		Orquestra de cordas	6
	22	*Kyrie- Christe*		Coro, violinos 1 e 2, viola, violoncelo, contrabaixo, trombone e soprano	7
1972	23	*Santo*		Coro misto	3
	24	*Oratório Cênico*		Coro, orquestra, solistas e dançarinos	46
	25	*Toccata*	Fernando Lopes	Piano	13
	26	*Sanctus*		Coro e orgão	5
1973	27	*Sedimentos*		Quarteto de cordas	9
	28	*Dona Nobis Pacem*		SSMTTB	6
	29	*Reflexões I*		Orquestra	6
	30	*Reflexões II*		Orquestra	8
1974	31	*Agnus Dei*	Coral do Mosteiro de São Bento	Coro e harmonio	3
	32	*Requiem*	Em Memória de Milton Gomes	Dois Coros e orquestra	
	33	*Sincronia*		Quinteto de sopros	14
	34	*A Lenda do Bicho Turuna*		2Fl, Cordas, perc, vozes	40
	35	*Os Atabaques de Pombagira*		Coro	3
	36	*Rapsodia Caymmi*		Coro e orquestra	20

1975	37	*5 Assuntos*		Orquestra	14
	38	*Trio Nº3*	Diana, Cybele, Fernando Santiago e Gaida	Violino, violoncelo e piano	3
	39	*Oniça Oré*		Coro	3
	40	*Caleidoscopio*		Coro misto	4
1976	41	*Canção Sintética*		Ob, cl, cor, fg, e mezzo soprano solo	5
	42	*Natureza Morta*		Fl, ob, sax, pf	20
	43	*In-Variações*	Nivaldo Souza	Fl, vl, pf	6
	44	*Requiem para o sol*		Conjunto de câmara	12
	45	*6 Aspectos de Ouro Preto*	Odette E. Dias e Berenice Menegale	10 flautas	7
	46	*Ave Maria*		Coro misto	4
1977	47	*Fonte Luminosa*	Claver Filho, Dilete, Patricia, Laura Conde e Moysés Mandel	Quarteto vocal e contralto solo	6
	48	*Memórias I*		Coro, sopros e guitarra opcional	9
	49	*A Estrela*		Soprano, trpa, piano	6
	50	*Sincronia fonética*	Nadja D. Bertini	Soprano e piano	6
	51	*Estudo*	Odette E. Dias	Flautim, flauta e flauta em sol	7
	52	*Trio Nº 4*		Violino, viola e violoncelo	8
1978	53	*Variações sobre o Nordeste*	Marena Salles	Violino e piano	6
	54	*Divertimento*	Banda da Escola de Música de Brasília	Conjunto de sopros e percussão	7
	55	*Cordel*		Orquestra e fita magnética	14
	56	*Outros Aspectos de Ouro Preto*	Berenice Menegale e Odette E. Dias	15 flautas, piccolo e flauta em sol	6
	57	*Dança*	Berenice Menegale, Eládio Pérez e Walter Souza	Baritono, clarinete e piano	9
	58	*Chroma-Phonéticos*		Coro	8
	59	*Molécula*		v (6), va(2), vc(2), cb, pf, vib, tam, tgl, pr(6), crótalos e enxada	12
1979	60	*Suitemdó*		Conjunto de câmara	14
	61	*Desconcertante*	Luiz Moreira	Oboé e orquestra de câmara	8
	62	*O Navio Pirata*		30 violoncelos + 1 solista	10
1980	63	*VC 30+1*	Guerra Vicente	4 grupos de vc (6) e solista	7
	64	*V+P*	Moysés Mandel	Violino e piano	10
	65	*Missa João Paulo II na Bahia*	Papa João Paulo II	Solistas, coro, orgão e percussão	20
	66	*P+F*	Alda Oliveira	Piano e Dança	
	67	*Dança de Salomé*		Orquestra e dança	11
1981	68	*Missa do Descobrimento*		Coro infantil e juvenil, atores, trombetas de tubo plástico	7
	69	*Relatividade I*		Conjunto misto	10
	70	*La Torada ou O "Acoblata" do piano*	Berenice Menegale	Piano e coadjuvante	5
	71	*Cinco por dois*	Odette E. Dias e Paulo Pedro Linhares	Fl C-G-picc, cl, sax sopr (2exec)	5
	72	*Carinhinho a Diamantina*		4 fl, 2 cl, gc, 2 v, va, vc, coro (SATB), barítono solo, percussão	7
	73	*Parodi-Chianna Brasileira*		Orquestra de cordas	5

	74	*"Rapsodia" Luiz (Lua) Gonçaga*		Orquestra	7
	75	*Oniça Orê*	Homenagem a Carybé	Coro, orquestra e berimbau	10
	76	*Relatividade II*	Orquestra Sinfónica de São Paulo	Orquestra	10
	77	*Oxaguian*		Banda e coro infanto-juvenil	4
	78	*Pequeno estudo*		Viola solo	5
1982	79	*Relatividade III*	Ryoko Veiga	Piano	9
	80	*Romaria a S. Gonçalo da CANABRAVA*		Coro, solistas e orquestra	35
	81	*Relatividade IV*	Beatriz Roman	Piano	8
	82	*As Alegrias de Nossa Senhora*		Narrador, 2 solistas (S e C), coro e orquestra de câmara	30
	83	*Fla pi "estoria em quadrinhos"*	Odette E. Dias	Flauta e piano	6
	84	*Forrobodó da Saparia*		Coro	3
	85	*Rapsodia Baiana*	Orquestra Sinfónica da Bahia	Orquastra	10
1983	86	*Didática I*		fagote solo, narrador e orquestra sinfônica	8
	87	*Caleidoscópio II*	Orquestrinha da Escola de Música	Orquestra de cordas	5
	88	*Lembrandinha-Pequena suite*		Banda juvenil	10
	89	*Atmosferas Caatingueiras*	Conjunto Música Nova	fl, ob, cl, fg, cor, tpt, cordas, pf e percussão	9
	90	*Cantigas de Roda*		Orquestra	8
	91	*2 Miniaturas para Tuba solo*		Tuba solo	3
	92	*Colóquio para Violoncelo e Tocador*	Jaime Ledezma	Violoncelo solo e tocador	
	93	*A Festa do Bonfim*		cl, quarteto de saxofones, sax-horn, tpt, trb, 2 tb e percussão	4
	94	*Xaxando*		trb., cor., tuba, tpt (1 e 2)	9
1984	95	*Soterofonia*	Data da Fundação da Cidade de Salvador	Orquestra	9
	96	*O vôo do colibri*	Felipe Silvestre	Cravo e cordas	10
	97	*4 Momentos da Infância*		Coro infantil, orquestra e radios	
1985	98	*9 variações para fagote e orquestra de cordas*		Fagote e cordas	10
	99	*Cantata para as Cores*		Coro infanto-juvenil, orquestra, solistas e coreografia opcional	
	100	*Sinfonia Nº1 op. 100*	Ernst Widmer	Orquestra	40
1986	101	*Historia do arco-da-velha*	Coral ECO e Maestro Teruo Yoshida	Vozes de criança, piano e narrador	
1987	102	*Ode ao Dois de Julho*		Narrador, coro e orquestra	30
	103	*Ritual*		Orquestra	10
	104	*Pequeno Estudo para Violão*	Helio Rebelo	Guitarra solo	6
1988	105	*Os Santos (Versão 88)*		Coro e orquestra	8
	106	*Monódica I*	25 Anos da Fundação de Educação Artística - BH	Clarinete e piano	3 ou 9
	107	*Lidia de Oxum*		Solistas, coro e orquestra	1h 40m
	108	*Negro Preto, onde fizeste teu mundo?*		Soprano e violoncelo	
	109	*Minimalisticamixolidicosaxvox*		Sax tenor e coro	10
	110	*Missa Nordestina (adaptação para orquestra)*		Coro e orquestra	

VI.3 Plano de estudos

Plano de Estudos

	Disciplina Principal	Correlatas	Obras	Estreia
1959				
1° semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
		Teoria		
		História do jazz		
2° semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
		Teoria		
		História do jazz		
1960				
1° semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
		Teoria		
2° semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
		Teoria (6)		
1961				
1° semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
		Teoria		
		História da música		
		Coral		
2° semestre				
	Saxofone tenor (8)	Solfejo		
		Teoria (8)		
		História da música		
		Coral		
1962				
1° semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
		Harmonia		
		História da música		
		Coral		
		Piano suplementar		
		Música de câmara		
		Contraponto		
		Madrigal		
2° semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
		Harmonia		
		História da música		
		Coral		
		Piano suplementar		
		Música de câmara		
		Contraponto		
		Madrigal		
1964				
1° semestre				
	Saxofone teor	Solfejo		
	Canto	Harmonia		
	Oboé	História da música		
		Coral		
		Piano suplementar		

		Contraponto		
		Italiano		
		Música de câmara		
2º semestre				
	Saxofone tenor	Solfejo		
	Canto	Harmonia		
	Oboé	História da música		
		Coral		
		Piano complementar		
		Música de câmara		
1965				
1º semestre				
	Canto	Solfejo (6)	Reisado do Piáu	Madrigal - USA
	Oboé	Harmonia (9,5)		
		História da música		
		Contraponto		
		Análise		
		Piano suplementar		
		Música de câmara		
		Instrumentação		
		Coral		
2º semestre				
	Canto	História da música		
	Oboé	Contraponto		
		Análise		
		Piano suplementar		
		Música de câmara		
		Instrumentação		
		Coral		
1966				
1º semestre				
	Canto	Estruturação	1 - O fim do mundo	
	Oboé	Contraponto	2 - A festa da Canabrava	
	Composição Superior	Fuga	3 - Missa Nordestina	
		Análise		
		Piano suplementar		
		Instrumentação e		
2º semestre				
	Oboé	Estruturação		
	Composição Superior	Contraponto		
		Fuga (9)		
		Análise		
		Instrumentação e		
		orquestração		
1967				
1º semestre				
	Composição Superior	História da música	4 - Trio Nº1	IAJCB
	Oboé	Análise	5 - Minisuite	
		Piano complementar		
		Instrumentação e		
		Estruturação		
2º semestre				
	Composição Superior	História da música		
	Oboé	Análise (P)		
		Piano suplementar		
		Instrumentação e		
		Estruturação (MB) (8,5)		

1968				
1° semestre				
	Curso Superior de	LEM	6 - Via-sacra	II AJCBA
	Composição	Piano suplementar	7 - Caricaturas	II AJCBA
		Percussão		
2° semestre				
	Curso Superior de	LEM		
	Composição	Piano suplementar		
		Percussão		
1969				
1° semestre				
	Curso Superior de	Piano suplementar	8 - Procissão das Carpideiras	I Festival de Guanabara
2° semestre	Composição			
	Curso Superior de	Piano suplementar (P)	9 - Captações	III AJCB
	Composição			
1970				
1° semestre				
	Composição e Regência	Composição VIII	10 -Espectros	II Festival de Guanabara
		Música de câmara	11 - Extrême	V AJCBA (1971)
		Piano suplementar	12 - Dois	
2° semestre				
	Composição e Regência	Composição VIII	13 – Abertura Tobogã	
		Música de câmara (7)	14 - Serestachorofrevo	
		Piano suplementar (6)	15 - Quinteto	IV AJCBA (1971)
			16 - Aleluia	
			17 – Trio N° 2	
			18 - Kyrie	
1971				
1° semestre				
	Composição e Regência	Piano suplementar	19 - Pleorama	
2° semestre				
	Composição e Regência	Piano suplementar	20 - Orbitas	
			21 - Influência	
			22- Kyrie - Christe	V AJCBA (1971)

VI.4 Relações entre as séries pertencentes às obras analisadas

São seis as obras dodecafónicas analisadas neste trabalho de pesquisa. Duas obras utilizam a mesma série em relação de inversão uma com a outra e as outras quatro obras partilham elementos comuns, seja a nível de construção interna, como utilizando as mesmas formas primárias de conjuntos de classes de notas ou ainda utilizando as mesmas classes de notas.

A série pertencente a *Fantasia,* para oboé solo, presumivelmente de 1965 não tem hexacordes auto-complementares, mas obedece a uma construção onde o conjunto de classes de notas de forma primária (016) é predominante. Nesta série existe uma preocupação pela simetria como se pode observar a partir das formas primárias dos conjuntos de três notas.

(016)(016)(016)(013)

O primeiro hexacorde é simétrico no que a agrupamentos de conjuntos de classes de notas se refere. Assim temos:

1 2 3: (016)

2 3 4: (026)

3 4 5: (026)

4 5 6: (016)

Ainda a nível dos intervalos observa-se a simetria:

1 6 10 6 1

A versão retrógrada da série da *Fantasia,* para oboé solo, corresponde com a série de *A Festa da Canabrava* op.2, como se observou na análise correspondente no corpo desta tese, a nível de conjuntos de classes de notas (013), (026).

Da série da *Fantasia,* para oboé solo, Lindembergue Cardoso, com intervalos de doze e vinte e três anos, recorrerá ao conjunto (016) para dar início às séries dos seus *opus* 49, 50 e 106 respectivamente.

As séries dos *opus* 2 e 4 estão relacionadas entre elas no sentido de que a segunda série é a inversão da primeira, e como observa-se no corpo das análises deste trabalho, existe uma relação entre estas séries e a que utilizou Ernst Widmer em *Ceremony After a Fire Raid.*

Já as relações das séries dos *opus* 49 e 50 são mais obvias, talvez pela proximidade de tempo em que foram criadas. Aparentemente, a série de *Sincronia fonética* op.50 é uma derivação da série de *A Estrela* op.49, onde existe uma troca de posição entre os sons:

4 por 7

8 por 12

11 por 4

Este recurso para derivar séries secundárias de uma série mãe já foi utilizado de maneira semelhante dez anos antes, durante a composição do *Trio Nº1* op.4, de 1967.

A série de *Monódica I* op.106 partilha com as séries de 1977 conjuntos de classes de notas: (016) e (026).

Vale destacar que quatro das seis séries observadas possuem hexacordes auto-complementares

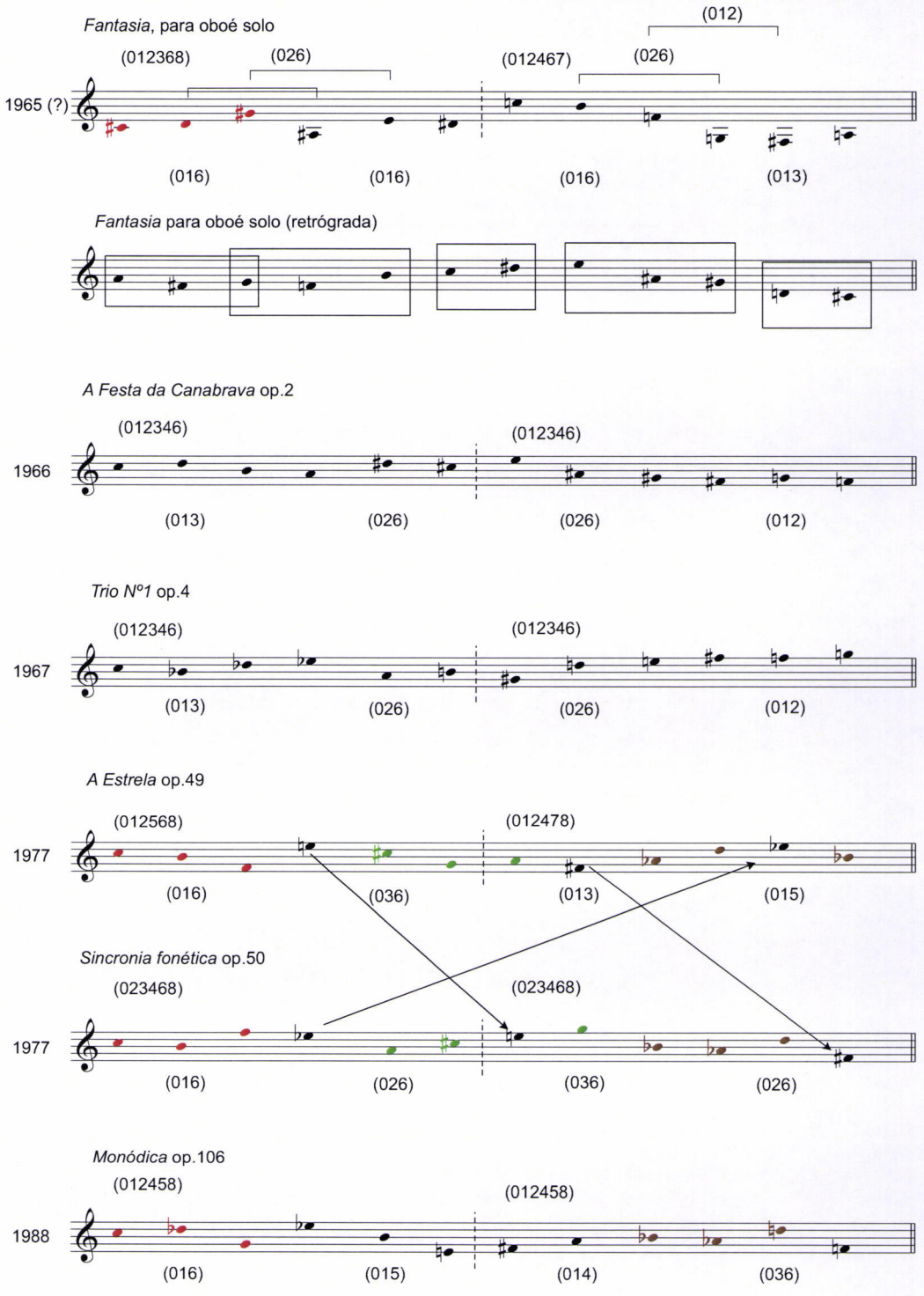


Figura 277 – Séries comparadas

VI.5 Matrizes dodecafónicas

VI.5.1 Matriz N da série da *Fantasia,* para oboé solo, 1965.

Dó#	Ré	Láb	Sib	Mi	Mib	Dó	Si	Fá	Sol	Fá#	Lá
Dó	Dó#	Sol	Lá	Mib	Ré	Si	Sib	Mi	Fá#	Fá	Láb
Fá#	Sol	Dó#	Mib	Lá	Láb	Fá	Mi	Sib	Dó	Si	Ré
Mi	Fá	Si	Dó#	Sol	Fá#	Mib	Ré	Láb	Sib	Lá	Dó
Sib	Si	Fá	Sol	Dó#	Dó	Lá	Láb	Ré	Mi	Mib	Fá#
Si	Dó	Fá#	Láb	Ré	Dó#	Sib	Lá	Mib	Fá	Mi	Sol
Ré	Mib	Lá	Si	Fá	Mi	Dó#	Dó	Fá#	Láb	Sol	Sib
Mib	Mi	Sib	Dó	Fá#	Fá	Ré	Dó#	Sol	Lá	Láb	Si
Lá	Sib	Mi	Fá#	Dó	Si	Láb	Sol	Dó#	Mib	Ré	Fá
Sol	Láb	Ré	Mi	Sib	Lá	Fá#	Fá	Si	Dó#	Dó	Mib
Láb	Lá	Mib	Fá	Si	Sib	Sol	Fá#	Dó	Ré	Dó#	Mi
Fá	Fá#	Dó	Ré	Láb	Sol	Mi	Mib	Lá	Si	Sib	Dó#

VI.5.2 Matriz N da série de *A Festa da Canabrava* op.2, 1966

Dó	Ré	Si	Lá	Mib	Dó#	Mi	Sib	Láb	Fá#	Sol	Fá
Sib	Dó	Lá	Sol	Dó#	Si	Ré	Láb	Fá#	Mi	Fá	Mib
Dó#	Mib	Dó	Sib	Mi	Ré	Fá	Si	Lá	Sol	Láb	Fá#
Mib	Fá	Ré	Dó	Fá#	Mi	Sol	Dó#	Si	Lá	Sib	Láb
Lá	Si	Láb	Fá#	Dó	Sib	Dó#	Sol	Fá	Mib	Mi	Ré
Si	Dó#	Sib	Láb	Ré	Dó	Mib	Lá	Sol	Fá	Fá#	Mi
Láb	Sib	Sol	Fá	Si	Lá	Dó	Fá#	Mi	Ré	Mib	Dó#
Ré	Mi	Dó#	Si	Fá	Mib	Fá#	Dó	Sib	Láb	Lá	Sol
Mi	Fá#	Mib	Dó#	Sol	Fá	Láb	Ré	Dó	Sib	Si	Lá
Fá#	Láb	Fá	Mib	Lá	Sol	Sib	Mi	Ré	Dó	Dó#	Si
Fá	Sol	Mi	Ré	Láb	Fá#	Lá	Mib	Dó#	Si	Dó	Sib
Sol	Lá	Fá#	Mi	Sib	Láb	Si	Fá	Mib	Dó#	Ré	Dó

VI.5.3 Matriz N da série a I andamento do *Trio Nº1* op.4

Dó	Sib	Dó#	Mib	Lá	Si	Láb	Ré	Mi	Fá#	Fá	Sol
Ré	Dó	Mib	Fá	Si	Dó#	Sib	Mi	Fá#	Láb	Sol	Lá
Si	Lá	Dó	Ré	Láb	Sib	Sol	Dó#	Mib	Fá	Mi	Fá#
Lá	Sol	Sib	Dó	Fá#	Láb	Fá	Si	Dó#	Mib	Ré	Mi
Mib	Dó#	Mi	Fá#	Dó	Ré	Si	Fá	Sol	Lá	Láb	Sib
Dó#	Si	Ré	Mi	Sib	Dó	Lá	Mib	Fá	Sol	Fá#	Láb
Mi	Ré	Fá	Sol	Dó#	Mib	Dó	Fá#	Láb	Sib	Lá	Si
Sib	Láb	Si	Dó#	Sol	Lá	Fá#	Dó	Ré	Mi	Mib	Fá
Láb	Fá#	Lá	Si	Fá	Sol	Mi	Sib	Dó	Ré	Dó#	Mib
Fá#	Mi	Sol	Lá	Mib	Fá	Ré	Láb	Sib	Dó	Si	Dó#
Sol	Fá	Láb	Sib	Mi	Fá#	Mib	Lá	Si	Dó#	Dó	Ré
Fá	Mib	Fá#	Láb	Ré	Mi	Dó#	Sol	Lá	Si	Sib	Dó

VI.5.4 Matriz N da série a do II andamento do *Trio Nº1* op.4

Fá	Láb	Sol	Mi	Mib	Fá#	Dó#	Sib	Si	Ré	Dó	Lá
Ré	Fá	Mi	Dó#	Dó	Mib	Sib	Sol	Láb	Si	Lá	Fá#
Mib	Fá#	Fá	Ré	Dó#	Mi	Si	Láb	Lá	Dó	Sib	Sol
Fá#	Lá	Láb	Fá	Mi	Sol	Ré	Si	Dó	Mib	Dó#	Sib
Sol	Sib	Lá	Fá#	Fá	Láb	Mib	Dó	Dó#	Mi	Ré	Si
Mi	Sol	Fá#	Mib	Ré	Fá	Dó	Lá	Sib	Dó#	Si	Láb
Lá	Dó	Si	Láb	Sol	Sib	Fá	Ré	Mib	Fá#	Mi	Dó#
Dó	Mib	Ré	Si	Sib	Dó#	Láb	Fá	Fá#	Lá	Sol	Mi
Si	Ré	Dó#	Sib	Lá	Dó	Sol	Mi	Fá	Láb	Fá#	Mib
Láb	Si	Sib	Sol	Fá#	Lá	Mi	Dó#	Ré	Fá	Mib	Dó
Sib	Dó#	Dó	Lá	Láb	Si	Fá#	Mib	Mi	Sol	Fá	Ré
Dó#	Mi	Mib	Dó	Si	Ré	Lá	Fá#	Sol	Sib	Láb	Fá

VI.5.5 Matriz N da série b do II andamento do *Trio Nº1* op.4

Fá	Mi	Láb	Fá#	Sol	Sib	Mib	Ré	Dó#	Dó	Si	Lá
Fá#	Fá	Lá	Sol	Láb	Si	Mi	Mib	Ré	Dó#	Dó	Sib
Ré	Dó#	Fá	Mib	Mi	Sol	Dó	Si	Sib	Lá	Láb	Fá#
Mi	Mib	Sol	Fá	Fá#	Lá	Ré	Dó#	Dó	Si	Sib	Láb
Mib	Ré	Fá#	Mi	Fá	Láb	Dó#	Dó	Si	Sib	Lá	Sol
Dó	Si	Mib	Dó#	Ré	Fá	Sib	Lá	Láb	Sol	Fá#	Mi
Sol	Fá#	Sib	Láb	Lá	Dó	Fá	Mi	Mib	Ré	Dó#	Si
Láb	Sol	Si	Lá	Sib	Dó#	Fá#	Fá	Mi	Mib	Ré	Dó
Lá	Láb	Dó	Sib	Si	Ré	Sol	Fá#	Fá	Mi	Mib	Dó#
Sib	Lá	Dó#	Si	Dó	Mib	Láb	Sol	Fá#	Fá	Mi	Ré
Si	Sib	Ré	Dó	Dó#	Mi	Lá	Láb	Sol	Fá#	Fá	Mib
Dó#	Dó	Mi	Ré	Mib	Fá#	Si	Sib	Lá	Láb	Sol	Fá

VI.5.6 Matriz N da série de *A Estrela* op.49, 1977

Dó	Si	Fá	Mi	Dó#	Sol	Lá	Fá#	Láb	Ré	Mib	Sib
Dó#	Dó	Fá#	Fá	Ré	Láb	Sib	Sol	Lá	Mib	Mi	Si
Sol	Fá#	Dó	Si	Láb	Ré	Mi	Dó#	Mib	Lá	Sib	Fá
Láb	Sol	Dó#	Dó	Lá	Mib	Fá	Ré	Mi	Sib	Si	Fá#
Si	Sib	Mi	Mib	Dó	Fá#	Láb	Fá	Sol	Dó#	Ré	Lá
Fá	Mi	Sib	Lá	Fá#	Dó	Ré	Si	Dó#	Sol	Láb	Mib
Mib	Ré	Láb	Sol	Mi	Sib	Dó	Lá	Si	Fá	Fá#	Dó#
Fá#	Fá	Si	Sib	Sol	Dó#	Mib	Dó	Ré	Láb	Lá	Mi
Mi	Mib	Lá	Láb	Fá	Si	Dó#	Sib	Dó	Fá#	Sol	Ré
Sib	Lá	Mib	Ré	Si	Fá	Sol	Mi	Fá#	Dó	Dó#	Láb
Lá	Láb	Ré	Dó#	Sib	Mi	Fá#	Mib	Fá	Si	Dó	Sol
Ré	Dó#	Sol	Fá#	Mib	Lá	Si	Láb	Sib	Mi	Fá	Dó

VI.5.7 Matriz N da série de *Sincronia fonética* op.50, 1977

Dó	Si	Fá	Mib	Lá	Dó#	Mi	Sol	Sib	Láb	Ré	Fá#
Dó#	Dó	Fá#	Mi	Sib	Ré	Fá	Láb	Si	Lá	Mib	Sol
Sol	Fá#	Dó	Sib	Mi	Láb	Si	Ré	Fá	Mib	Lá	Dó#
Lá	Láb	Ré	Dó	Fá#	Sib	Dó#	Mi	Sol	Fá	Si	Mib
Mib	Ré	Láb	Fá#	Dó	Mi	Sol	Sib	Dó#	Si	Fá	Lá
Si	Sib	Mi	Ré	Láb	Dó	Mib	Fá#	Lá	Sol	Dó#	Fá
Láb	Sol	Dó#	Si	Fá	Lá	Dó	Mib	Fá#	Mi	Sib	Ré
Fá	Mi	Sib	Láb	Ré	Fá#	Lá	Dó	Mib	Dó#	Sol	Si
Ré	Dó#	Sol	Fá	Si	Mib	Fá#	Lá	Dó	Sib	Mi	Láb
Mi	Mib	Lá	Sol	Dó#	Fá	Láb	Si	Ré	Dó	Fá#	Sib
Sib	Lá	Mib	Dó#	Sol	Si	Ré	Fá	Láb	Fá#	Dó	Mi
Fá#	Fá	Si	Lá	Mib	Sol	Sib	Dó#	Mi	Ré	Láb	Dó

VI.5.8 Matriz N da série de *Monódica I* op.106, 1988

Dó	Dó#	Sol	Mib	Si	Mi	Fá#	Lá	Sib	Láb	Ré	Fá
Si	Dó	Fá#	Ré	Sib	Mib	Fá	Láb	Lá	Sol	Dó#	Mi
Fá	Fá#	Dó	Láb	Mi	Lá	Si	Ré	Mib	Dó#	Sol	Sib
Lá	Sib	Mi	Dó	Láb	Dó#	Mib	Fá#	Sol	Fá	Si	Ré
Dó#	Ré	Láb	Mi	Dó	Fá	Sol	Sib	Si	Lá	Mib	Fá#
Láb	Lá	Mib	Si	Sol	Dó	Ré	Fá	Fá#	Mi	Sib	Dó#
Fá#	Sol	Dó#	Lá	Fá	Sib	Dó	Mib	Mi	Ré	Láb	Si
Mib	Mi	Sib	Fá#	Ré	Sol	Lá	Dó	Dó#	Si	Fá	Láb
Ré	Mib	Lá	Fá	Dó#	Fá#	Láb	Si	Dó	Sib	Mi	Sol
Mi	Fá	Si	Sol	Mib	Láb	Sib	Dó#	Ré	Dó	Fá#	Lá
Sib	Si	Fá	Dó#	Lá	Ré	Mi	Sol	Láb	Fá#	Dó	Mib
Sol	Láb	Ré	Sib	Fá#	Si	Dó#	Mi	Fá	Mib	Lá	Dó

VI.5.9 Matriz A da série da *Fantasia,* para oboé solo, 1965

1	2	8	10	4	3	0	11	5	7	6	9
0	1	7	9	3	2	11	10	4	6	5	8
6	7	1	3	9	8	5	4	10	0	11	2
4	5	11	1	7	6	3	2	8	10	9	0
10	11	5	7	1	0	9	8	2	4	3	6
11	0	6	8	2	1	10	9	3	5	4	7
2	3	9	11	5	4	1	0	6	8	7	10
3	4	10	0	6	5	2	1	7	9	8	11
9	10	4	6	0	11	8	7	1	3	2	5
7	8	2	4	10	9	6	5	11	1	0	3
8	9	3	5	11	10	7	6	0	2	1	4
5	6	0	2	8	7	4	3	9	11	10	1

VI.5.10 Matriz A da série de *A Festa da Canabrava*, op.2

0	2	11	9	3	1	4	10	8	6	7	5
10	0	9	7	1	11	2	8	6	4	5	3
1	3	0	10	4	2	5	11	9	7	8	6
3	5	2	0	6	4	7	1	11	9	10	8
9	11	8	6	0	10	1	7	5	3	4	2
11	1	10	8	2	0	3	9	7	5	6	4
8	10	7	5	11	9	0	6	4	2	3	1
2	4	1	11	5	3	6	0	10	8	9	7
4	6	3	1	7	5	8	2	0	10	11	9
6	8	5	3	9	7	10	4	2	0	1	11
5	7	4	2	8	6	9	3	1	11	0	10
7	9	6	4	10	8	11	5	3	1	2	0

VI.5.11 Matriz A da série do I andamento do *Trio Nº1* op.4

0	10	1	3	9	11	8	2	4	6	5	7
2	0	3	5	11	1	10	4	6	8	7	9
11	9	0	2	8	10	7	1	3	5	4	6
9	7	10	0	6	8	5	11	1	3	2	4
3	1	4	6	0	2	11	5	7	9	8	10
1	11	2	4	10	0	9	3	5	7	6	8
4	2	5	7	1	3	0	6	8	10	9	11
10	8	11	1	7	9	6	0	2	4	3	5
8	6	9	11	5	7	4	10	0	2	1	3
6	4	7	9	3	5	2	8	10	0	11	1
7	5	8	10	4	6	3	9	11	1	0	2
5	3	6	8	2	4	1	7	9	11	10	0

VI.5.12 Matriz A da série a do II andamento do *Trio Nº1* op.4

5	8	7	4	3	6	1	10	11	2	0	9
2	5	4	1	0	3	10	7	8	11	9	6
3	6	5	2	1	4	11	8	9	0	10	7
6	9	8	5	4	7	2	11	0	3	1	10
7	10	9	6	5	8	3	0	1	4	2	11
4	7	6	3	2	5	0	9	10	1	11	8
9	0	11	8	7	10	5	2	3	6	4	1
0	3	2	11	10	1	8	5	6	9	7	4
11	2	1	10	9	0	7	4	5	8	6	3
8	11	10	7	6	9	4	1	2	5	3	0
10	1	0	9	8	11	6	3	4	7	5	2
1	4	3	0	11	2	9	6	7	10	8	5

VI.5.13 Matriz A da série b do II andamento do *Trio Nº1* op.4

5	4	8	6	7	10	3	2	1	0	11	9
6	5	9	7	8	11	4	3	2	1	0	10
2	1	5	3	4	7	0	11	10	9	8	6
4	3	7	5	6	9	2	1	0	11	10	8
3	2	6	4	5	8	1	0	11	10	9	7
0	11	3	1	2	5	10	9	8	7	6	4
7	6	10	8	9	0	5	4	3	2	1	11
8	7	11	9	10	1	6	5	4	3	2	0
9	8	0	10	11	2	7	6	5	4	3	1
10	9	1	11	0	3	8	7	6	5	4	2
11	10	2	0	1	4	9	8	7	6	5	3
1	0	4	2	3	6	11	10	9	8	7	5

VI.5.14 Matriz A da série de *A Estrela* op.49

0	11	5	4	1	7	9	6	8	2	3	10
1	0	6	5	2	8	10	7	9	3	4	11
7	6	0	11	8	2	4	1	3	9	10	5
8	7	1	0	9	3	5	2	4	10	11	6
11	10	4	3	0	6	8	5	7	1	2	9
5	4	10	9	6	0	2	11	1	7	8	3
3	2	8	7	4	10	0	9	11	5	6	1
6	5	11	10	7	1	3	0	2	8	9	4
4	3	9	8	5	11	1	10	0	6	7	2
10	9	3	2	11	5	7	4	6	0	1	8
9	8	2	1	10	4	6	3	5	11	0	7
2	1	7	6	3	9	11	8	10	4	5	0

VI.5.15 Matriz A da série de *Sincronia fonética* op.50

0	11	5	3	9	1	4	7	10	8	2	6
1	0	6	4	10	2	5	8	11	9	3	7
7	6	0	10	4	8	11	2	5	3	9	1
9	8	2	0	6	10	1	4	7	5	11	3
3	2	8	6	0	4	7	10	1	11	5	9
11	10	4	2	8	0	3	6	9	7	1	5
8	7	1	11	5	9	0	3	6	4	10	2
5	4	10	8	2	6	9	0	3	1	7	11
2	1	7	5	11	3	6	9	0	10	4	8
4	3	9	7	1	5	8	11	2	0	6	10
10	9	3	1	7	11	2	5	8	6	0	4
6	5	11	9	3	7	10	1	4	2	8	0

VI.5.16 Matriz A da série de *Monódica I* op.106

0	1	7	3	11	4	6	9	10	8	2	5
11	0	6	2	10	3	5	8	9	7	1	4
5	6	0	8	4	9	11	2	3	1	7	10
9	10	4	0	8	1	3	6	7	5	11	2
1	2	8	4	0	5	7	10	11	9	3	6
8	9	3	11	7	0	2	5	6	4	10	1
6	7	1	9	5	10	0	3	4	2	8	11
3	4	10	6	2	7	9	0	1	11	5	8
2	3	9	5	1	6	8	11	0	10	4	7
4	5	11	7	3	8	10	1	2	0	6	9
10	11	5	1	9	2	4	7	8	6	0	3
7	8	2	10	6	11	1	4	5	3	9	0

BIBLIOGRAFIA

Almanaque Abril, São Paulo, Abril Cultural, 1982.

Andrade, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Livraria Martins, Editora São Paulo, 1962.

Azevedo, Héctor Correa de, "La música de América Latina", In: Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, México, UNESCO, 1977.

Barros, Alfredo Jacinto de, *Ecletismo no Trio Nº2 de Lindembergue Cardoso: Uma análise da multiplicidade de procedimentos composicionais* (diss., Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996).

Bent, Ian & Drabkin, William, *l'Analyse Musicale,* Nice, Éditions Main d´OEuvre, 1998.

Berlioz, Hector & Strauss, Richard, *Treatise on instrumentation,* New York, *Dover* edition, 1991.

Berry, Wallace, *Structural Functions in Music,* U.S.A., Dover Editions, 1987.

Biriotti, León, *Grupo de Compositores de Bahía, reseña de un movimiento contemporâneo*, Montevideo, Publicaciones del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1971.

Bochmann, Christopher, "Para uma formação actualizada", *Revista de educação musical*, Janeiro a Abril de 2006.

Bosseur, Dominique e Bosseur, Jean-Ives, *Revoluções Musicais: A musica*

Contemporânea depois de 1945, Lisboa, Caminho, 1990.

Boulez, Pierre, *A musica hoje 2,* São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

Boulez, Pierre, *A musica hoje,* 3ª Edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

Boulez, Pierre, *Apontamentos de aprendiz,* São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.

Boulez, Pierre, *Puntos de referencia,* Barcelona, Gedisa, 1984.

Cardoso, Lindembergue, *Causos de Musico,* Salvador-Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

Carse, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publications, Inc., 1964.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, LDA, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, 1982.

Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Cook, Nicholas, *Music, imagination & culture*, New York, Oxford University Press, 1990.

Cotterell, Maurice, *As Profecias de Tutankamon,* 1ª Edição, Lisboa, ASA edições, 2000.

Cruz, Gutemberg, *Gente da Bahia*, Salvador-Bahia, P&A, 1997.

Dibelius, Ulrich, *Modern Musik II, 1965-1985*, München, Piper, Schott, Mainz, 1988.

Dicionário de Música, tradução por Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti, Torino, Utet, 1983.

Eimert, Herbert, *Qué es la musica dodecafónica?,* Buenos Aires, Nueva Vision, 1959.

Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica, popular, 2ª edição, São Paulo, Art Editora, 1998.

Enciclopédia da Música Erudita, São Paulo, Art Editora, 2000.

Enciclopédia Mirador Internacional, Livro do ano, São Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1989.

Encylopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1989.

Figueiredo, Joaquim Gervásio de, *Dicionário de Maçonaria*, 4ª ed., São Paulo, Editora Pensamento, 1989-1990.

Forte, Allen, "Olivier Messiaen as Serialist, *Music Analysis*, 21 /i (2002), Blackwell Publishers, Ltd., Oxford, UK, 2002.

Forte, Allen e Gilbert, Steven E., *Análisis Musical, Introducción al análisis Schenkeriano*, España, Idea Books, 2003.

Gado, Adriano Braz, *Um estudo da técnica de doze sons em obras seleccionadas, Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*, Campinas, Adriano Braz Gado, 2005.

Giffoni, Maria Amália Corrêa, *Danças Folclóricas Brasileiras*, Edições Melhoramentos-São Paulo, 1964.

Goleman, Daniel, *La inteligencia emocional,* Vergara, Ediciones B Argentina S.A., p.117. Tradução ao castelhano por Elsa Mateo de *Emotional Intelligence*, Bantam Books, 2000.

Gomes, Wellington, *Grupo de Compositores da Bahia Estratégias orquestrais,* Salvador-Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2002.

Grant, Morag Josephine, *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe,* First published, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Griffiths, Paul, *A música moderna,* Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor, 1993.

Grupo de Compositores da Bahia, *Boletim*, Salvador-Bahia, sem indicação de editora, 1967.

Grupo de Compositores da Bahia, *Boletim 3*, Salvador-Bahia, sem indicação de editora, 1968.

Grupo de Compositores da Bahia, *Boletim 5 e 6*, Salvador-Bahia, Imprensa Universitária da UFBA, 1971.

Hall, Patrícia, *A View of Berg´s Lulu, Through the Autograph Sources*, U.S.A., University of Califórnia Press, 1997.

Hindemith, Paul, *Craft of Musical Composition, I Theory*, London, Schott, 1945.

Katena Veiga, Ryoko, "A Necessidade de um Enfoque Teórico para o Executante", *ART 021, Revista da Escola de Música da UFBA*, Salvador-Bahia, Dezembro de 1992.

Krenek, Ernst, "Extents and Limits of Serial Techniques", *Musical Quarterly*, 46:2, 1960, April, pages 210-232, Oxford University Press

Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, U.S.A., Norton, 1989.

Lima, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, Salvador-Bahia, FAZCULTURA/COPENE, 1999.

Locatelli de Pérgamo, Ana Maria, *La notación de la música contemporanea*, Buenos Aires, Ricordi, 1973.

Mariz, Vasco, *A Canção Brasileira (Erudita, Folclórica, Popular)*, 4ª edição, Rio de Janeiro, Livraria Editora Cátedra, 1980.

Mariz, Vasco, *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, Brasília, Universidade de Brasília, 1970.

Mariz, Vasco, *Historia da Musica no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2000.

Mariz, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

Mariz, Vasco, *Historia de la Música en el Brasil*, Lima, Centro de Estúdios

Brasileños, 1985, Tradução de *História da Música no Brasil*.

Mauger de la Branniere, Edgardo, *Análisis de la Suíte Lírica de Alban Berg*, Bahia Blanca-Buenos Aires, Edição do autor, 1983.

Mendes, Gilberto, "Dois baianos tranquilos", Salvador-Bahia, In: *Art 017, Revista da Escola de Musicada UFBA*, p.33-36, 1990.

Menezes Filho, Florivaldo, *Apoteose de Schoenberg*, São Paulo, Nova Stella, EDUSP, 1987.

Neves, José Maria, "Estúdio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana", In: Aretz, Isabel, (relatora), *América Latina en su música*, México, UNESCO, 1977.

Nogueira, Ilza Maria Costa, *Comentários analíticos/Trio para violino, violoncelo e piano por Lindembergue Cardoso*, Salvador-Bahia, Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA, Nº7, 2001.

Oliveira, Jamary, "Relatividade IV, variações e digressões", Salvador-Bahia, *caderNOSdeESTudo:ANálisEmuSIcal2 – 9*, sem referência a editora, 1990.

Oliveira, João Pedro Paiva de, *Teoria analítica da musica do século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Paes, Rui Eduardo, *Ruínas: A música de arte no final do século,* Primeira Edição, Lisboa, Hugin Editores, lda., 1996.

Paz, Ermelinda A., *O Modalismo na Musica Brasileira,* Brasília, Musimed, 2002.

Pereira, Valdenora Maria de Sousa, *Três peças de câmara para voz solista e instrumentos de Lindembergue Cardoso, uma abordagem histórico analítica* (diss., Universidade Federal de Goias, 2005).

Pérez, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Istmo, 1985.

Perle, George, *Composición serial y atonalidad*, Espanha, Idea Música, 2006. Tradução de *Serial composition and Atonality*, The Regents of the University of Califórnia.

Pesquisa escolar, Lindembergue Cardoso, Salvador-Bahia, Boanova, 1998.

Pople, Anthony, *Berg, Violin Concerto*, Great Britain, Cambridge University Press, 1996.

Reche e Silva, Alexandre, *Lindembergue Cardoso, Identificando e Ressignificando Procedimentos Composicionais a partir de Seis Obras da Década de 80* (diss., Universidade Federal da Bahia, 2002).

Réti, Rudolph, *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad,* Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1965.

Saloméa, Gandelman, *36 Compositores brasileiros*, Obras para piano (1950-1988), Rio de Janeiro, Ministério de Cultura, FUNARTE, 1997.

Schönberg, Arnold, *El estilo y La Idea*, Espanha, Idea Musica, 2005. Tradução de *Style and Idea*, Belmont Music Publishers.

Sherlow Johnson, Robert, *Messiaen*, JM Dent & Sons Ltd, London, 1989.

Silva, Vladimir, "Twentieth-Century Brazilian Choral Music", *Choral Journal, Official Publication of The American Choral Directors Association*, August 2002.

Singh, Simon, *El último teorema de Fermat*, Grupo editorial Norma, Argentina, 2006.

Smith Brindle, Reginald, *Serial composition*, Great Britain, Oxford University Press, 1966.

Stone, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, U.S.A., Norton, 1980.

Strauss, Josep N., Introduction to Post-Tonal Theory, United States of América, Prentice Hall, 1990.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan Publishers Limited, 20v, Editado por Stanley Sadie, 1980.

Tudo, *Dicionário enciclopédico ilustrado*, São Paulo, Abril Cultural, 1977.

Autorização de Lúcia Maria Pellegrino Cardoso

AUTORIZAÇÃO

Pela presente, eu, LÚCIA MARIA PELLEGRINO CARDOSO, brasileira, viúva, aposentada, residente à Rua Márcio Baptista, 104/602, Stiep – Salvador-BA, CI 247885, CPF 165.107.475-53, detentora do controle da obra musical de Lindembergue Cardoso autorizo o Sr. ROBERTO ALEJANDRO PÉREZ a utilizar na sua Tese de Doutorado documentos e obras do Maestro Lindembergue Cardoso.

Salvador, 19 de fevereiro de 2008

Lúcia Maria Pellegrino Cardoso

Lúcia Maria Pellegrino Cardoso

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Andrade, Mário de 279, 462

Aretz, Isabel 50, 462, 467

Assis, Francisco 231

Azevedo, Héctor Correa de 50, 462

Bach, Johann Sebastian 82, 320, 382, 389

Barreto, José Coelho 129, 376, 391

Barros, Alfredo Jacinto de 51, 52, 462

Bastianelli, Piero 84, 127, 223, 237, 271

Baudelaire, Charles 421

Béhague, Gérard 44, 77

Berg, Alban...34, 65, 100, 132, 138, 153, 161, 163, 165, 182, 260, 339, 348, 350, 353, 355, 358, 381, 382, 383, 412, 422, 467

Bertini, Nadja Daltro 251, 258

Bettencourt, António 19

Biriotti, León 42, 45, 271, 272, 403, 462

Bocchino, Alceu 85, 245

Bochmann, Christopher 1, 3, 19, 23, 24, 100, 111, 350, 462

Borges, Jorge Luis 23, 24, 26

Boulanger, Nadia 411

Boulez, Pierre 122, 132, 133, 358, 422, 463

Burgos, Fernando 19, 128, 141, 163, 164

Cage, John 83

Caires, Carlos 19

Cámara de Landa, Enrique 19

Cerqueira, Fernando...19, 65, 80, 81, 86, 130, 132, 141, 196, 209, 341, 350, 376, 391, 392, 393, 415

Copland, Aaron 411

Couto, Sérgio 341

Cruz, Gutemberg 51, 463

Debussy, Claude A. 34, 228, 384, 406, 407

Dibelius, Ulrich 50, 464

Duarte, Aderbal 129, 340

Eimert, Herbert 129, 132, 464

Ferreira, Lucemar Alcântara 40

Ferreira, Manuel Pedro 19, 28

Firnakaes, Adam 44, 77

Forte, Allen 31, 464

Gado, Adriano Braz 166, 167, 465

Giffoni, Maria Amália Corrêa 294, 465

Gilbert, Steven E. 464

Goethe, Johann Wolfgang von 48, 49, 85, 164, 165

Goleman, Daniel 420, 465

Gomes, Everaldo Santos 75

Gomes, Milton 196, 376, 391, 392, 396, 397

Gomes, Wellington 19, 35, 53, 69, 201, 350, 363, 465

Gropius, Manon 383

Guarnieri, Mozart Camargo 131

Guerra-Peixe, César 166, 167, 168, 410, 411, 465

Guthman, Armin 77

Haefele, Klaus 231

Hall, Patrícia 465

Haydn, Franz Joseph 417

Herrera, Rufo 210, 403

Honegger, Arthur 417

Huber-Contwig, Ernst 82, 186

Jatobá, Pedro 43, 78

Katena Veiga, Ryoko 52, 66, 67, 68, 466

Klose, Pierre 127

Koellreutter, Hans Joachim...65, 77, 80, 89, 93, 94, 130, 131, 166, 167, 168, 410, 411, 423, 465

Kokron, Nicolau 131, 376, 391

Krenek, Ernst 132, 143, 144, 165, 262, 412, 466

Krieger, Edino 48, 196, 410, 411

Kunhau, Johann 389

Lacerda, Afrânio 40, 41, 78, 81, 84, 231

Ledesma, Jaime 85

Leibowitz, René 132

Ligeti, Gyorgy 34, 84, 115, 132, 210, 214, 217, 223, 231, 416, 418

Lima, Paulo Costa...19, 53, 69, 70, 116, 120, 128, 129, 186, 340, 341, 364, 376, 466

Locatelli de Pérgamo, Ana Maria 466

Lopes-Graça, Fernando 83, 196, 416

Magnani, Sergio 80

Mahler, Gustav 384, 406

Mandel, Moysés 127

Mariz, Vasco 41, 43, 45, 46, 49, 50, 88, 131, 466

Martin, Frank 200, 244, 408

Martins, António José Santana 376, 391, 392, 395

Mendelssohn, Felix 82

Mendes, Gilberto 51, 467

Menezes Filho, Florivaldo 467

Messiaen, Olivier 165, 173, 174, 260, 346, 347, 348, 412, 422, 423, 464, 468

Meyer, Leonard B. 31

Milhaud, Darius 411

Moreira, Carlos 231

Morelenbaum, Henrique 48, 84

Mozart, Wolfgang Amadeus 82

Né, Mestre 75

Neto, João Cabral de Mello 105

Neves, José Maria 50, 467

Nogueira, Ilza Maria Costa...36, 52, 54, 55, 56, 57, 61, 63, 64, 139, 157, 173, 237, 350, 363, 377, 403, 467

Oliveira, Jamary...19, 39, 41, 52, 66, 67, 79, 80, 86, 87, 89, 90, 97, 115, 120, 209, 210, 223, 232, 341, 350, 376, 391, 393, 394, 395, 403, 408, 412, 414, 415, 467

Oliveira, João Pedro Paiva de 98, 467

Oliveira, Rogério Rodrigues de 35, 42

Peixinho, Jorge 84

Pellegrino Cardoso, Lúcia Maria...19, 25, 39, 49, 74, 75, 76, 78, 80, 89, 90, 105, 110, 139, 169, 176, 185, 274, 367, 369, 391, 407, 471

Penderecki, Krzyzstof...34, 83, 84, 85, 115, 116, 196, 210, 219, 222, 231, 247, 414, 416

Pereira, Valdenora Maria de Sousa 51, 53, 468

Pérez, Mariano 50, 468

Perle, George 32, 132, 138, 468

Pople, Anthony 468

Reche e Silva, Alexandre 51, 53, 70, 468

Rêgo, Keiler 19, 286, 324, 350, 363

Reimann, Aribert 223, 224

Réti, Rudolph 31, 187, 189

Riemann, Hugo 31

Rossi, Rinaldo 40, 84, 105, 376, 391, 392, 397, 398

Rufer, Josef 143

Russell, Bertrand 28

Saghaard, Jean Noel 231

Sales, Claudia 271

Saloméa, Gandelman 51, 468

Santoro, Cláudio 410, 411, 423

Schenker, Heinrich 31, 251

Schönberg, Arnold...32, 34, 62, 65, 132, 143, 165, 342, 355, 358, 362, 363, 384, 406, 407, 422, 423, 468

Schwebel, Horst 39, 77, 78

Sclair, Esther 53

Silva, Vladimir 51, 469

Smith Brindle, Reginald 133, 469

Stockhausen, Karlheinz 83, 422

Stone, Kurt 223, 224, 469

Strauss, Josep N. 469

Stravinsky, Igor 305, 321, 341, 356, 418

Tacuchian, Ricardo 19

Tchaikovsky, Piotr Ilich 188

Tom Zé 395, 397

Varèse, Edgard 34, 84, 210, 222, 231, 232, 247, 415, 418

Vasconcelos, Erick 85

Veiga, Manuel 76, 209

Webern, Anton 65, 130, 150, 165, 324, 350, 422, 423

Widmer, Ernst...21, 24, 30, 31, 36, 40, 41, 44, 47, 48, 65, 78, 79, 80, 81, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 104, 110, 111, 114, 116, 120, 121, 122, 128, 129, 130, 132, 161, 163, 166, 185, 186, 189, 195, 203, 204, 244, 324, 340, 341, 342, 350, 362, 363, 364, 367, 376, 377, 379, 380, 382, 383, 384, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 395, 403, 406, 407, 408, 409, 412, 415, 419, 424, 451, 466

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.24 58

Figura 2 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.21-23 59

Figura 3 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.37-39 59

Figura 4 – *Trio Nº1*, 1º andamento, c.8-15 61

Figura 5 – *Relatividade III*, percursos tonais 68

Figura 6 – Caderno de apontamentos, p.39 91

Figura 7 – Widmer, E., *Sonata* op.122, início 92

Figura 8 – *Fantasia*, indicação de "oboe" 92

Figura 9 – Widmer, E., *Partita*, indicação de "oboe" 93

Figura 10 – *Fantasia*, série 98

Figura 11 – *Fantasia*, transcrição das alturas 99

Figura 12 – *Fantasia*, pequena secção X 100

Figura 13 – *Fantasia*, pequena secção Y 101

Figura 14 – *Fantasia*, manuscrito 101

Figura 15 – *Fantasia*, tratamento dos intervalos 103

Figura 16 – *O Fim do Mundo*, assinatura (Lindemberg) 106

Figura 17 – *O Fim do Mundo*, primeiro *cluster* 106

Figura 18 – *O Fim do Mundo*, início (redução) 107

Figura 19 – *O Fim do Mundo*, relações motívicas 108

Figura 20 – *O Fim do Mundo*, serialismo incipiente 108

Figura 21 – *O Fim do Mundo*, c.36, letra A 109

Figura 22 – *O Fim do Mundo*, Acorde dos Sinos 110

Figura 23 – *A Festa da Canabrava*, início 115

Figura 24 – *A Festa da Canabrava*, c.70 116

Figura 25 – *A Festa da Canabrava*, c.144 117

Figura 26 – *A Lenda do Bicho Turuna*, início 118

Figura 27 – *A Festa da Canabrava*, c.127 118

Figura 28 – *A Festa da Canabrava*, melodia dodecafónica 119

Figura 29 – *A Festa da Canabrava*, série dodecafónica 119

Figura 30 – Séries dodecafónicas de Widmer e Cardoso 120

Figura 31 – Séries dodecafónicas de *Fantasia*, op.2 e op.4 123

Figura 32 – *A Festa da Canabrava*, c.85 124

Figura 33 – *A Festa da Canabrava*, Acorde dos Sinos 124

Figura 34 – *A Festa da Canabrava*, trecho para percussão 125

Figura 35 – *Trio Nº1*, 1º andamento, série 134

Figura 36 – *Trio Nº1*, obtenção da primeira série do 2º andamento 135

Figura 37 – *Trio Nº1*, obtenção da segunda série do 2º andamento 136

Figura 38 – *Trio Nº1*, obtenção da série do 3º andamento 137

Figura 39 – Berg, *Lulu*, obtenção da série de Alwa (a) 138

Figura 40 – Berg, *Lulu*, obtenção da série de Alwa (b) 139

Figura 41 – *Trio Nº1*, esquema da exposição 141

Figura 42 – *Trio Nº1*, matriz da série do 1º andamento 142

Figura 43 – *Trio Nº1*, 1º andamento, série original, operador O, c.2 143

Figura 44 – *Trio Nº1*, 1º andamento, permutações entre díades, c.17 144

Figura 45 – *Trio Nº1*, permutações e substituições, c.23 145

Figura 46 – *Trio Nº1*, 1º andamento, matriz indicando substituições 146

Figura 47 – *Trio Nº1*, 1º andamento, troca de segmentos 146

Figura 48 – *Trio Nº1*, 1º andamento, alteração de direccionalidades 147

Figura 49 – *Trio Nº1*, 1º andamento, intervalos e estrutura 150

Figura 50 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.71 151

Figura 51 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.19 152

Figura 52 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.49 153

Figura 53 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.28-31 154

Figura 54 – *Trio Nº1*, 1º andamento, tratamento vertical da série, c.70 e 72 154

Figura 55 – *Trio Nº1*, 1º andamento, omissões de classes de notas, c.32, 33 155

Figura 56 – *Trio Nº1*, 1º andamento, omissões de classes de notas, c.111 156

Figura 57 – *Trio Nº1*, 1º andamento, série à maneira de *cantus firmus,* c.34 156

Figura 58 – *Trio Nº1*, 1º andamento, desenhos simétricos, c.24 158

Figura 59 – *Trio Nº1*, 1º andamento, gesto cadencial em mi menor, c.41-43 159

Figura 60 – *Trio Nº1*, 1º andamento, segmentos de operadores diferentres 160

Figura 61 – *Trio Nº1*, 1º andamento, início do desenvolvimento, c.59-62 162

Figura 62 – *Trio Nº1*, 1º andamento, FIGURA GEOMÉTRICA, a CRUZ 162

Figura 63 – *Trio Nº1*, 1º andamento, supostos erros de cópia 164

Figura 64 – Koellreutter, séries de *Música 1941* 167

Figura 65 – *Trio Nº1*, 2º andamento, matriz da 1º série 170

Figura 66 – *Trio Nº1*, 2º andamento, matriz da 2º série 170

Figura 67 – *Trio Nº1*, 3º andamento, início 183

Figura 68 – *Via Sacra*, início 187

Figura 69 – *Via Sacra*, Introdução 190

Figura 70 – *Via Sacra*, 1ª secção 191

Figura 71 – *Via Sacra,* 1ª secção, continuação 192

Figura 72 – *Via Sacra,* 2ª secção, c.64 193

Figura 73 – *Via Sacra,* 3ª secção, c.86 194

Figura 74 – *Procissão das Carpideiras*, início 197

Figura 75 – *Procissão das Carpideiras*, 1º agregado, dois modos octatónicos ... 198

Figura 76 – *Procissão das Carpideiras*, início da segunda secção 199

Figura 77 – *Procissão das Carpideiras*, 3ª secção, contorno melódico 200

Figura 78 – *Procissão das Carpideiras*, 3ª secção, conjuntos 201

Figura 79 – *Procissão das Carpideiras*, contraponto de contornos sonoros 202

Figura 80 – *Procissão das Carpideiras*, agregado diluído, c.63 202

Figura 81 – *Procissão das Carpideiras*,quarta secção 203

Figura 82 – *Procissão das Carpideiras*, quarta secção (b) 204

Figura 83 – *Procissão das Carpideiras*, quinta secção, contorno melódico 205

Figura 84 – *Procissão das Carpideiras*, Acorde dos Sinos 205

Figura 85 – *Procissão das Carpideiras*, correcção de supostos erros 206

Figura 86 – *Procissão das Carpideiras*, acorde de 7ª final 208

Figura 87 – *Espectros*, início 211

Figura 88 – *Espectros*, quartas melódicas no baixo harmonizadas, letra B 211

Figura 89 – *Espectros*, convivência de gestos diferentes, letra C 212

Figura 90 – *Espectros*, realização de *clusters* diatónicos 213

Figura 91 – *Espectros*, alusões tonais (a) 214

Figura 92 – *Espectros*, alusões tonais (b), letra G 215

Figura 93 – *Espectros*, influências de Ligeti, micropolifonia, letra E 215

Figura 94 – *Espectros*, explicação da micropolifonia da letra E 216

Figura 95 – *Espectros*, simetrias 218

Figura 96 – *Espectros*, "clave de regiões" 219

Figura 97 – *Espectros*, multiplicidade de articulações 220

Figura 98 – *Espectros*, ritmos de carácter popular ou neoclássico 221

Figura 99 – *Espectros*, Acorde dos Sinos 221

Figura 100 – Reimann, Aribert, *Rondes* 224

Figura 101 – *Extrême*, início 225

Figura 102 – *Extrême,* letra B 226

Figura 103 – *Extrême*, *cluster* dinâmico 228

Figura 104 – *Extrême,* ruído produzido apertando o arco contra as cordas 228

Figura 105 – *Extrême,* desintegração de um *cluster* 229

Figura 106 – Varèse, agregados de *Octandre* 232

Figura 107 – *Quinteto*, agregados (início) 233

Figura 108 – *Quinteto*, quase melodia de timbres 234

Figura 109 – *Quinteto*, início da terceira parte 234

Figura 110 – *Quinteto*, comparação de agregados 235

Figura 111 – *Quinteto*, micropolifonia 235

Figura 112 – *La Torada*, início, *clusters* 238

Figura 113 – *Trio Nº2*, Início, *clusters* 238

Figura 114 – *Trio Nº2*, textura rítmica 239

Figura 115 – *Trio Nº2, cluster* dinâmico 240

Figura 116 – *Trio Nº2,* letra B, material tematico 240

Figura 117 – *Trio Nº2,* 11 compassos de B 241

Figura 118 – *Trio Nº2,* relações entre as células x, y e z 241

Figura 119 – *Trio Nº2,* letra E, material derivado de A 242

Figura 120 – *Trio Nº2,* desenvolvimento melódico, final 243

Figura 121 – *Pleorama*, conjuntos do início 246

Figura 122 – *Pleorama,* segunda textura da primeira parte 246

Figura 123 – *Pleorama,* letra B, conjunto (1234568T) 247

Figura 124 – *Pleorama,* manchas grãficas 250

Figura 125 – *A Estrela*, série 251

Figura 126 – *A Estrela,* harmonização tonal dos módulos de quatro sons 252

Figura 127 – *A Estrela,* primeira página da partitura 253

Figura 128 – *A Estrela,* forma primária (016) no início 254

Figura 129 – *A Estrela,* formas primárias (016), terceiro sistema 255

Figura 130 – *A Estrela,* terceiro sistema 255

Figura 131 – *A Estrela,* estrutura fundamenta, início 256

Figura 132 – *A Estrela* , Início da secção dodecafónica 257

Figura 133 – *Sincronia fonética*, série 259

Figura 134 – *Sincronia fonética*, c.1 e 2 260

Figura 135 – *Sincronia fonética*, c.13 e 14 260

Figura 136 – *Sincronia fonética,* c.2 e 3, transcrição 261

Figura 137 – *Sincronia fonética,* c.2 e 3, análise 261

Figura 138 – *Sincronia fonética,* c.3 e 4, transcrição 262

Figura 139 – *Sincronia fonética,* c.3 e 4, análise 262

Figura 140 – *Sincronia fonética,* módulos de quatro notas 262

Figura 141 – *Sincronia fonética,* módulos retrogradados, c.5 263

Figura 142 – *Sincronia fonética,* permutações de díades, transcrição 263

Figura 143 – *Sincronia fonética,* permutações de díades, análise 263

Figura 144 – *Sincronia fonética,* simetrias, transcrição, c.9 e 11 264

Figura 145 – *Sincronia fonética,* simetrias, análise, c.9 e 11 264

Figura 146 – *Sincronia fonética,* permutações pouco convencionais, c.8 265

Figura 147 – *Sincronia fonética,* segmentos da transposição em Ré 266

Figura 148 – *Sincronia fonética,* segmento da transposição em Dó 267

Figura 149 – *Sincronia fonética,* presença de acordes tríade, c.19-20 267

Figura 150 – *Sincronia fonética,* sucessão simétrica 3-10-11-2, c.20 268

Figura 151 – *Sincronia fonética,* cláusula Sol-Dó, fim da introdução 268

Figura 152 – *Sincronia fonética,* notas entre as fusas 16/24 do compasso 21 269

Figura 153 – *9 Variações*, conjuntos e subconjuntos 274

Figura 154 – *9 Variações*, Tema, formas primária e normal 275

Figura 155 – *9 Variações,* Tema 276

Figura 156 – *9 Variações,* Tema invertido 276

Figura 157 – *9 Variações,* aspectos do Tema 277

Figura 158 – *9 Variações,* Tema, *cluster* inicial 278

Figura 159 – *9 Variações,* Tema, subconjuntos (013) 278

Figura 160 – *9 Variações,* Tema, sincopas e gestos cadenciais 279

Figura 161 – *9 Variações,* Var.I, compassos 1-4 282

Figura 162 – *9 Variações,* Var.I, anacruse ao quinto compasso 283

Figura 163 – *9 Variações,* Var.I, fim da segunda secção, subconjunto (013) 284

Figura 164 – *9 Variações,* Var. I, c.10 284

Figura 165 – *9 Variações,* Var.I, conclusão 285

Figura 166 – *9 Variações,* Var.I, esquema rítmico, início 286

Figura 167 – *9 Variações,* Var.I, esquema rítmico, c.10 286

Figura 168 – *9 Variações,* Var.II, início 287

Figura 169 – *9 Variações,* Var.II, c.6 289

Figura 170 – *9 Variações,* Var.I, c.10 e 11 290

Figura 171 – *9 Variações,* Var.II, c.12 291

Figura 172 – *9 Variações,* Var.II, final 292

Figura 173 – *9 Variações,* Var.II, esquema rítmico, início 292

Figura 174 – *9 Variações,* Var.II, secção de ouro 294

Figura 175 – *9 Variações,* Var.III, início 295

Figura 176 – *9 Variações,* Var.III, c.3 e 4 295

Figura 177 – *9 Variações,* Var.III, c.6-11 296

Figura 178 – *9 Variações,* Var.III, final 297

Figura 179 – *9 Variações,* Var.IV, c.1-5 298

Figura 180 – *9 Variações,* Var.IV, c.5-8 299

Figura 181 – *9 Variações,* Var.IV, c.9-12 300

Figura 182 – *9 Variações,* Var.IV, c.9-12, simetria intervalar 300

Figura 183 – *9 Variações,* Var.IV, c.13-16 301

Figura 184 – *9 Variações,* Var.V, início 303

Figura 185 – *9 Variações,* Var.V, c.9-16 304

Figura 186 – *9 Variações,* Var.V, estrutura clássica 305

Figura 187 – *9 Variações,* Var.V, polimetria 305

Figura 188 – *9 Variações,* Var.VI, início 306

Figura 189 – *9 Variações,* Var.VI, c.7 307

Figura 190 – *9 Variações,* Var.VI, distâncias entre os ataques 307

Figura 191 – *9 Variações,* Var.VII, início 308

Figura 192 – *9 Variações,* Var.VII, cadência a cargo do fagote 309

Figura 193 – *9 Variações,* Var.VII, final 310

Figura 194 – *9 Variações,* Var.VII, polimetria 310

Figura 195 – *9 Variações,* Var.VIII, início 311

Figura 196 – *9 Variações,* Var.VIII, análise da melodia do fagote 312

Figura 197 – *9 Variações,* Var.IX, gesto linear inicial 313

Figura 198 – *9 Variações,* Var.IX, primeiro periodo 314

Figura 199 – *9 Variações,* Var.IX, segundo periodo 314

Figura 200 – *9 Variações,* Var.IX, terceiro periodo 315

Figura 201 – *9 Variações,* Var.IX, quarto periodo 315

Figura 202 – *9 Variações,* Var.IX, final 316

Figura 203 – *9 Variações,* Bach 321

Figura 204 – Stravinsky, início da *Sagração da primavera* 322

Figura 205 – *9 Variações,* notas ausentes no Tema 322

Figura 206 – *Ritual,* primeira secção 327

Figura 207 – *Ritual,* primeira secção, gestos simétricos 328

Figura 208 – *Ritual,* primeira secção, simetrias de contornos 329

Figura 209 – *Ritual,* segunda secção 329

Figura 210 – *Ritual,* segunda secção, gestos simétricos 330

Figura 211 – *Ritual,* terceira secção 331

Figura 212 – *Ritual,* quarta secção 332

Figura 213 – *Ritual,* quinta secção 333

Figura 214 – *Ritual,* sexta secção 334

Figura 215 – *Ritual,* sétima secção 335

Figura 216 – *Ritual,* sétima secção, segunda parte 336

Figura 217 – *Ritual,* sétima secção, polimetria 336

Figura 218 – *Ritual,* notas iniciais do conjunto em cada secção 338

Figura 219 – *Monódica*, série 343

Figura 220 – *Monódica,* série, módulos de quatro notas 344

Figura 221 – séries de *Monódica*, *Sincronia fonética*, *A Estrela* e *Fantasia* 345

Figura 222 – *Monódica,* reordenação de tetracordes e notas do tetracorde 346

Figura 223 – *Monódica,* permutações em espiral 348

Figura 224 – Berg, primeiro hexacorde da série da *Suite Lírica* 348

Figura 225 – *Monódica,* exposição paulatina de um operador 349

Figura 226 – *Monódica,* omissões de classes de notas e transposição 349

Figura 227 – *Monódica,* matriz dodecafónica 352

Figura 228 – *Monódica,* c.28-44 352

Figura 229 – *Monódica,* c.45-48 353

Figura 230 – *Monódica,* tetracorde A' 354

Figura 231 – *Monódica,* permutação pouco convencional, c.49-50 354

Figura 232 – *Monódica,* mecanismo da permutação da Figura 231 354

Figura 233 – *Monódica,* contorno quase simétrico, c.50-51 355

Figura 234 – *Monódica,* quarta secção, módulos de três notas 356

Figura 235 – *Monódica,* segmentos de 4 notas de transposições da série 356

Figura 236 – *Monódica,* quinta secção 357

Figura 237 – *Monódica,* impulsos rítmicos, c.1 e 2 358

Figura 238 – *Monódica,* c.22-25 362

Figura 239 – Carta escrita pela Sra. Lúcia Maria Pellegrino Cardoso 367
Figura 240 – *O Fim do Mundo*, c.175 368
Figura 241 – *A Festa da Canabrava*, c.109 368
Figura 242 – *Procissão das Carpideiras,* c.27 368
Figura 243 – *Espectros*, último acorde 369
Figura 244 – *Kyrie – Christe*, final 370
Figura 245 – *Santo*, c.37 370
Figura 246 – *Sanctus*, c.37-44 371
Figura 247 – *Sediementos*, c.13-15 371
Figura 248 – *Sedimentos*, último acorde 372
Figura 249 – *Dona nobis pacem*, c.1 372
Figura 250 – *Requiem*, letra E 373
Figura 251 – *Caleidoscópio*, p.3 374
Figura 252 – *Ave Maria*, c.21 374
Figura 253 – *Rapsódia Baiana*, c.158 375
Figura 254 – *Sinfonia*, 1º andamento, c.167 375
Figura 255 – *Officium Sepulchri*, esquema da estrutura geral da obra 378
Figura 256 – *Officium Sepulchri*, c.2-5 379
Figura 257 – *Officium Sepulchri,* agregado dodecafónico, c.6 380
Figura 258 – *Officium Sepulchri,* quatro agregados originários 381
Figura 259 – *Officium Sepulchri,* valorização do intervalo de 5ª 381
Figura 260 – Berg, série do *Concerto* para violino 382
Figura 261 – *Officium Sepulchri,* último agregado 383
Figura 262 – Debussy, *La Cathédrale engloutie* 384

Figura 263 – *Officium Sepulchri,* síntese analítica da obra 387

Figura 264 – *Officium Sepulchri,* c.6 388

Figura 265 – *Officium Sepulchri,* c.7 388

Figura 266 – *Officium Sepulchri,* c.18 389

Figura 267 – *Officium Sepulchri,* c.37 390

Figura 268 – Cerqueira, Fernando, *Eu vos anuncio a consolação*, c.63 393

Figura 269 – Oliveira, Jamary, *Nú,* início 394

Figura 270 – Martins, António José Santana, *Impropérios*, início 395

Figura 271 – Gomes, Milton, *Exortação Agónica*, início 396

Figura 272 – Rossi, Rinaldo, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, p.3 397

Figura 273 – Rossi, Rinaldo, *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, p.4 398

Figura 274 – Convocatória enigmática 413

Figura 275 – "Tradução" da convocatória enigmatica 413

Figura 276 – Flor póstuma 427

Figura 277 – Séries comparadas 453