

# PERCEPÇÃO E COMPREENSÃO NA OBRA DODECAFÔNICA *VARIAÇÕES OP. 27*, DE ANTON WEBERN

---

Pablo de Vargas

O caminho percorrido desde o meu primeiro contato com o *op. 27* até a definição de minha concepção desta obra foi bem longo e particular. A falta de afinidade com o idioma dodecafônico – consequência da inexperiência com o repertório específico – e a movimentação pouco comum das mãos no teclado – exigida pela partitura – causavam estranhamento na leitura, tornando-a mais lenta e dificultando a formação da idéia musical da obra. Procurei me apoiar na sua estrutura a fim de que ela própria me sugerisse seu caráter musical. A natureza palindrômica do primeiro movimento das *Variações*, assim como o próprio contorno melódico que dele extraí, como mostrarei a seguir, me induziram a percebê-lo como um monólogo, na forma de um *Sprechgesang*.

## COMPREENSÃO MUSICAL E O PROBLEMA DA PERCEPÇÃO NA MÚSICA DODECAFÔNICA

Segundo René Leibowitz,<sup>1</sup> para interpretar uma música de forma autêntica é necessário que se conheça o sentido dessa música. Em outras palavras, é preciso compreendê-la. Para ele, na música de Webern, o sentido deveria aparecer claramente para qualquer indivíduo que soubesse verdadeiramente ler uma partitura. De fato, não é difícil aceitar a idéia de que interpretação pressupõe compreensão; no entanto, é questionável a afirmação de que a simples fidelidade na leitura de uma partitura seja suficiente para que se compreenda a obra nela representada. Isto porque compreensão musical pressupõe respostas e percepções intuitivas que não podem ser explicadas unicamente pelo conhecimento teórico, mas precisam ser sentidas, dependendo, pois, de vivências prévias.

<sup>1</sup> Leibowitz, R. *Le compositeur et son double*. Paris: Editions Gallimard, 1971, p. 224.

De acordo com o professor Robert Francès,<sup>2</sup> da Université de Paris X, a unidade e a coerência de concepção na forma de utilizar os doze sons da música serial não têm sempre efeito perceptível. A utilização dos doze sons no dodecafonismo, evitando quase tudo o que poderia lembrar o tonalismo, desorienta o ouvinte acostumado a organizar os conjuntos sonoros de acordo com as hierarquias do idioma tonal, que são substituídas pela noção de ordem. Nenhum dos doze sons da série tem mais importância que os outros. A manipulação serial consiste em desenrolar a série melódica e harmonicamente numa ordem fixa predeterminada para cada obra. O termo harmonia aqui não deve ser tomado no sentido habitual e sim como “encontros de sons no espaço sonoro proveniente da manipulação serial e do desenrolar de um contraponto rigoroso”.<sup>3</sup>

Esse ciclo ou série de doze sons pode ser retrogradado, invertido, e invertido e retrogradado. Desta forma, a unidade sintática da música dodecafônica se mostra tão plausível conceitualmente quanto a tonal. Mas o problema está em saber em que medida essa unidade pode se manifestar na audição, mesmo considerando a adaptação requerida para compreender toda nova técnica. É importante saber que o termo “unidade” a que Francès se refere diz respeito a uma influência ou força unificadora capaz de manter e indicar a identidade de uma série através de seus modos de transformação. Eis o que ele diz:

Se a série é um princípio de organização do qual resultam os aspectos formais da obra, ela deve produzir, mesmo que intuitivamente, um sentimento de unidade subjacente às melodias, harmonias e combinações polifônicas nas quais ela é utilizada.<sup>4</sup>

Essa unidade pode ser revelada na análise de uma partitura dodecafônica. No entanto, ela não parece se manifestar tão fortemente na audição. Baseado em uma de suas experiências, o autor conclui que a unidade serial é da ordem conceitual e não da perceptividade. Nessa experiência (*Experiência 6*, Francès, 1972), foi pedido a compositores, altamente familiarizados com o método dodecafônico, e a outros músicos profissionais que identificassem duas séries originais a partir de suas transformações. As duas séries foram compostas especialmente para a experiência e com base nelas foram

<sup>2</sup> Francès, R. *La perception de la musique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972, p. 134.

<sup>3</sup> Barraud, H. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 105.

<sup>4</sup> Francès, op. cit., p. 140: “(...) si la série est un principe d’organisation dont découlent les aspects formels de l’oeuvre, elle doit produire, ne serait-ce qu’intuitivement, un sentiment d’unité sous-jacent aux mélodies, aux harmonies ou aux combinaisons polyphoniques dans lesquels elle est utilisée.”

criados melodias, acordes e estruturas polifônicas. Francès constatou que não somente os músicos instrumentistas como também os compositores tiveram bastante dificuldade em apontar a série ao ouvir suas transformações. O número de acertos foi muito baixo.<sup>5</sup>

Analisando essa experiência, notamos que o que Francès procurava verificar na série dodecafônica era a existência ou não de uma unidade ou força unificadora perceptível, semelhante à da tônica em uma música tonal. Assim como a tônica, a série também é, ela própria, um centro, uma referência, com a diferença de que esse centro é formado por doze notas. Em outras palavras, é um centro multinuclear, ampliado, estendido no tempo (quando a série é utilizada horizontalmente) e/ou no espaço (quando a série é utilizada verticalmente). Em torno da série principal estão dispostas, numa ordem numérica (P1, R1, I1, RI1; P2, R2, I2, RI2; P3...), as suas 47 derivações, também formadas por doze notas – transposições, retrógrados e inversões. Isto pode ser um dos motivos principais que explica a nossa dificuldade em perceber auditivamente a unidade serial.

Mas será então que compreender uma obra serial se resumiria a compreender sua estrutura, ou seja, apontar na partitura os desdobramentos da série, as seções que a compõem, as relações entre elas, etc.? Otto Klemperer afirmou certa vez<sup>6</sup> que, apesar de conhecer a sinfonia *op. 21* de Webern, pelo fato de tê-la estudado e regido, não a entendia, logo não lhe podia atribuir a mesma intensa emoção que Webern expressava ao executá-la ao piano.

## ASPECTOS GERAIS DAS VARIAÇÕES *OP. 27*, DE WEBERN

A obra *Variações op. 27* foi composta no período de 1935 a 1936. É a única de Webern para piano solo, sem contar duas anteriores muito pouco características e publicadas postumamente. A *opus 27* utiliza a técnica de composição com doze sons e tem três movimentos quase independentes que derivam de uma mesma série.

O primeiro movimento, em andamento *Sehr Massig* (muito moderado), apresenta claramente a forma ABA', facilmente reconhecível graças ao contraste rítmico entre as três partes, cada uma constituída de dezoito compassos. Leibowitz<sup>7</sup> chama as três partes respectivamente de Tema, Variação 1 e Variação 2.

<sup>5</sup> Francès, op. cit.

<sup>6</sup> Moldenhauer, H. *Anton Webern, a chronicle of his life and work*. Nova York: Alfred A. Knopf Inc., 1978, p. 680.

<sup>7</sup> Leibowitz, R. *Schoenberg and his school*. Nova York: Da Capo Press, 1970, p. 228-9.

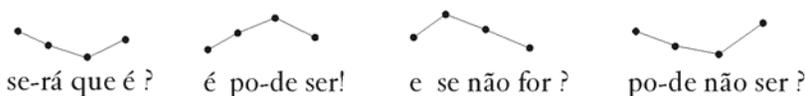
O Tema (A), objeto deste trabalho, é calmo e transparente, e pode ser dividido em duas seções (I e II). A primeira, do compasso 1 ao 10, pode ainda ser dividida em dois segmentos: **a** (compasso 1 a 7) e **b** (compasso 8 a 10). A segunda seção, do compasso 11 ao 18, também pode ser dividida em dois segmentos: **a'** (compasso 11 a 15) e **b'** (compasso 15 a 18).

## O ESTUDO DO *OP. 27*

Antes de iniciar o estudo das *Variações op. 27*, de Webern, ao piano, eu não havia estudado obras dodecafônicas nem estava familiarizado com a escuta de obras que não fossem organizadas pelas polaridades e hierarquias sonoras do idioma tonal. Desta forma, algumas dificuldades relacionadas à leitura e à compreensão da obra se tornaram evidentes. No que diz respeito à leitura, a dificuldade foi gerada primeiro pela escrita pouco habitual, em que a relação entre a disposição gráfica das notas, o som produzido e os gestos exigidos diferia da minha experiência musical de até então. Após superar as dificuldades de leitura, uma necessidade natural surgiu durante o estudo, a de cantar internamente algo que fosse o mais próximo de uma melodia, como sempre fiz no estudo de obras tonais. Ao tocar a peça, procurava cantar aquela melodia, sem me preocupar muito em definir as alturas de forma clara. Estava mais preocupado com a intenção, algo que sugerisse algum contorno, algum movimento melódico, que me ajudasse a incorporar a obra, do que buscar alturas precisas.

Apesar de meu ouvido sempre acusar alguma nota errada quando tocada, o meu “canto” estava mais próximo de um *Sprechgesang* que de uma ária. Aos poucos, o desenho da melodia imaginada começou a me sugerir alguns contornos próprios da inflexão verbal, tais como perguntas e respostas (Exemplo 1) presentes num diálogo ou num monólogo. Na partitura (Exemplo 2) ressaltai, nos sete primeiros compassos, as notas que formam a melodia imaginada.

### Exemplo 1



## Exemplo 2

**VARIATIONEN**

I

TEMA DO PRIMEIRO MOVIMENTO – COMPASSOS 1 – 18

Anton Webern, Op. 27

Sehr mäßig  $\text{♩} = \text{ca } 40$

LEGENDA:

- P8 - Oitava transposição da série
- R8 - Retrogrado da oitava transposição
- I8 - Oitava inversão da série
- RI8 - Retrogrado da oitava inversão

Neste caso, a idéia de monólogo ou reflexão, no sentido de volta da consciência sobre ela mesma a fim de examinar o seu próprio conteúdo através da razão, me parece convincente. Alguns elementos da estrutura musical do primeiro movimento – como o emprego simultâneo de uma série e seu retrógrado e de palíndromos (retrogradação de estruturas) – reforçam a idéia de indagação contínua e provavelmente influenciaram minha escuta. Quanto ao emprego de séries, no segmento **a** (compassos 1 a 7) Webern trabalha P8 e seu retrógrado. No segmento **b** (compassos 8 a 10), são utilizados I8 e RI8. No segmento **a'** (compassos 11 a 15), Webern emprega novamente P8 e R8 e, no segmento **b'** (compassos 15 a 18), I8 e RI8. Os palíndromos ou imagens no espelho (*Spiegelbild*), recurso utilizado com freqüência nas últimas obras de Webern, estão muito presentes não só no tema como em todo o primeiro movimento das *Variações op. 27*. Na seção A, enfocada neste trabalho, encontramos quatro palíndromos, a saber:

#### Parte A

Palíndromo 1 – P8 e R8.

Palíndromo 2 – I8 e RI8.

Palíndromo 3 – P8 e R8.

Palíndromo 4 – I8 e RI8.

A idéia de que a pergunta contém nela sua própria resposta é fortalecida pelo fato de o suposto contorno melódico, que extraí da estrutura da obra, utilizar notas tanto da série principal como do retrógrado.

A natureza palindrômica do primeiro movimento pode ainda ser observada nas indicações de dinâmica:

**pp - p - f - p - pp**

O andamento *Sehr Massig* (muito moderado) contribui para a apreensão do clima da obra. Faz pensar em cautela, dúvida, questionamento, como se a melodia extraída da estrutura musical fosse o monólogo de alguém que, antes de dar uma resposta definitiva, sentisse a necessidade de verificar algumas possibilidades de resposta. Reconheço que esta é uma idéia subjetiva. Mas acredito que cada intérprete deve procurar suas próprias imagens ou fantasias para se aproximar da obra. De acordo com Gabrielsson,

cada performance envolve algum tipo de intenção do executante em relação ao que a música deveria expressar ou transmitir para o ouvinte – idéias, associações, memórias, eventos, estados de espírito, climas, movimentos ou apenas estruturas sonoras – e usar tais percepções em sua execução.<sup>8</sup>

## CONCLUSÃO

A dificuldade de percepção em obras dodecafônicas decorre principalmente da ausência das funções hierarquizadas organizadoras dos conjuntos sonoros presentes na música tonal. Mas isto não impede que se possa compreender uma obra dodecafônica pelas mesmas vias através das quais compreendemos uma obra tonal, ou seja, da descoberta dos sentidos manifestos ou latentes e das emoções. Fica preservada a idéia de que a compreensão musical se dá de forma pessoal, subjetiva.

A falta de afinidade com o idioma dodecafônico me levou primeiramente a buscar sentido na estrutura do tema do primeiro movimento do *op. 27*. Alguns elementos da análise dessa estrutura influenciaram a minha escuta, induzindo-me a perceber no conjunto sonoro contornos próprios da linguagem verbal, o que foi fundamental para a formação do meu entendimento do clima e do caráter da obra. Isto equivale a dizer que cada qual deve procurar seus próprios caminhos para compreender uma obra, seja ela tonal, seja não-tonal.

<sup>8</sup> Gabrielsson, A. The performance of music. In: Deutsch, D. (Org.). *The psychology of music*. Califórnia: Academic Press, 1999, p. 501-602: "...performance involves some kind of intention from the performer's side concerning what the music should express or convey to the listener, be it ideas, associations, memories, feelings, body elements, concrete events, or just patterns of sound."