

REFLEXOS NO ESPELHO
ENSAIO DE ANÁLISE SEMIOLÓGICA TRIPARTITE
DAS VARIAÇÕES OP. 27 DE ANTON WEBERN

Luis Paulo Sampaio

RESUMO: Este artigo apresenta de modo sucinto o histórico do projeto de pesquisa e os pontos principais da tese de doutorado apresentada por seu autor, em 31 de março de 2000, à Universidade de Montreal, na qual, pela primeira vez, foram explorados de forma integrada os três níveis – poético, neutro e estésico – propostos pelo método de análise semiológica tripartite desenvolvido por Jean Molino e Jean Jacques Nattiez.

RESUMÉ: Cet article presente, en format abrégé, l'histoire du projet de recherche et quelques aspects principaux de la thèse de doctorat présentée par l'auteur le 31 mars 2000 à l'Université de Montreal, où pour la première fois ont été étudiés de façon intégrée les trois niveaux – le poétique, le neutre et l'esthétique – proposés par la méthode d'analyse sémiologique tripartite, développée par Jean Molino et Jean Jacques Nattiez.

Apresentado durante a mesa-redonda sobre o tema “Análise musical e semiologia”, realizada com o doutor Jean Jacques Nattiez e a doutora Carole Gubernikoff por ocasião do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, este texto é uma breve descrição da tese de doutorado submetida à Universidade de Montreal, em março de 2000.

Inicialmente, gostaria de declarar que a pesquisa que originou esta tese representou uma fascinante incursão em território ainda pouco explorado e cheio de desafios inesperados. Graças à feliz circunstância de ter por orientador um dos criadores do método de análise semiológica tripartite, este empreendimento, que de início parecia algo temerário, chegou a bom termo. Os conselhos do professor Jean Jacques Nattiez e suas indicações informadas e precisas foram de importância fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

A escolha do método de análise semiológica tripartite e do tema de minha pesquisa colocam, a priori, três questões:

- Por que a escolha deste método de análise?
- Por que aplicá-lo a uma obra de Anton Webern?
- E por que foi selecionado o *Opus 27* daquele compositor?

Para responder às questões anteriores, começo por narrar sucintamente a história do projeto que gerou essa tese de doutorado.

Origens

O projeto nasceu de algumas questões surgidas durante a preparação de minha dissertação de mestrado apresentada à UNIRIO em 1994. Neste trabalho, com o título *Do modal ao serial - quatro séculos de transformações na linguagem musical do Ocidente*, tentei identificar alguns aspectos importantes da evolução da linguagem musical europeia através da análise de três momentos importantes de sua história, quais sejam:

- a passagem do sistema modal ao sistema tonal, ocorrida entre os séculos XVI e XVII, no início do Barroco;
- a sistematização da tonalidade por J.S. Bach e J.Ph. Rameau, no século XVIII;
- a ruptura desse sistema no final do século XIX.

De vez que em torno de cada um desses eventos surgiram controvérsias importantes e bem documentadas, ficando célebres, entre outras, a discussão entre Giovanni Artusi e Cláudio Monteverdi, a querela entre os enciclopedistas e Jean Philippe Rameau – conhecida também como a “Querela dos bufões” – e a discórdia entre Eduard Hanslick e Richard Wagner, pensei em estudar certos aspectos dessas controvérsias utilizando alguns dos conceitos propostos por Nattiez em seu livro *Musicologie générale et sémiologie* (1987), a fim de comparar as diferenças nascidas do confronto entre a tomada de posição poética de cada um desses compositores e a reconstrução estética de sua obra, efetuada por seus críticos. Ao mesmo tempo, busquei situar determinados elementos dessas controvérsias em relação às principais correntes do pensamento estético e filosófico à época de cada uma das disputas.

Esta primeira tentativa de emprego da tripartição (que só resultou parcialmente) me conduziu ao exame de alguns dos textos do professor Nattiez – entre os quais as suas análises de *Syrinx*, de Debussy (1975), e de *Densité 21.5*, de Edgar Varèse (1975), que me levaram a concluir que o método semiológico tripartite, além de sua inegável utilidade para o estudo de obras tonais, seria um instrumento dos mais adequados para a análise da música pós-tonal.

No decorrer de meus primeiros contatos com o professor Nattiez ficou evidente que, até então, o método tripartite ainda não havia sido usado para analisar a música serial, se bem que, no dizer de Jean Molino, tal método constitui um “procedimento de análise do texto musical aplicável a todas as formas de música”.

Conseqüentemente resolvemos, de comum acordo, testar a sua aplicação a uma obra dodecafônica de Anton Webern, compositor que foi escolhido devido à extraordinária influência que sua maneira de utilizar a técnica serial de composição teve sobre uma parte significativa da criação musical contemporânea. Pode-se mesmo considerar que, tal como Bach em seu tempo, Webern tornou-se um paradigma para a geração de compositores que o sucederam, permanecendo, entretanto, pouco conhecido e de difícil compreensão para o grande público.

E por que as *Variações para piano, Opus 27*?

Esta obra foi escolhida por ser a única peça serial escrita para piano por Webern a ser publicada (e executada) durante a sua vida (a outra peça serial para piano, a *Kinderstück*, composta em 1924, só foi editada cerca de 20 anos após a morte do compositor).

Por ser uma das obras emblemáticas da fase dodecafônica de Webern, sobretudo pela utilização intensiva e extensiva da técnica serial, o *Opus 27* foi, conseqüentemente, objeto de numerosas análises, várias das quais integradas a teses recentes de doutorado. Entretanto, a maioria das análises desta obra ou se concentrou unicamente sobre os aspectos estruturais de sua organização serial ou foi conduzida de modo a considerar apenas seus aspectos poéticos e estéticos, sem chegar a integrar os dois processos através do estudo das relações entre os dois níveis.

Assim, o *Opus 27* nos pareceu ser um objeto particularmente adequado para essa pesquisa. Além disso, como observou bem Catherine Nolan,¹

A ausência de uma investigação séria da harmonia dodecafônica em Webern e sua relação à forma, dentre a quantidade de publicações sobre sua música, constitui uma lacuna importante na pesquisa teórica contemporânea.

¹ Nolan, C. “New issues in the analysis of Webern’s 12-tone music”. In *Canadian Universities Musical Revue*, n. 9, 1988, p. 83-103.

Descrição resumida e comentada do texto da tese

O capítulo de introdução traz uma breve descrição do método tripartite, acompanhada de algumas explicações sobre a maneira pela qual utilizei seus conceitos em minha pesquisa.

O trabalho iniciou-se pela pesquisa de textos e fontes documentais sobre Webern e o *Opus 27*. Esta investigação revelou que a documentação sobre a obra era ainda muito mais rica do que se esperava. Com efeito, como veremos em seguida, essa riqueza documental faz das *Variações Op. 27* um objeto particularmente propício à aplicação do método analítico tripartite.

O segundo capítulo apresenta uma resenha de 25 análises da obra, enfocadas sob o ponto de vista da tripartição. Como o modelo tripartite pode ser também usado para efetuar um exame crítico de análises já existentes, procurei organizar os textos em questão de acordo com o que considere como sendo sua pertinência a um ou mais dos três níveis estudados por esse método.

Assim sendo, as análises consideradas nesse capítulo foram classificadas conforme a ênfase dada, na abordagem da obra, aos três níveis da tripartição: o neutro (ou imanente), o poético e o estésico. Por outro lado, como a totalidade das análises consideradas começa pelo nível neutro da obra (a sua estrutura), considere a maioria delas como sendo uma combinação de dois e, por vezes, dos três níveis.

Note-se, entretanto, que nenhum de meus predecessores procedeu a uma abordagem experimental quanto à percepção da obra (do ponto de vista da estética externa).

Como o nível neutro é tão-somente uma ferramenta que fornece determinados elementos que permitem empreender as análises dos níveis poético e estésico, o processo analítico da obra se inicia, no capítulo III, pelo exame deste nível, a partir da reescritura paradigmática da partitura, a fim de identificar as unidades constitutivas de cada um de seus três movimentos.

O capítulo IV é o mais longo de toda a tese, ocupando cerca de 40% do texto. Divide-se em seis seções e examina o nível poético sobre diferentes aspectos:

- A seção I contempla o contexto histórico-cultural que constitui o pano de fundo da poética de Webern, considerando sobretudo:

- o *Zeitgeist* vienense do início do século XX;
 - a influência de Schoenberg sobre Webern; e
 - o *Weltanschauung* subjacente ao estilo pessoal deste último.
- A seção II analisa os documentos poéticos obtidos pela pesquisa, quais sejam:
 - as tabelas de séries preparadas por Webern para o *Opus 27*;
 - as 14 páginas do autógrafo contendo os esboços do compositor para esta obra (estes dois documentos foram examinados e copiados à mão quando de minha estada na Fundação Paul Sacher na Basileia, a qual proíbe fotocópia deste tipo de material);
 - o fac-símile, publicado em 1979, pela Universal Edition, da partitura de trabalho do pianista Peter Stadlen, contendo as indicações de Webern quando da preparação da primeira audição mundial do *Opus 27*;
 - três cópias manuscritas da peça (sendo que uma delas é, possivelmente, uma cópia final feita pelo próprio compositor e a outra uma cópia manuscrita, provavelmente na caligrafia de Ludwig Zenk, um amigo e discípulo de Webern). Estes últimos manuscritos encontram-se na seção dos arquivos de Hans Moldenhauer depositados na Biblioteca Pierpont Morgan, de N. York;*
 - e, finalmente, a correspondência de Webern, sobretudo algumas cartas que mencionam o *Opus 27*.

É importante destacar a importância que a análise das tabelas de séries e dos esboços do compositor teve para a pesquisa, pois foi ela que permitiu:

- verificar a cronologia exata da composição;
- estabelecer com segurança qual foi a série fundamental usada por Webern no *Opus 27*;
- constatar que a composição foi iniciada pelo terceiro movimento.

* Hans Moldenhauer foi o musicólogo que recolheu a maior quantidade de documentos referentes a Webern, inclusive quase todos os seus cadernos de esboços. Excluídos alguns documentos depositados na Biblioteca Morgan, a maioria de seus arquivos está na Fundação Paul Sacher.

Por conseguinte, a primeira seção deste movimento é constituída pela série fundamental geradora de toda a obra, seguida de sua inversão e de sua retrogradação. Além disso, os primeiros esboços do início do terceiro movimento precederam em cerca de cinco semanas a preparação das tabelas, o que demonstra que as séries foram elaboradas depois de algumas tentativas composicionais e, por conseguinte, que o *sistema foi posterior à idéia*.

A análise detalhada dos documentos acima levou, nas seções seguintes do capítulo, à reinterpretação da análise imanente (nível neutro) através do exame das estratégias composicionais de Webern, o que permitiu propor algumas possíveis interpretações envolvendo a forma de cada movimento

A quinta seção deste capítulo examina a análise do terceiro movimento, feita por Robert Wason² e baseada na partitura de trabalho editada por Peter Stadlen.³ Em um primeiro momento pensei incluir este documento no capítulo consagrado ao nível estésico, por se tratar de uma interpretação analítica de certos aspectos da partitura utilizada para a primeira interpretação da obra. Todavia acabei por seguir o conselho do professor Nattiez, que ponderou que, desde que se computem as indicações, dadas por Webern na partitura, como previsões perceptivas do compositor, é preciso considerar este texto como pertencente à esfera do poético.

De qualquer modo, convém que se pondere que os comentários, acrescentados por Webern para orientar a interpretação da obra, parecem indicar que, uma vez realizado o processo criativo, ele tomou o cuidado de controlar a sua interpretação, o que nos permite concluir que atribuía uma importância bem maior do que se supunha aos aspectos estésicos da obra.

A sexta e última seção considera algumas questões relativas às relações entre o tema e cada uma das variações que fazem do terceiro movimento um tipo muito especial de variações, inventado por Webern, bem

² Wason, R. "Weberns's *Variations for Piano op. 27*: Musical Structure and the Performance Score". In *Integral*, v. I, 1987, p. 57-103.

³ Stadlen, P. "Webern's Ideas on The Work's Interpretation", comentários introdutórios à edição da partitura de trabalho contendo as instruções do compositor para a interpretação da obra. Viena: Universal Edition, 1979.

distante do conceito tradicional do gênero. Efetivamente, pela comparação dos dois recortes das diferentes seções do movimento (um pela reescrita paradigmática e o outro segundo as séries e seus encadeamentos), podemos constatar que, no caso, trata-se de uma combinação de dois procedimentos de variação:

- o primeiro alcançando os diferentes parâmetros, como as alturas, os intervalos, o ritmo e a dinâmica; e
- o segundo a partir das transformações da série única que constitui o material de base que, segundo Webern, seria o tema do terceiro movimento (indicado explicitamente por ele, em carta de 6/12/1936 a Edward Steurmann).

O primeiro destes procedimentos produz o resultado por assim dizer musical, aquele que é percebido à escuta e que representa a expressividade do discurso musical. O segundo fornece o elemento essencial para a organização da peça, aquele que nem sempre é audível, mas que constitui a estrutura fundamental, subjacente a todo o movimento e à sua forma. Se o primeiro dos procedimentos acima é percebido sobretudo no nível estésico, o segundo pertence, essencialmente, ao nível poiético, sendo que a partitura é o local de encontro dos dois.

O capítulo seguinte, o quinto, é consagrado ao nível estésico e examina de início duas análises que se baseiam prioritariamente na estética indutiva, a fim de comparar algumas de suas observações com minhas análises do nível neutro e dos esboços:

- A primeira dessas análises, pelo compositor e teórico alemão Dieter Schnebel,⁴ é considerada pelo autor como um guia para a audição do *Opus 27*.
- A segunda, apresentada em 1995 à City University de Nova York, como tese de doutorado da pianista Yushun Elisa Pong,⁵ constitui um guia para a interpretação da obra.

⁴ Schnebel, D. "Die Variationen für Klavier op. 27". In *Anton Webern II, Musik Konzept Sonderband*. Viena: Universal Edition, 1984, p. 163-185.

⁵ Pong, Y. E. "A performer's guide to Anton Webern's *Variations for piano op. 27*", tese de doutorado. Nova York: City University, 1995.

A última seção deste capítulo tece considerações sobre a percepção da obra a partir de três experiências auditivas.

As experiências sobre o primeiro e o terceiro movimentos foram realizadas por meio de entrevistas individuais, conforme um protocolo semelhante àquele utilizado por Michel Imberty⁶ quando de sua experiência sobre a *Cathédrale Engloutie*, de Debussy. A amostra da experiência sobre o primeiro movimento foi constituída por 22 pessoas com sólida formação pianística, ao passo que aquela do terceiro movimento constituiu-se de um grupo mais heterogêneo, de vez que a maior parte das 31 pessoas nada mais tinha em comum do que um forte interesse pela música, a maioria não possuindo senão uma frágil formação musical, sendo que diversas delas não tinham, sequer, conhecimentos básicos de teoria musical.

A experiência sobre o segundo movimento foi efetuada com cinco pequenos grupos de estudantes da Faculdade de Música da Universidade de Montreal e um grupo de alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, totalizando 54 pessoas.

Assim sendo, 107 pessoas participaram das três experiências.

Mesmo levando em consideração o caráter quase artesanal com que foram realizadas essas experiências, além do tamanho, relativamente modesto, das amostragens, elas trouxeram alguns dados muito interessantes para a compreensão da reconstrução estésica da obra. Esses dados me permitiram preparar 23 quadros (anexos à tese) mostrando graficamente as coincidências e não-coincidências entre os recortes da obra feitos pelos ouvintes com aqueles obtidos pelas análises do nível neutro e do nível poético.

No meu entender, esses resultados promissores indicam que vale a pena desenvolver e refinar as técnicas empregadas nesse tipo de experiência pela utilização de métodos mais sofisticados e amostragens mais numerosas.

Mais recentemente surgiram novos tipos de protocolo, adotados na Itália e nos EUA, os quais, pelo emprego de um programa de computador, permitem aos participantes indicar diretamente suas percepções dos eventos significativos da música de modo mais preciso que pelos sinais

⁶ Imberty, M. "La Cathédrale Engloutie de Debussy: de la perception au sens". In *Revue de musique des universités canadiennes*, 6, 1985, p. 90-160.

indicativos (como bater palmas), que em minhas experiências foram por mim anotados na partitura. Tais refinamentos experimentais permitirão, com certeza, um controle mais preciso das respostas.

No capítulo VI, dedicado às observações conclusivas, busquei fazer um balanço resumido das análises que foram consideradas ao longo da pesquisa, a fim de comparar algumas de suas conclusões com as obtidas pela análise tripartite.

Uma importante consequência dessa comparação foi a constatação de que a maior parte dessas conclusões, inclusive aquelas de minha investigação, resultam de interpretações baseadas sobre a interação da série com um certo número de outros parâmetros. Entretanto, creio que a análise de nível neutro permitiu uma varredura empírica mais sistemática que a de outras análises e que a análise tripartite, por se apoiar, apriorística e sistematicamente, sobre *todos* os parâmetros, permitiu chegar a uma visão mais clara, ao mesmo tempo mais holística e mais detalhada, da obra.

Além do mais, o exame das anotações do compositor transmitidas por Stadlen revelou um lado, algo surpreendente, da personalidade artística de Webern, que permaneceu por muito tempo despercebido: o fato de que ele era muito mais sensível do que se acreditava à dimensão emocional da obra.

Esta constatação desfaz a impressão, ainda hoje bastante difundida, de que Webern teria sido um artista calculista, prisioneiro de um esquema racionalista determinado por combinações seriais, apenas capaz de produzir uma música cerebrina e desprovida de sensibilidade.

Na realidade, muitos dos comentários feitos pelos participantes das experiências sobre a percepção das *Variações* demonstram que esta música é capaz de suscitar nos ouvintes reações emocionais e associações poéticas tão intensas quanto as de obras em estilo mais tradicional.