

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Renan Eduardo Stoll

***VARIATIONEN FÜR KLAVIER, OP. 27* DE ANTON WEBERN: SOBRE DUAS
PRÁTICAS DE PERFORMANCE DISTINTAS A PARTIR DA EDIÇÃO, DOS
TEXTOS E DA GRAVAÇÃO DE PETER STADLEN E DAS GRAVAÇÕES DE
YVONNE LORIOD E CHARLES ROSEN**

Porto Alegre

2016

Renan Eduardo Stoll

VARIATIONEN FÜR KLAVIER, OP. 27 DE ANTON WEBERN: SOBRE DUAS PRÁTICAS DE PERFORMANCE DISTINTAS A PARTIR DA EDIÇÃO, DOS TEXTOS E DA GRAVAÇÃO DE PETER STADLEN E DAS GRAVAÇÕES DE YVONNE LORIOD E CHARLES ROSEN

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Catarina Leite Domenici

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Stoll, Renan Eduardo

Variationen für Klavier, Op. 27 de Anton Webern:
sobre duas práticas de performance distintas a
partir da edição, dos textos e da gravação de Peter
Stadlen e das gravações de Yvonne Loriod e Charles
Rosen / Renan Eduardo Stoll. -- 2016.

108 f.

Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Práticas de performance de Variationen für
Klavier Op. 27 de Anton Webern. 2. Peter Stadlen. 3.
Comparação de edições. 4. Comparação de gravações. I.
Domenici, Catarina Leite , orient. II. Título.

Renan Eduardo Stoll

VARIATIONEN FÜR KLAVIER, OP. 27 DE ANTON WEBERN: SOBRE DUAS PRÁTICAS DE PERFORMANCE DISTINTAS A PARTIR DA EDIÇÃO, DOS TEXTOS E DA GRAVAÇÃO DE PETER STADLEN E DAS GRAVAÇÕES DE YVONNE LORIOD E CHARLES ROSEN

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Aprovado em 27 de Setembro de 2016.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Catarina Leite Domenici – Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Sonia Marta Rodrigues Raymundo Fassassi – UFG

Prof^ª. Dr^ª. Regina Antunes Teixeira dos Santos – UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Isabel Porto Nogueira – UFRGS

Dedicado a meus pais.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus pais, meu irmão e minha cunhada, por todo apoio, generosidade e exemplo de bondade; à minha orientadora Catarina Domenici, que me acompanha desde a graduação; ao James Corrêa, por toda a disponibilidade; aos professores Cristina Capparelli Gerling e Ney Fialkow, por todos os momentos de inspiração; à Larissa, por todo o companheirismo e compreensão; ao Danton e à Mônica, pela amizade sincera; ao amigo Bruno Cavalcante, que se dispôs a revisar minha tradução das citações em francês; e ao Nicholas Cook, por disponibilizar a gravação de Peter Stadlen.

Esta pesquisa também não poderia ter sido realizada sem o apoio financeiro da CAPES.

RESUMO

A presente pesquisa investiga duas práticas de performance da obra *Variationen für Klavier*, Op. 27 de Anton Webern através da comparação de duas edições da obra e da comparação de três gravações realizadas por Peter Stadlen (1948), Yvonne Loriod (1961) e Charles Rosen (1969). Foram comparadas a primeira edição da obra (a edição *Urtext* de 1937) e a edição Prática elaborada por Peter Stadlen (1979), resultado de sua interação com o compositor durante o período que antecedeu a estreia do Op. 27. Os aspectos estéticos e interpretativos da obra foram considerados a partir dos textos de Stadlen e da literatura recente. Utilizando o software *Sonic Visualiser* foram mapeadas as flutuações de tempo nas três gravações do Op. 27. Os resultados evidenciaram dois estilos diferentes de performance. De um lado, o estilo pós-guerra (Cook, 2016) de Loriod e Rosen, marcado pela influência da vanguarda de Darmstadt; de outro lado, o estilo pré-guerra de Stadlen, o qual lança questionamentos sobre o cânone interpretativo estabelecido pelo estilo do pós-guerra.

Palavras-chave: Práticas de performance de *Variationen für Klavier* Op. 27 de Anton Webern, Peter Stadlen, comparação de edições, comparação de gravações.

ABSTRACT

This research investigates two performance practices of Anton Webern's *Variationen für Klavier*, Op. 27 through a comparison between two editions and three recordings of the work. The first edition (the *Urtext* edition of 1937) and Stadlen's practical edition of 1979 were compared in regards to the expressive markings added by the composer and the performer, and interpretive aspects of recent literature as well as Stadlen's texts were considered. Using the software *Sonic Visualiser* tempo fluctuations were analysed in the recordings by Peter Stadlen (1948), Yvonne Loriod (1961) and Charles Rosen (1969). The results brought to evidence two contrasting performance styles. On the one hand, the post-war style (Cook, 2016) of Loriod and Rosen, marked by the influence of the Darmstadt avant-garde, and, on the other hand, the pre-war style of Peter Stadlen, which calls into question the interpretive canon of the work established by the post-war style of performance.

Keywords: Performance practice of Anton Webern's *Variationen für Klavier* Op. 27, Peter Stadlen, edition comparison, recording comparison.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Webern, Op. 27, I. (c. 1-5). Edição Urtext.	24
Figura 2: Webern, Op. 27, I. (c. 1-5). Edição de Peter Stadlen.....	25
Figura 3: Webern, Op. 27, III. (c. 19-27). Edição de Peter Stadlen. Variedade de indicações de toque.	28
Figura 4: Webern, Op. 27, III. (c. 19-27). Edição Urtext.....	29
Figura 5: Webern, Op. 27, III. (c. 37). Edição de Peter Stadlen. Sinal de decrescendo.	39
Figura 6: Webern, Op. 27, I. (c. 1-2). Edição de Peter Stadlen. Sinais de crescendo e decrescendo.	39
Figura 7: Webern, Op. 27, III. (c. 37). Edição Urtext.....	40
Figura 8: Webern, Op. 27, I. (c. 1-2). Edição Urtext.	40
Figura 9: Webern, Op. 27, III. (c. 7). Edição de Peter Stadlen. Notas com indicação de tenuto e staccato.....	41
Figura 10: Webern, Op. 27, III. (c. 7). Edição Urtext.....	41
Figura 11: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Notas com indicação de tenuto e staccato.....	42
Figura 12: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição Urtext.....	42
Figura 13: Webern, Op. 27, I. (c. 31-36). Edição de Peter Stadlen. Notas com indicação de tenuto e staccato. “Tímpanos” em staccato.	43
Figura 14: Webern, Op. 27, I. (c. 31-36). Edição Urtext.	44
Figura 15: Webern, Op. 27, I. (c. 6-8). Edição de Peter Stadlen. Linhas retas e setas conectando as notas.	45
Figura 16: Webern, Op. 27, I. (c. 6-8). Edição Urtext.	45
Figura 17: Webern, Op. 27, III. (c. 34-35). Edição de Peter Stadlen. Seta conectando as notas.	46
Figura 18: Webern, Op. 27, III. (c. 34-35). Edição Urtext.....	46
Figura 19: Webern, Op. 27, III. (c. 65). Edição de Peter Stadlen. Linha indicando conexão.	46
Figura 20: Webern, Op. 27, III. (c. 65). Edição Urtext.....	47
Figura 21: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição de Peter Stadlen. Final do tema e início da primeira variação.	48
Figura 22: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição Urtext.....	48
Figura 23: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Nota mi no compasso 3.	49

Figura 24: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição Urtext. Nota mi no compasso 3.....	49
Figura 25: Webern, Op. 27, III. (c. 7-8). Edição de Peter Stadlen. Nota ré no compasso 7. ...	49
Figura 26: Webern, Op. 27, III. (c. 7-8). Edição Urtext. Nota ré no compasso 7.....	50
Figura 27: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição de Peter Stadlen. Duas vezes nos compassos 10 e 11.	51
Figura 28: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição Urtext. Duas vezes nos compassos 10 e 11.	51
Figura 29: Webern, Op. 27, III. (c. 52-55). Edição de Peter Stadlen. Indicações de uso do pedal e conexão de notas.	52
Figura 30: Webern, Op. 27, III. (c. 52-55). Edição Urtext.....	53
Figura 31: Webern, Op. 27, III. (c. 43-45). Edição de Peter Stadlen. Indicação de acelerando estendida ao compasso em branco.....	53
Figura 32: Webern, Op. 27, III. (c. 43-45). Edição Urtext. Indicação de acelerando estendida ao compasso em branco.	54
Figura 33: Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Trecho de um exemplo usado por Stadlen no artigo Das pointillistische Mißverständnis, de 1973 (p. 178).	55
Figura 34: Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Edição de Peter Stadlen.	55
Figura 35: Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Edição Urtext.....	56
Figura 36: Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas são “melodia”, notas não circuladas são “acompanhamento”.	58
Figura 37: Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição Urtext.	58
Figura 38: Webern, Op. 27, I. (c. 6-9). Edição de Peter Stadlen. Nota dó# no compasso 9, circulada em azul, não faz parte da melodia.....	59
Figura 39: Webern, Op. 27, I. (c. 6-9). Edição Urtext.	60
Figura 40: Webern, Op. 27, I. (c. 15-17). Edição de Peter Stadlen. Nota dó#, circulada no compasso 17, faz parte da melodia.	60
Figura 41: Webern, Op. 27, I. (c. 15-17). Edição Urtext.	61
Figura 42: Webern, Op. 27, I. (c. 19). Edição de Peter Stadlen. Indicações “frei improvisatorisch” e drängend.....	61
Figura 43: Webern, Op. 27, I. (c. 19). Edição Urtext.....	62
Figura 44: Webern, Op. 27, I. (c. 19-21). Edição de Peter Stadlen. Substituição de mãos nas quatro notas.	62
Figura 45: Webern, Op. 27, I. (c. 19-21). Edição Urtext. Substituição de mãos nas quatro notas.....	62

Figura 46: Webern, Op. 27, I. (c. 22-25). Edição de Peter Stadlen. Linha conectando as notas nos compassos 24 e 25.	63
Figura 47: Webern, Op. 27, I. (c. 22-25). Edição Urtext.	64
Figura 48: Webern, Op. 27, I. (c. 42-54). Edição de Peter Stadlen.....	65
Figura 49: Webern, Op. 27, I. (c. 42-54). Edição Urtext.	66
Figura 50: Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição de Peter Stadlen. Indicação muito expressivo, linha conectando as notas repetidas e indicação de tenuto.....	66
Figura 51: Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição Utext.....	67
Figura 52: Webern, Op. 27, II. Edição de Peter Stadlen.	68
Figura 53: Webern, Op. 27, II. Edição Urtext.	69
Figura 54: Webern, Op. 27, II. (c. 10-13). Edição de Peter Stadlen. Distribuição das notas nos compassos 12-13.	70
Figura 55: Webern, Op. 27, II. (c. 10-13). Edição Urtext. Distribuição das notas nos compassos 12-13.	70
Figura 56: Webern, Op. 27, II. (c. 15). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas e suas inversões.	71
Figura 57: Webern, Op. 27, II. (c. 15). Edição Urtext.	71
Figura 58: Webern, Op. 27, II. (c. 19-20). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas e suas inversões.	72
Figura 59: Webern, Op. 27, II. (c. 19-20). Edição Urtext.....	72
Figura 60: Mov. I - Flutuações de tempo de Stadlen, Loriod e Rosen.....	75
Figura 61: Mov. I - Flutuações de tempo de Loriod e Rosen.....	77
Figura 62: Mov. I - Flutuações de tempo na primeira seção.....	78
Figura 63: Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição de Peter Stadlen. Sinais de crescendo e decrescendo, ambos na mesma nota.	79
Figura 64: Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição de Peter Stadlen. Indicação <i>molto expressivo, besonders die Tonwiederholung</i>	80
Figura 65: Mov. I - Flutuações de tempo na segunda seção.	81
Figura 66: Mov. I - Flutuações de tempo na terceira seção.	82
Figura 67: Webern, Op. 27, I. (c. 47-49). Edição de Peter Stadlen. Indicação <i>vorwärts</i>	83
Figura 68: Mov. III - Flutuações de tempo de Stadlen, Loriod e Rosen.....	85
Figura 69: Mov. III - Flutuações de tempo de Loriod e Rosen.....	86
Figura 70: Flutuações de tempo no Tema.	87

Figura 71: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Indicações <i>elegisch</i> , setas e <i>sich überstürzend</i>	88
Figura 72: Webern, Op. 27, III. (c. 4-8). Edição de Peter Stadlen. Indicações <i>accel.</i> , <i>ritenuto</i> , <i>enthusiastisch / pathetisch, exaltiert</i>	88
Figura 73: Mov. III - Flutuações de tempo na Variação I.....	89
Figura 74: Webern, Op. 27, III. (c. 19-21). Edição de Peter Stadlen. Indicação <i>weiter</i> no compasso 19.	90
Figura 75: Webern, Op. 27, III. (c. 13-15). Edição de Peter Stadlen. Trecho entre parênteses e indicação <i>cantabile</i>	90
Figura 76: Mov. III - Flutuações de tempo na Variação II.	91
Figura 77: Webern, Op. 27, III. (c. 31-33). Edição de Peter Stadlen. Indicação <i>schnell!!</i> no compasso 32.	92
Figura 78: Mov. III - Flutuações de tempo na Variação III.	92

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Início das variações do terceiro movimento.....	47
Tabela 2: Mov. I - Andamento médio, considerando a colcheia pontuada como unidade de compasso.	76
Tabela 3: Mov. III - Andamento médio, considerando a mínima como unidade de tempo....	84

LISTA DE ABREVIATURAS

bpm – Batidas por minuto

c. – Compasso

ca. – Cerca de

Mov. – Movimento

Var. – Variação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. VARIATIONEN FÜR KLAVIER, OP. 27	18
1.1 Considerações históricas	18
1.2 Duas edições da obra	19
1.3 O mal-entendido pontilhista.....	20
2. O TEXTO MUSICAL E AS INTENÇÕES DO COMPOSITOR.....	24
3. ANTON WEBERN E A TRADIÇÃO.....	30
4. INDICAÇÕES INTERPRETATIVAS NA EDIÇÃO DE PETER STADLEN.....	37
4.1 O terceiro movimento	47
4.2 O primeiro movimento.....	57
4.3 O segundo movimento	67
5. DUAS PRÁTICAS DE PERFORMANCE CONTRASTANTES: A ANÁLISE DE TRÊS GRAVAÇÕES	73
5.1 Flutuações de tempo no primeiro movimento	74
5.1.1 Primeira seção	78
5.1.2 Segunda seção	80
5.1.3 Terceira seção.....	82
5.2 Flutuações de tempo no terceiro movimento.....	84
5.2.1 Tema	87
5.2.2 Variação I.....	89
5.2.3 Variação II	91
5.2.4 Variação III.....	92
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS	95
ANEXO – PARTITURA	99

INTRODUÇÃO

Nascido em Viena, Anton Webern (1883-1945) foi um compositor que fez parte do círculo de Arnold Schoenberg. Juntamente com Alban Berg, Webern estudou composição com Schoenberg e, devido à grande influência que tiveram para as gerações posteriores, os três compositores ficaram conhecidos por fazer parte do que hoje é conhecido como *Segunda Escola de Viena* ou *Segunda Escola Vienense*. Webern, especificamente, foi de grande influência para as novas gerações de compositores do período pós-guerra, que é compreendido aqui entre os anos 1946-1955. Tendo sua produção interrompida em razão de sua trágica morte em 15 de setembro de 1945, Webern contou com trinta e uma composições publicadas com número de Opus, sendo apenas uma para piano solo: *Variationen für Klavier*, Op. 27.

De acordo com Moldenhauer (1979), o projeto de composição do Op. 27 teve início em 14 de outubro de 1935, intitulado *Klavier-Variationen*, e a versão final foi publicada em maio de 1937, pela Universal Edition, com o número de catálogo 10881. A estreia da peça ocorreu em Viena no dia 26 de outubro de 1937, tendo como intérprete o pianista Peter Stadlen. Nas semanas anteriores a estreia, Stadlen teve alguns encontros com Webern e foi instruído pelo compositor nas questões interpretativas. Fruto deste trabalho de interação entre compositor e intérprete é a edição de Peter Stadlen do Op. 27, publicada em 1979 também pela Universal Edition, com o número de catálogo 16845. Esta edição contém inúmeras anotações de Webern – e Stadlen – que não estão presentes na edição de 1937, mas que são relevantes para que possamos compreender melhor o pensamento musical de Anton Webern.

Além da edição de 1979, que contém também um prefácio escrito por Peter Stadlen, outras fontes bastante relevantes que esclarecem o pensamento de Webern e suas intenções expressivas na obra são os textos publicados por Stadlen – bem como sua gravação do Op. 27. Para a elaboração deste trabalho, dois artigos de Stadlen podem ser considerados referências importantes: o artigo de 1958, publicado na revista *The Score*, que é intitulado *Serialism Reconsidered* (Serialismo Reconsiderado); e o artigo *Das pointillistische Mißverständnis* (O mal-entendido pontilhista), publicado originalmente em alemão, em 1973, e traduzido para o francês por Yves Saint-Amant, sendo publicado em 2004 com uma introdução de Nicolas Donin.

Meu primeiro contato com o Op. 27 aconteceu através da primeira edição; mas, antes mesmo de começar o processo de estudo da peça, tive a oportunidade de conhecer a edição

que foi fruto da aproximação entre Webern e Stadlen. Surpreso pela quantidade de indicações tanto de Webern quanto de Stadlen, percebi, conseqüentemente, que a edição de 1979, com todas as anotações e direções interpretativas, abre um novo horizonte para o pensamento estético do compositor. Indicações como *muito quente e sincero* (*sehr warm und innig*), *elegíaco* (*elegisch*), *exaltado* (*exaltiert*), *pensativo* (*nachdenklich*), sugerem que a expressão musical ocupava um lugar mais proeminente para Webern do que se poderia supor a partir do texto da primeira edição.

Alguns autores contemporâneos como Wason, Cook, entre outros, vêm discutindo o impacto da edição de Stadlen na tradição de performance da obra de Webern disseminada pela Escola de Darmstadt. Para Nicholas Cook,

Boulez elevou Webern ao papel de santo patrono da nova música. Por conseguinte, o Op. 27 adquiriu algo como o status de um texto sagrado, e foi disseminado nas frias, abstratas gravações de executantes modernistas como Charles Rosen. Mas, como qualquer pessoa que leu Peter Stadlen neste assunto sabe, a concepção de Webern sobre a sua música era muito diferente (COOK, 2007, p. 30).

Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, entre outros, são compositores que fizeram parte da vanguarda da escola de Darmstadt e que contribuíram para “[...] o estudo e divulgação da música serial, principalmente aquela cuja influência apontava para Webern, então em processo de franco redescobrimento” (RIZEK, 2014, p. 97). Nos primeiros anos da década de 1950, estes compositores começaram a participar dos Cursos Internacionais de Verão para a Nova Música (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*), realizados na cidade de Darmstadt. Como nos informa Rizek (2014), os cursos iniciaram em 1946 e tiveram como fundadores o crítico musical Wolfgang Steinecke e o compositor Wolfgang Fortner. Poucos anos depois, “[...] num concerto dedicado às suas obras, realizado em Darmstadt em 1953, Webern foi saudado como o pai do novo movimento” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 742).

O redescobrimento de Anton Webern nos anos iniciais da escola de Darmstadt tem gerado importantes discussões sobre o posicionamento estético do compositor. Há controvérsias sobre sua música ser considerada como um ponto de ruptura com a tradição romântica, posição que o coloca em lugar distinto de Schoenberg e Berg. Esta ruptura foi defendida principalmente por Pierre Boulez e seu círculo, dando origem, posteriormente, a uma visão pontilhista da obra de Webern, a qual influenciou a criação de uma prática de performance das *Variationen für Klavier* no período pós-guerra. Porém, através da edição de

Peter Stadlen, suas publicações e sua gravação do Op. 27, é possível perceber traços de uma herança romântica em Webern, do ponto de vista expressivo para a performance.

Para José Bowen,

Quando discutimos as obras, nós geralmente discutimos apenas a partitura. Nós raramente examinamos a prática de performance, e muito menos a cultura da performance que circunda a criação de um novo segmento sonoro. Nós comumente consideramos a prática da performance um assunto separado da discussão da obra e conseqüentemente nossa própria metodologia tende a solapar a posição que queremos que os performers assumam, especificamente que a prática de performance é relevante¹ (BOWEN, 1996, p. 25).

Desta forma, com este trabalho, busco problematizar as diferentes visões que dizem respeito à prática de performance da peça *Variationen für Klavier*, Op. 27, comparando sua primeira edição (*Urtext*) com a edição de Peter Stadlen e considerando o que a edição de Stadlen, seus textos e sua gravação da obra oferecem ao expandir o horizonte expressivo, colocando-se como um contraponto ao cânone interpretativo estabelecido pela escola de Darmstadt.

¹ When we discuss Works, we usually only discuss the score. We rarely look at performance practice, much less the performance culture which surrounded the creation of a new bit of musical sound. We usually consider performance practice a separate subject from the discussion of the work and thus our very methodology tends to undercut the position we want performers to take, namely that performance practice matters. Tradução do autor.

1. VARIATIONEN FÜR KLAVIER, OP. 27

Este capítulo está organizado em três seções, sendo a primeira dedicada ao contexto histórico da composição da obra; a segunda seção explica as diferenças entre a edição *Urtext* e a edição Prática; e a terceira apresenta a literatura que discute o mal-entendido pontilhista.

1.1 Considerações históricas

Como informado por Moldenhauer (1979), o processo de composição do Op. 27 está documentado no quarto volume dos cadernos de rascunho de Webern (*Sketchbook IV*), entre as páginas 43-56. Webern teria iniciado seu novo projeto de composição em 14 de outubro de 1935, “[...] sinalizando-o com o título ‘Klavier-Variationen’ e um primeiro rascunho da série. Dois dias depois, ele começou a partitura efetiva”² (MOLDENHAUER, 1979, p. 482). Porém, uma série de acontecimentos, incluindo a morte de Berg, o teriam impedido de prosseguir concentrado em sua composição.

Depois de nada menos que sete começos separados, o movimento (que viria a ser a seção de encerramento de uma composição em três movimentos) foi concluído em 8 de Julho [de 1936]. No primeiro rascunho, que compreende 88 compassos numerados, sete variações são designadas. Duas destas, IV e VI, foram descartadas na versão final³ (MOLDENHAUER, 1979, P. 482).

Ao que parece, após o término das variações, que mais tarde ficaram sendo o terceiro movimento da peça, o Op. 27 estava a caminho de se tornar uma suite para piano. Em 18 de julho de 1936, Webern escreveu aos seus amigos Humplikis:

Eu estou trabalhando bem no momento. Já terminei uma parte da minha nova composição. Eu lhes disse que eu estava escrevendo algo para piano. A parte finalizada é um movimento de variações; o que está em evolução vai ser uma espécie de “suite”. Nas variações, eu espero ter realizado algo que previ há muitos anos⁴ (MOLDENHAUER, 1979, p. 482).

² [...] signalling it with with the title “Klavier-Variationen” and a first draft of the tone row. Two days later he started the actual scoring. Tradução do autor.

³ After no fewer than seven separate beginnings, the movement (which was to become the closing section of a three-movement composition) was completed on 8 July. In the first draft, comprising 88 numbered measures, seven variations are designated. Two of these, IV and VI, were discarded in the final version. Tradução do autor.

⁴ “I am working well at present. I have already finished one part of my new composition. I told you that I was writing something for piano. The completed part is a movement of variations; what is evolving will be a kind of ‘suite’. In the variations I hope I have realized something I have envisioned for years now.” Tradução do autor.

O próximo movimento, que agora é o primeiro, foi composto em apenas nove dias. Como relata Moldenhauer,

Os primeiros esboços para o novo movimento, com datas de 18 e 22 de Julho [de 1936], revelam não menos que quatro tentativas separadas de formular os compassos iniciais. Quaisquer que fossem os problemas existentes, eles foram esclarecidos durante a jornada introspectiva do compositor nos Alpes. Após retornar para casa, ele iniciou o movimento mais uma vez em 10 de Agosto. O trabalho procedeu então sem problemas para a última barra de compasso, datada de 19 de Agosto⁵ (MOLDENHAUER, 1979, p. 482/83).

Em 25 de agosto, Webern teria começado a compor o terceiro e último movimento do Op. 27, que agora ocupa o lugar de segundo movimento. A data final deste movimento é de 5 de setembro de 1936. De acordo com Moldenhauer (1979), a indicação original de tempo era *Rasch* (Rápido), sendo que a notação era em semínimas, em tempo de *alla breve*; depois, na versão impressa, houve mudança na notação para colcheias, em métrica 2/4, e a indicação de tempo mudou para *Sehr schnell* (Muito rápido).

Com a perspectiva de uma publicação antecipada, realizada em maio de 1937,

[...] Webern submeteu o primeiro rascunho de sua “suite” para piano a uma revisão completa: o segundo movimento em data de composição tornou-se um tipo de prelúdio; o scherzo, escrito por último, foi colocado como movimento central; e as variações, compostas primeiro, foram feitas o movimento final. No último movimento, bem como no scherzo, Webern alterou as designações de tempo e métrica: o anterior *Fliessend* (Fluir) tornou-se *Ruhig fliessend* (Fluir calmamente) e a métrica 3/8 foi convertida em 3/2, todos os valores de notas passando por mudanças correspondentes⁶ (MOLDENHAUER, 1979, p. 483).

1.2 Duas edições da obra

Com base nos textos de Figueiredo e Warken, creio que a edição de Peter Stadlen possa ser considerada uma Edição Prática, a qual, neste caso, contém as instruções de Webern para a performance. Como relata Figueiredo,

⁵ The first sketches for the new movement, with dates of 18 and 22 July, reveal no fewer than four separate attempts to formulate the opening measures. Whatever problems existed, they were clarified during the composer’s introspective sojourn in the Alps. After returning home, he started the movement all over again on 10 August. Work then proceeded smoothly to the last bar-line, dated 19 August. Tradução do autor.

⁶ [...] Webern subjected the first draft of his piano “suite” to a complete revision: the movement second in date of composition became a kind of prelude, the scherzo written last was placed in the centre, and the variations composed first were made the finale. In the later, as in the scherzo, Webern altered the tempo and metre designations: the earlier *Fliessend* (Flowing) became *Ruhig fliessend* (Quietly flowing) and the 3/8 metre was converted to 3/2, all note values undergoing corresponding changes. Tradução do autor.

[...] a ênfase principal das Edições Práticas está no aspecto da realização sonora, trazendo sinais de vários tipos – de dinâmica, de articulação, de fraseado – que têm a intenção, segundo o musicólogo [Régis Duprat], de conduzir o executante que a utiliza (FIGUEIREDO, 2004, p. 50-51).

Tais edições sofrem a intervenção de um editor que adiciona, omite ou até mesmo altera sinais de notação. No caso da edição de Peter Stadlen, há indicações na cor vermelha, que foram adicionadas por Webern enquanto discutiam determinada passagem, e indicações na cor verde, adicionadas por Stadlen, sendo estas suas recordações das sugestões feitas pelo compositor; e as citações literais estão entre aspas.

Rodrigo Warken nos informa que,

Em reação às sucessivas mudanças editoriais contidas nas edições práticas, novas edições começaram a ser produzidas de modo a aproximá-las ao máximo de uma versão tal qual o compositor a concebeu. Estas edições, chamadas de *Urtext*, eram produzidas a partir da avaliação das fontes primárias disponíveis como autógrafos, cópias manuscritas, e primeiras edições de uma obra (WARKEN, 2012, p. 910).

Assim, as Edições *Urtext* tendem a ser mais fiéis ao manuscrito do compositor. No caso do Op. 27 de Webern, porém, é possível notar que a edição considerada *Urtext*, mesmo sendo fiel ao manuscrito, é a que menos informa sobre as intenções expressivas do compositor. No entanto, não pretendo julgar a validade ou a confiabilidade de uma ou outra edição, já que a escolha por determinada edição ou até mesmo a combinação de diversas edições para a construção de uma interpretação está a cargo de cada intérprete. O que nos é perceptível é que a edição de Peter Stadlen traz valiosas informações interpretativas que, segundo Cook, não podem ser rastreadas na primeira edição, sendo esta “[...] uma clássica demonstração de como as partituras podem proporcionar uma base insuficiente para a interpretação musicológica” (COOK, 2007, p. 30).

1.3 O mal-entendido pontilhista

Em *Le malentendu pointilliste* (O mal-entendido pontilhista), Stadlen faz uso de diversos exemplos musicais e relatos das intenções interpretativas de Webern para responder a autores que, segundo ele, estavam fazendo uma leitura equivocada da obra do compositor. Buscando esclarecer o termo “pontilhista”, ele afirma:

O termo “pontilhista” [...] designa em música uma concepção segundo a qual o som individual não funciona mais como componente de uma ideia musical. O som não é mais definido em função das relações de tensão que pode ter com outros sons; ele é preferivelmente, na música puramente serial, o ponto de encontro inocente, imprevisível, de conjuntos de parâmetros fixos anteriores à composição, de modo que sua altura é significativa apenas em relação a outras alturas, sua duração em relação a outras durações, sua intensidade e timbre em relação a outras intensidades e timbres, e isso na estrutura da série⁷ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 29).

Para situar o Op. 27 de Webern, é interessante trazer o relato de Stadlen, presente no Prefácio de sua edição da obra (WEBERN, 1979). Em 1936, Otto Kemplerer, o regente que estava encarregado de realizar a estreia da Sinfonia, Op. 21, havia se recusado a deixar que Webern o familiarizasse com o espírito de sua Sinfonia, o que teria deixado o compositor bastante frustrado. Para Darla Crispin, a situação pode implicar várias coisas, entre elas, “[...] que a partitura por si só não poderia transmitir informações suficientes para o maestro naquele momento na história”⁸ (CRISPIN, 2014, p. 51). Gandelman afirmou que:

A quase ausência de indicações expressivas nas obras instrumentais a partir do *Op. 21* talvez justifique a necessidade que tinha Webern de explicar a execução de sua música, sobretudo porque, segundo Stadlen, nos ensaios ele insistia em afirmar que seu sentido não emergia à primeira vista das páginas impressas, como poderia acontecer com obras de períodos anteriores (GANDELMAN, 2000, p. 111).

Neste mesmo sentido, abordando a questão do mal-entendido pontilhista que se disseminou sobre a obra de Webern, Stadlen afirmou:

Por um feliz acaso, me é permitido afirmar que Webern é, em certa medida, o próprio responsável por este mal-entendido pontilhista: de fato, em vários movimentos de suas últimas obras instrumentais, a partitura oferece uma imagem muito imperfeita do que ele indica como sendo o sentido de sua música [...]⁹ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 32).

E volta a afirmar que,

⁷ Le terme “pointilliste” [...] désigne en musique une conception selon laquelle le son individuel ne fonctionne plus comme composante d’une idée musicale. Le son n’est plus défini en fonction des rapports de tension qu’il peut avoir avec d’autres sons; il est plutôt, dans la musique purement sérielle, le point de rencontre innocent, imprévisible, de séries de paramètres fixées avant la composition, de sorte que sa hauteur n’a de sens que par rapport à d’autres hauteurs, sa durée par rapport à d’autres durées, son intensité et son timbre par rapport à d’autres intensités et timbres, et cela dans le cadre de la série. Tradução do autor.

⁸ “[...] That the score alone could not convey sufficient information to the conductor at that time in history”. Tradução do autor.

⁹ Par un heureux hasard, il m’est permis d’affirmer que Webern est jusqu’à un certain point lui-même responsable de ce malentendu pointilliste: en effet, dans plusieurs mouvements de ses dernières oeuvres instrumentales, la partition offre une image très imparfaite de ce qu’il a indiqué comme étant le sens de sa musique [...]. Tradução do autor.

O fato de Webern ter renunciado quase completamente a indicar ao pianista que não é um pontilhista que se expressa aqui [no Op. 27], mas um poeta lírico que realmente se esforça em ser expressivo, mas que ao seu próprio melodismo parece ser um tanto loquaz, contribuiu amplamente para que, nas obras instrumentais do fim de sua produção, em que há formações e correspondências inegavelmente geométricas, sejam tais obras percebidas como um fim em si¹⁰ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 36/37).

Já no artigo de 1958, é possível encontrar a seguinte justificativa:

Se Webern omitiu escrever direções de interpretação, sem as quais eu sei que ele considerava sua música sem sentido, eu sugiro que a razão reside em sua dupla atitude com sua música: de um lado, seu desejo de expressar conteúdos extramusicais foi a tais extremos que as notas tinham se tornado quase acidentais e foram apenas consideradas como portadoras de expressão; ao mesmo tempo, ele se esforçou para libertar a música desta escravidão e para restaurar a ela aquele sentido estrutural autônomo que ela tinha tendido a perder durante o período romântico¹¹ (STADLEN, 1958, p. 14).

O texto de Stadlen prossegue com a afirmação de que “[...] parece que uma performance autêntica de uma partitura de Webern é impossível sem a tradição direta”¹² (STADLEN, 1958, p. 14). Não é minha intenção discutir o que pode vir a ser uma performance autêntica de uma partitura, ou de uma obra de Webern; também tenho consciência da dificuldade ou impossibilidade de se resgatar uma determinada prática de performance que tenha sido transmitida principalmente de forma oral e que possa ter sofrido diversos desvios entre as gerações. Nas palavras de Wason:

Na medida em que uma genuína tradição de performance desta música [Op. 27] tenha existido, ela foi feita principalmente oralmente, e, infelizmente, como a distância histórica entre a criação da música e seus intérpretes dos últimos dias aumenta, estamos em perigo de perder essa tradição oral por completo¹³ (WASON, 1987, p. 58).

¹⁰ Le fait que Webern ait renoncé presque complètement à indiquer au pianiste que ce n'est pas un pointilliste qui s'exprime ici, mais un poète lyrique qui s'efforce véritablement d'être expressif mais à qui son propre mélodisme semble par trop bavard, a largement contribué à ce que, dans les oeuvres instrumentales de la fin de sa production, là où il y a des formations et des correspondances indéniablement géométriques, celles-ci soient perçues comme étant une fin en soi. Tradução do autor.

¹¹ If Webern omitted to write interpretation marks without which I know he considered his music meaningless, I suggest the reason lay in his dual attitude to his music: on the one hand his urge to express extra-musical contents went to such extremes that the notes had become almost incidental and were only regarded as carriers of expression; at the same time he strove to free music from this very bondage and to restore to it that autonomous structural sense it had tended to lose during the romantic period. Tradução do autor.

¹² “[...] it appears that an authentic performance of a Webern score is impossible without direct tradition”. Tradução do autor.

¹³ To the extent that a genuine performance tradition for this music has existed, it has done so primarily by word of mouth, and unfortunately, as historical distance between the creation of the music and its latter-day interpreters increases, we are in danger of losing that oral tradition altogether. Tradução do autor.

Para Catarina Domenici,

[...] a negação da tradição oral na música de concerto pode criar notórios mal-entendidos, como no caso das *Variações Op. 27* de Anton Webern. A edição de Peter Stadlen (1979), pianista que preparou a peça junto ao compositor e realizou a sua estreia, colocou em xeque a concepção pontilhista da obra de Webern preconizada pela escola de Darmstadt (DOMENICI, 2011a, p. 1205).

Mirian Quick afirmou que havia “[...] no final dos anos 1940, 50 e 60 ... não um, mas dois estilos de performance de Webern: a tradição Vienense e a prática da vanguarda de ‘Darmstadt’, a qual rejeitou – ou mais precisamente, ignorou – essa tradição”¹⁴ (QUICK, 2010 *apud* COOK, 2016, p. 2). Para Stadlen,

[...] se esse artista [Webern] refinado e reservado tivesse anotado em suas partituras tantas minúcias quanto Mahler, por exemplo, que ele admirava muito e cuja personalidade se reflete na soma de indicações de execução deixadas em suas partituras, os últimos 25 anos da história da música talvez tivessem se desenrolado de outra forma¹⁵ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 39).

As palavras de Stadlen na conclusão de seu artigo “O mal-entendido pontilhista” nos dão uma ideia, portanto, da profunda impressão e da frustração do pianista a respeito da releitura que a vanguarda de Darmstadt fez da obra de Webern.

¹⁴ [...] 'in the late 1940s, 50s and 60s ... not one but two Webern performance styles: the Viennese tradition and the avant-garde "Darmstadt" practice that rejected—or more accurately, perhaps, ignored—this tradition'. Tradução do autor.

¹⁵ Si cet artiste raffiné et réservé avait annoté ses partitions avec autant de minutie que Mahler, par exemple, qu'il admirait beaucoup et dont la personnalité se reflète dans la somme d'indications d'exécution laissées dans ses partitions, les 25 dernières années de l'histoire de la musique se seraient peut-être déroulées autrement. Tradução do autor.

2. O TEXTO MUSICAL E AS INTENÇÕES DO COMPOSITOR

O pianista Daniel Barenboim afirmou que “[...] a música não precisa de interpretação. Requer a observação do texto, o acompanhamento de sua execução e a capacidade do músico para se fundir com o trabalho de outra pessoa” (BARENBOIM, 2009, p. 21). Obviamente, se partirmos da perspectiva de Barenboim para a interpretação do Op. 27 de Webern, não tendo conhecimento da edição e dos textos de Stadlen, estaremos bem distantes de diversas intenções expressivas do compositor. Segundo Jonathan Dunsby (1989), a Segunda Escola Vienense e a tradição schenkeriana se baseiam em um idealismo musical em relação à execução musical: “[...] espera-se que a partitura ofereça a mais completa evidência da intenção do compositor, e que o intérprete tenha a responsabilidade de decodificar essa informação e de representá-la, nos mínimos detalhes, em uma execução musical” (DUNSBY, 1989, p. 8). No entanto, basta examinar os compassos iniciais das duas edições para perceber que algumas das indicações não são possíveis de ser deduzidas a partir da edição *Urtext*:

Sehr mäßig ♩. = ca 40

The image shows a musical score for Webern's Op. 27, I, measures 1-5. The tempo is marked 'Sehr mäßig' with a quarter note equal to approximately 40 beats per minute. The time signature is 3/16. The score is marked 'pp' (pianissimo). The notation is complex, with many notes beamed together and some notes with stems pointing downwards. The measures are numbered 1 through 5. The first measure has a '1' above it, the second a '2', the third a '3', the fourth a '4', and the fifth a '5'. The score is written for piano, with a treble and bass clef.

Figura 1: Webern, Op. 27, I. (c. 1-5). Edição Urtext.

„kühl leidenschaftliche
Lyrik des Ausdrucks“

Sehr mäßig ♩. = ca 40
„Verhaltener Klageruf“ 2

Anton Webern, Op. 27

The image shows a musical score for Anton Webern's Op. 27, I, measures 1-5. The score is in 3/16 time and features a piano (pp) dynamic. It includes performance markings such as 'tpo' and various articulation symbols like accents and slurs. Red annotations highlight specific notes and dynamics.

Figura 2: Webern, Op. 27, I. (c. 1-5). Edição de Peter Stadlen.

Nas figuras 1 e 2, em apenas cinco compassos, já é possível perceber uma grande diferença de indicações interpretativas. Para este momento, é válido destacar o que Stadlen (1979) nomeia de “melodia”, que são as notas circuladas na cor verde, e as indicações “friamente apaixonado, expressividade lírica” (*kühl leidenschaftliche, Lyrik des Ausdrucks*) e “lamento suave” [ou “queixa contida”] (*Verhaltener Klageruf*). Através de tantos detalhes, nota-se que estamos diante de um compositor muito mais apaixonado, lírico e extremamente expressivo do que cerebral.

A interação ocorrida entre Webern e Stadlen, relatada por Stadlen, chega até nós demonstrando uma vasta riqueza de detalhes interpretativos que se tornam essenciais para compreendermos o universo de Webern. No mesmo sentido, autores contemporâneos como Domenici (2011a), Ramos (2013) e Silva (2015) têm pesquisado a relação entre compositor e intérprete e discutido os limites da notação musical para comunicar as intenções do compositor. É pertinente, portanto, considerar a relevância destes trabalhos para a presente pesquisa.

Domenici (2011a) abordou as complexidades técnicas e estilísticas presentes na obra *Confini*, de Paolo Cavallone, e especificou como a colaboração com o compositor foi essencial para a preparação da performance e a compreensão de seu estilo. A obra *Confini* exige do pianista o domínio da técnica tradicional e de técnicas expandidas, como uso do corpo do intérprete para efeitos vocais e percussivos. O trabalho com o compositor possibilitou esclarecer a realização de efeitos não convencionais descritos como “hit the opened mouth”, “hit the wood with hand” e “hit the wood with fingers”, bem como elucidou

passagens em que o compositor faz uso da técnica tradicional e busca evocar universos sonoros de outros compositores. Para a pianista, os dados revelaram “[...] a contribuição do compositor para a realização do caráter, tempo, toques, pedalização, articulação, dinâmicas, rubato e fraseado, além de explicações e demonstrações sobre a execução dos efeitos vocais e percussivos não convencionais” (DOMENICI, 2011a, p. 1205).

A pesquisa de Ramos (2013) suscita um aspecto interessante em sua colaboração com o compositor Flávio Oliveira: o uso de metáforas. Tornando-se um aspecto positivo em sua construção da interpretação de *Round about Debussy*, o uso de metáforas não apenas possibilitou a criação de uma narrativa musical, mas também foi um meio para a realização satisfatória de determinadas seções da obra. Para a autora,

A utilização de metáforas nas respostas dadas pelo compositor proporcionou uma melhor compreensão de determinados elementos sonoros da obra, tornando mais fácil criar o som correspondente às imagens sugeridas, tais como as badaladas de um relógio, um susto, ecos, etc. Essa abordagem inspirou a criação de uma narrativa poética com as imagens de uma floresta calma que ao anoitecer começa a ser tomada por almas que ficam vagando em busca de uma jovem que as levará para outro lugar (RAMOS, 2013, p. 57).

O uso de um termo como “preguiçosamente”, sugerido por Flávio Oliveira, foi destacado por Ramos como uma metáfora adequada para a interpretação de um trecho com ornamentos de melodia. De forma semelhante, por meio da edição de Peter Stadlen, é possível perceber que Webern buscava extrair o significado de sua música fazendo alusão a expressões como “friamente apaixonado” (*kühl leidenschaftliche*), “lamento suave” / “queixa contida” (*Verhaltener Klageruf*), “muito quente e sincero” (*sehr warm und innig*), “pensativo” (*nachdenklich*), entre outras, presentes, sobretudo, no primeiro e no terceiro movimento do Op. 27.

Outra característica relevante na interação entre compositor e intérprete é a tomada de consciência, por parte do intérprete, do universo do compositor (e vice-versa). Passar a compreender a visão de mundo do compositor é, ao mesmo tempo, passar a compreender melhor sua obra e como suas vivências estão nela refletidas. No caso de Ramos,

A fala franca e espontânea de Flávio reflete uma gama de conhecimentos não só musicais, mas das artes e das humanidades em geral. Cada exemplo citado e cada história contada no decorrer dos nossos encontros fazia com que eu enxergasse *Round about Debussy* por uma nova perspectiva (RAMOS, 2013, p. 19).

O trabalho realizado com o compositor ainda permitiu a autora a “[...] compreender como Oliveira trabalha elementos *debussyanos* dentro da sua própria linguagem composicional aliando-os a outros elementos. O contato direto mostrou-se essencial para a compreensão do seu estilo, e contribuiu para a análise da obra” (RAMOS, 2013, p. 17).

A dissertação de Silva (2015) teve enfoque na construção da interpretação de três obras para piano de Marisa Rezende através da colaboração com a compositora. Após documentar sua prática de performance, Silva teve contato com Rezende por meio de mensagens eletrônicas e também através de um encontro pessoal, podendo, então, tomar conhecimento de diversas intenções sonoras e expressivas da compositora, comparando-as com suas próprias intenções interpretativas anteriores. As obras trabalhadas com a compositora foram *Contrastes* (2001), *Ressonâncias* (1983) e *Miragem* (2011); Silva destaca:

As interações com Marisa Rezende me permitiram ter acesso às particularidades de seu universo sonoro, aos elementos que escapam à notação musical. [...] Durante o trabalho presencial com a compositora pude observar Marisa Rezende ao piano, tendo acesso ao modo como ela pensa e executa o *legato*, as articulações, as pedalizações, quais elementos prefere realçar [...]. A interação presencial me possibilitou vislumbrar novas perspectivas técnicas e sonoras que influenciaram não apenas a execução de um determinado trecho musical, mas também a minha concepção das obras (SILVA, 2015, p. 108).

De acordo com o autor,

Questões como a qualidade timbrística, as sutilezas dos tipos de toques, a intenção expressiva, o contexto sobre o qual o compositor construiu determinada imagem sonora não são suportadas pela partitura, já que ela possui restrições bastante significativas nesse sentido [...] (SILVA, 2015, p. 12/13).

A colaboração com Rezende e a oportunidade de discutir decisões interpretativas levaram Silva a reavaliar questões ligadas ao toque, pedalização, rubato, dinâmicas e uso de baquetas em sua interpretação.

Em comparação com minha pesquisa, creio que o pianista Peter Stadlen também deva ter reavaliado algumas de suas ideias durante seus encontros com Webern. A gama de indicações interpretativas encontradas na edição de Stadlen pode nos levar a imaginar o quão distante o pianista estava das intenções expressivas do compositor. No trecho abaixo, que diz respeito aos compassos 19-27 do terceiro movimento do Op. 27, é possível perceber a variedade de toques que Webern desejava que fossem executados:

19 *weiter* *più f* *ff* *hartes Staccato* 20 *p* 21 *rit.* *tempo* *f*
 22 *cantabile* *rit.* 23 *tempo, zart* *II.* 24 *molto* *rit.* *pp*
 25 *gut im tempo* *hart* 26 *weich* *f* *p* *pp* 27 *f* *hart*

Figura 3: Webern, Op. 27, III. (c. 19-27). Edição de Peter Stadlen. Variedade de indicações de toque.

Comparando, agora, o mesmo trecho com a edição *Urtext*:

The image shows a musical score for Webern's Op. 27, III, measures 19-27. The score is written for piano and consists of three systems. The first system contains measures 19, 20, and 21. The second system contains measures 22, 23, and 24. The third system contains measures 25, 26, and 27. The score includes dynamic markings such as 'più f', 'ff', 'p', and 'f', and tempo markings like 'rit.' and 'tempo'. Pedal markings are present in measures 24 and 26.

Figura 4: Webern, Op. 27, III. (c. 19-27). Edição Urtext.

Além das sugestões de toque (como *hartes Staccato*, *cantabile*, *hart* e *weich*) indicadas por Webern na edição de Stadlen (figura 3), é possível perceber a indicação de uso de pedal nos compassos 24 e 26 e a indicação “II.” no compasso 23, sinalizando o início da segunda variação. Tal variedade de indicações, como é possível observar, estão ausentes na edição *Urtext* (figura 4).

3. ANTON WEBERN E A TRADIÇÃO

Through a tradition anchored in Beethoven and Brahms and enforced by Schoenberg's tenets, Webern had made the principle of constantly developing variations so much his own that it had virtually become the generator of all his musical thinking¹⁶.

Não pude deixar de notar, enquanto buscava informações contextuais sobre o Op. 27 e também sobre Webern, que há controvérsias no que diz respeito ao compositor ter feito parte de uma tradição musical romântica tardia, da qual também faziam parte Arnold Schoenberg e Alban Berg, e de ele ter rompido com a tradição. Tal rompimento foi defendido principalmente por compositores que fizeram parte da vanguarda da escola de Darmstadt, a partir de onde se disseminou a visão pontilhista da obra de Webern. Boulez, por exemplo, afirmou que,

[...] enquanto Schoenberg e Berg se prendem à decadência da grande corrente romântica alemã e lhe dão um fecho com obras como *Pierrot lunaire* e *Wozzeck*, por seu estilo luxuosamente [ou luxuriantemente] vistoso, Webern – poder-se-ia dizer que através de Debussy – reage violentamente contra toda uma retórica herdada, tendo em vista reabilitar o poder do som (BOULEZ, 1995, p. 247).

Alex Ross apresenta um curioso relato sobre a performance do Op. 27 em Darmstadt:

Depois de morto, Webern adquiriu uma aura sagrada e visionária, com as superfícies super-refinadas e o intrincado desenho de seus trabalhos encobrendo as composições de vanguarda que surgiram. [...] Quando as Variações para Piano de Webern foram apresentadas em Darmstadt em 1948, jovens compositores a ouviram em um transe quase religioso (ROSS, 2009, p. 373).

O fato é curioso porque, como nos informa Nicolas Donin (2004) na sua introdução para a tradução francesa do artigo “O mal-entendido pontilhista”, Stadlen foi convidado como professor nos cursos de Darmstadt durante os verões de 1948 a 1951, fazendo a estreia alemã do Op. 27 em julho de 1948. De acordo com Cook, “felizmente, uma gravação privada foi feita; e, embora seja de má qualidade – e comercialmente lançada apenas em 2006 – ela revela uma performance que tem todas as marcas do estilo pré-guerra”¹⁷ (COOK, 2016, p. 1). Martin (2013) também comenta que foi no ano de 1948 que uma obra de Webern foi pela primeira

¹⁶ MOLDENHAUER, 1979, p. 485.

¹⁷ Fortunately a private recording was made, and though it is of poor quality – and was commercially released only in 2006 – it reveals a performance bearing all the marks of the pre-war style. Tradução do autor.

vez apresentada nos cursos e que, além das Variações de Webern, o Concerto para Piano, Op. 42 de Schoenberg também teve sua estreia alemã a cargo de Stadlen. É provável que Boulez e seu círculo não tenham travado contato com Stadlen durante os cursos, pois, como descrito por Rizek:

A presença dominante dos cursos era a dos jovens compositores: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Berio, Henri Pousseur e outros. Eles começaram a participar ativamente nos anos letivos de 1951 e 1952, chamando para si a responsabilidade de moldar os cursos e as performances que lá aconteciam segundo seus gostos e diretrizes (RIZEK, 2014, p. 98).

Para Enrico Fubini,

[...] embora o princípio do serialismo provenha de Schoenberg e de sua escola, é inquestionável que os princípios inspiradores do dodecafonismo foram negligenciados e traídos pela escola de Darmstadt, ou, talvez – poder-se-ia dizer com maior propriedade –, esta escola continha em potência, ao criar e ao conceber a música de um modo novo, implicações que iam muito além da vontade do primeiro inventor¹⁸ (FUBINI, 2005, p. 469).

Neste mesmo sentido, Rizek afirma que, “para Boulez, atacar a música de Schoenberg era sobretudo um expediente que visava, em última instância, demarcar seu lugar na cena musical do pós-guerra, exaltando as qualidades do serialismo tal como era entendido por ele e por sua geração” (RIZEK, 2014, p. 13); da mesma forma, “é possível [...] que a recepção algo incompleta que [os jovens serialistas] realizaram da obra de Webern tenha sido enviesada para servir aos propósitos de Boulez” (RIZEK, 2014, p. 115). Continuando suas colocações, Rizek ainda destaca que “[...] Webern foi alçado à posição de ‘pai’ do serialismo segundo uma leitura um tanto enviesada levada a cabo sobretudo por Boulez, que exagerou nas diferenças poéticas entre Webern e seu mestre, Schoenberg” (RIZEK, 2014, p. 120).

O compositor Aaron Copland, que também defende a renúncia de Webern ao passado, afirmou:

O pensamento claro e lógico de Webern libertou-o, pelo menos em suas composições, de qualquer apego que por ventura tivesse tido aos métodos tradicionais. Em confronto, o professor e o colega – Schoenberg e Berg – tinham cada qual um pé no século XIX (COPLAND, 1969, p. 114).

¹⁸ [...] aunque el principio del serialismo procede de Schönberg y de su escuela, es incuestionable que los principios inspiradores de la dodecafonía se descuidaron y se traicionaron por la escuela de Darmstadt, o, tal vez – se podría decir con mayor propiedad –, esta escuela contenía en potencia, al crear y al concebir la música de un modo nuevo, implicaciones que iban mucho más allá de la voluntad de su primer inventor. Tradução do autor.

Ainda mais adiante, argumenta:

Sem dúvida, ela [a música de Webern] é escrita dentro de uma das técnicas mais autorestritivas jamais concebidas por um compositor. É esse controle que, em parte, concorre para dar às últimas composições de Webern uma impassividade clássica bastante diferente da inspiração romântica da de Berg ou da de Schoenberg, indicando destarte o caminho para as jovens gerações seguirem (COPLAND, 1969, p. 116).

Ao contrário do afirmado por Copland, Webern (2009) não via sua técnica composicional como autorestritiva. Para ele, a técnica dodecafônica oferecia muito mais possibilidades para a composição; os doze sons da escala cromática e todas as suas combinações, como descrito pelo compositor, oferecem muito mais liberdade e opções do que os sete sons de base na composição tonal.

Copland chegou a caracterizar a música de Webern como atemática e descontínua: “Webern foi o primeiro a escrever, sob rigoroso controle, música atemática e descontínua. Ernst Krenek considera-a ‘o rompimento mais completo com a tradição em séculos, talvez até em toda a história da música ocidental’” (COPLAND, 1969, p. 115). Para Krenek, Webern “[...] ‘se afastou da pintura dos sentimentos humanos’ por se ‘limitar cada vez mais, nos op. 21 e 24, e particularmente nas *Variações para piano* op. 27, a um mundo de formas abstratas frias e autossuficientes”¹⁹ (KRENEK, 1966 *apud* DONIN; STADLEN, 2004, p. 37). Porém, tais declarações vão diretamente contra ao que é defendido por Stadlen em seus textos e ao que é possível observar tanto em sua edição quanto em sua gravação do Op. 27.

Seria adequado, talvez, fazer uma distinção entre ruptura na técnica composicional e ruptura na expressividade, poética ou estética, pois Copland e Krenek possivelmente falam de ruptura do ponto de vista da técnica composicional, enquanto alguns autores citados a seguir enfocam na expressividade. Contudo, é válido ressaltar que o próprio Webern (2009), em suas conferências de 1932 e 1933, explicou que concebia seu processo composicional como resultado de uma evolução natural, e não como uma ruptura com a tradição. A ruptura de que fala Webern diz respeito apenas ao abandono da “[...] relação com a tônica. Porque já não havia nada consonante. [...] E foi Arnold Schoenberg quem iniciou com a ruptura”²⁰ (WEBERN, 2009, p. 78).

Para Fubini,

¹⁹ “[...] ‘détourné de la peinture des sentiments humains’ pour se ‘limiter de plus en plus, dans les op. 21 e 24, et particulièrement dans les *Variations pour piano* op. 27, à un monde de formes abstraites froid et autosuffisant’”. Tradução do autor.

²⁰ “[...] relación con la tónica. Porque ya no había nada consonante. [...] Y fue Arnold Schönberg quien inició la ruptura”. Tradução do autor.

[...] o dodecafonismo pode ser interpretado, quer como uma ruptura violenta e definitiva com a tradição – como princípio de uma nova era –, quer como elemento que se adiciona à tradição ocidental – além disso: o qual é inserido e emerge desta –, configurando seu desenvolvimento lógico e natural²¹ (FUBINI, 2005, p. 458).

O autor relaciona as duas maneiras de interpretar o dodecafonismo ao modo como se posicionam os compositores Hindemith e Webern frente à linguagem dodecafônica:

Hindemith, que no âmbito do panorama musical do século XX representa a ala conservadora, expressa a mais dura e irrevogável condenação do dodecafonismo, ao declarar ilegítima sua linguagem por não corresponder à organização “natural” dos sons. Webern, o qual é considerado como o porta voz da extrema esquerda dodecafônica, como aquele que abriu caminho para as mais ousadas aventuras de vanguarda, defende o dodecafonismo em seus escritos ao trazer à luz o nexos que o une com a tradição e, portanto, a “naturalidade” da linguagem dodecafônica²² (FUBINI, 2005, p. 458).

Inspirado pela *Teoria das Cores* de Goethe, Webern via a música como “[...] a natureza com suas leis em relação com o sentido do ouvido”²³ (WEBERN, 2009, p. 22).

Segundo o compositor,

Chegamos a uma época na qual predomina a forma polifônica de representação, e nossa técnica de composição alcançou um grande parentesco com as formas de representação dos flamengos do século XVI, embora, naturalmente, contamos agora com todos os resultados da conquista do campo tonal harmônico²⁴ (WEBERN, 2009, p. 44).

Webern ainda afirmou que,

[...] o estilo que buscam Schoenberg e sua escola é uma nova compenetração recíproca do material musical na horizontal e na vertical, uma polifonia que encontrou seus pontos culminantes entres os flamengos e em Bach, e logo, mais tarde, nos clássicos. Se trata sempre do mesmo esforço: extrair o máximo de uma só ideia principal. E podemos dizê-lo graças a seguirmos a escrever utilizando as

²¹ [...] la dodecafonía puede interpretarse, bien como ruptura violenta y definitiva con la tradición – como principio de una nueva era –, bien como elemento que se añade a la tradición occidental – es más: que se inserta y emerge de ésta –, configurando su desenvolvimiento lógico y natural. Tradução do autor.

²² Hindemith, que en el ámbito del panorama musical del siglo XX representa el ala conservadora, expresa la más dura e irrevocable condena de la dodecafonía, al declarar ilegítimo su lenguaje por no corresponderse con la organización “natural” de los sonidos. Webern, al que se le considera como el portavoz de la extrema izquierda dodecafónica, como aquel que abrió camino a las más atrevidas aventuras de vanguardia, defiende la dodecafonía en sus escritos al sacar a la luz el nexos que la une con la tradición y, por lo tanto, la “naturalidade” del lenguaje dodecafónico. Tradução do autor.

²³ “[...] la música es la naturaleza con sus leyes en relación con el sentido del oído”. Tradução do autor.

²⁴ Hemos llegado a una época en la que predomina le forma polifónica de representación, y nuestra técnica de composición há alcanzado un gran parentesco con las formas de representación de los flamengos del siglo XVI, aunque, por supuesto, contemos ahora con todos los resultados de la conquista del campo tonal armónico. Tradução do autor.

formas dos clássicos; estas não desapareceram. Tudo o que foi encontrado a respeito de formas artísticas se encontra também presente na Nova Música²⁵ (WEBERN, 2009, p. 70-71).

A posição de Fubini torna-se oposta aos relatos de Stadlen quando ele afirma:

[...] Webern demonstrou como, partindo do dodecafonismo, se podia chegar, de alguma maneira, ao silêncio, à não-linguagem, à música entendida já não como fluxo temporal, mas estruturada como uma série de instantes sem relação entre si no espaço, à música entendida como abstração radical²⁶ (FUBINI, 2005, p. 479).

O testemunho de Stadlen, por outro lado, comprova que Webern não pensava sua música como “uma série de instantes sem relação entre si no espaço”; os relatos e a edição de Stadlen mostram que Webern desejava, no Op. 27, que houvesse conexão entre eventos e sons, mesmo que estes ocorressem em registros distintos.

Através de um trecho do diário do compositor Luigi Dallapiccola, datado de 9 de março de 1942, é possível perceber como Webern via a si mesmo como herdeiro da tradição musical. Dallapiccola descreve seu encontro com Webern, quando esteve em Viena:

[...] Incidentalmente, o nome de Kurt Weill é mencionado e Webern subitamente explode. Ele aponta o dedo para mim (mas não tinha sido eu a pessoa que pronunciou o nome do compositor que ele não gostava!) e me faz uma pergunta muito direta: “O que você acha da nossa grande tradição austro-germânica em tal compositor – essa tradição que inclui os nomes de (e aqui ele começa a enumerá-los em seus dedos) Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schoenberg, Berg, e eu?”
Eu estava envergonhado. Eu não digo que uma resposta não seria possível; mas o que me confunde mais é que Webern usou o termo “tradição”, um termo que, conhecendo as partituras das Variações, Op. 27, a Cantata *Das Augenlicht* e, através de uma performance, o Concerto, Op. 24, eu supunha que tinha sido eliminado do vocabulário de Webern. Não somente isso. Mas que ele deveria considerar-se um herdeiro da tradição, que ele deveria acreditar na continuidade da linguagem. ... E, finalmente, que não deveria ser uma questão de estética e de gosto que o separava de Kurt Weill, mas sim o fato de que Kurt Weill tinha recusado a tradição austro-germânica²⁷ (DALLAPICCOLA *apud* MOLDENHAUER, 1979, p. 537).

²⁵ [...] el estilo que buscan Schönberg y su escuela es una nueva compenetración recíproca del material musical en la horizontal y en la vertical, una polifonía que econtró sus puntos culminantes entre los flamencos y en Bach, y luego, más tarde, en los clásicos. Se trata siempre del mismo esfuerzo: extraer lo máximo de una sola idea principal. Y podemos decirlo gracias a que nosotros seguimos empleando al escribir las formas de los clásicos; éstas no han desaparecido. Todo lo que se ha hallado en cuanto a formas artísticas se encuentra también presente en la Nueva Música.

²⁶ [...] Webern demostró cómo, partiendo de la dodecafonía, se podía llegar, de alguna manera, al silencio, al no-lenguaje, a la música entendida no ya como flujo temporal estructurado sino como una serie de instantes sin relación entre sí en el espacio, a la música entendida como abstracción radical. Tradução do autor.

²⁷ [...] Incidentally, the name of Kurt Weill is mentioned and Webern suddenly explodes. He points his finger at me (but I had not been the one who uttered the name of the composer he disliked!) and asks me a very direct question: “What do you find of our great Middle-European tradition in such a composer – that tradition which includes the names of (and here he starts to enumerate them on his fingers) Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schoenberg, Berg, and myself?”

I was embarrassed. I do not say that an answer would not be possible; but what confounds me most is that Webern used the term “tradition”, a term which, knowing the scores of the Variations, Op. 27, the Cantata *Das*

O vínculo de Webern com a tradição também é defendido por Luca Chiantore. Para o autor, Webern, Schoenberg e Berg devem ser vistos de uma mesma perspectiva estética:

Nenhum deles [Schoenberg, Webern e Berg] nunca foi um pianista profissional, mas sua produção mostra uma extraordinária coerência entre sua estética e um preciso enfoque técnico. O aspecto mais surpreendente desta coerência é o que melhor revela a autêntica natureza deste movimento: sua estreita relação com a tradição romântica²⁸ (CHIANTORE, 2001, p. 538).

E continua sua argumentação sugerindo:

[...] não devemos esquecer que de todas as “aquisições do passado”, segundo chegou a escrever Webern, a tonalidade havia sido “a única a desaparecer”: a forma, a estrutura interna da linha melódica, a importância dos contrastes dinâmicos, o sentido expressivo dos diversos intervalos, o ritmo em todas as suas facetas, tudo se movia de acordo com diretrizes estabelecidas pela tradição. E, se dedicamos a cada um destes elementos a devida atenção, não é difícil localizar, inclusive nas peças dodecafônicas mais severas, os momentos nos quais a técnica romântica segue sendo a protagonista principal²⁹ (CHIANTORE, 2001, p. 538).

Fazendo igualmente referência aos textos escritos por Webern e sua ligação com a tradição, Fubini afirmou:

Se Webern foi um profeta com sua música – pelo menos de acordo com a interpretação que dela deu a mais recente vanguarda –, não foi, no entanto, com seus escritos; nestes, o que mais preocupava a Webern era salvar a continuidade com a tradição, assim como a coerência lógica da forma como pressuposto da comunicabilidade do discurso musical³⁰ (FUBINI, 2005, p. 461).

Augenlicht and, through a performance, the Concerto, Op. 24, I supposed had been eliminated from Webern’s vocabulary. Not only that. But that he should consider himself an heir to tradition, that he should believe in the continuity of language. ... And finally, that it should not be a question of aesthetics and of taste that separated him from Kurt Weill but rather the fact that Kurt Weill had refused the Middle-European tradition. Tradução do autor. Optei por traduzir “Middle-European tradition” como “tradição austro-germânica” pelo fato de Webern ter citado apenas compositores que fazem parte de tal tradição.

²⁸ Ninguno de ellos fue nunca un pianista profesional, pero su producción muestra una extraordinaria coherencia entre su estética y un preciso enfoque técnico. El aspecto más sorprendente de esta coherencia es el que mejor delata la autêntica naturaleza de este movimiento: su estrecha relación con la tradición romântica. Tradução do autor.

²⁹ [...] no debemos olvidar que de todas las “adquisiciones del pasado”, según llegó a escribir Webern, la tonalidad había sido “la única en desaparecer”: la forma, la estructura interna de la línea melódica, la importancia de los contrastes dinâmicos, el sentido expresivo de los diversos intervalos, el ritmo en todas sus facetas, todo ello seguía su camino según las pautas marcadas por la tradición. Y si dedicamos a cada uno de estos elementos la debida atención, nos es difícil localizar, incluso en las piezas dodecafónicas más severas, los momentos en los cuales la técnica romântica sigue siendo la protagonista principal. Tradução do autor.

³⁰ Si Webern fue un profeta con su música – por lo menos, de acuerdo con la interpretación que de ésta diera la más reciente vanguardia –, no lo fue, en cambio, con sus escritos; en éstos, lo que más le preocupaba a Webern era salvar la continuidad con la tradición, así como la coherencia lógica de la forma como presupuesto de la comunicabilidade del discurso musical. Tradução do autor.

De fato, Webern (2009) defende que a unidade formal é um requisito para a compreensibilidade do discurso musical, o que não quer dizer que sua música é inexpressiva. De acordo com Griffiths, obras como as da natureza da Sinfonia Op. 21 (e eu adicionaria também o Op. 27) de Webern “[...] tendem a estimular a acusação de que a composição serial é de certo modo matemática ou mecânica, e com efeito o método foi objeto de críticas como esta desde o início” (GRIFFITHS, 2011, p. 82).

Sampaio, em seu artigo de análise semiológica tripartite do Op. 27, faz considerações que contribuem para dirimir a visão de que Webern era um compositor frio e cerebral:

[...] 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 (SAMPAIO, 2002, p. 49).

Cabe agora investigar quais são as indicações interpretativas presentes na edição de Peter Stadlen do Op. 27, comparando os trechos selecionados da edição Prática com os respectivos trechos da edição *Urtext* e fazendo referência aos textos de Stadlen que apresentam as intenções expressivas de Webern.

4. INDICAÇÕES INTERPRETATIVAS NA EDIÇÃO DE PETER STADLEN

Variationen für Klavier, Op. 27 é uma obra muito discutida em trabalhos de análise musical. Contudo, cabe esclarecer que, sem menosprezar a importância da análise para a performance, este trabalho enfoca o aspecto expressivo da obra. Em seus encontros com Stadlen, Webern expressou sua preocupação acerca da realização sonora, considerando esta mais importante para a recepção da obra do que os detalhes de sua construção. Como é relatado por Peter Stadlen,

[...] ao longo de todas aquelas semanas de instrução e preparação, Webern jamais tocou no aspecto serial de suas *Variações para Piano*. Mesmo quando eu lhe perguntei, ele se recusou a entrar no assunto comigo – porque, segundo ele, era importante que eu soubesse como a obra deveria ser tocada, não como ela foi feita. Tampouco ele dava a impressão de um *reservatio mentalis*, escondendo alguma coisa – como se ele pensasse que talvez eu ou o seu potencial público não estivesse preparado para isso. Na verdade, ele agia como se ele próprio não estivesse consciente do aspecto serial de sua obra, ou pelo menos nunca pensou neste aspecto quando tocando ou discutindo-a. Ele parecia implicar com seu comportamento que tanto ele como nós precisássemos apenas nos preocupar com a *prima facie* das correspondências e estruturas como nós as vemos na partitura e como elas tornam-se som de acordo com suas instruções – e que o conhecimento de suas implicações seriais não era necessário para uma apreciação completa da música³¹ (STADLEN, 1958, p. 16).

O fato de Webern não estar disposto a discutir a respeito do processo composicional da obra não significa dizer que o intérprete deva passar despercebido por tal aspecto; para o compositor era muito claro todo o material e técnica usados na composição. Wason sugere que, “[...] apenas quem está completamente ciente dos detalhes técnicos da peça (como só Webern estava naquele momento) poderia ter feito sugestões tão maravilhosamente pertinentes para sua performance”³² (WASON, 1987, p. 65). Para Dunsby,

[...] uma execução sensível da música pós-tonal, especialmente a de Webern, não acontece se o executante não estiver totalmente familiarizado com as propriedades interválicas de uma série ou séries dodecafônicas e com a estrutura rítmica de sua

³¹ [...] throughout all those weeks of instruction and preparation Webern never once touched on the serial aspect of his *Piano Variations*. Even when I asked him, he declined to go into it with me – because, he said, it was important that I should know how the work should be played, not how it was made. Nor did he give the impression of a *reservatio mentalis*, of holding something back – as if he thought that perhaps I or his potential audience were not yet ready for it. Indeed, he acted as if he himself were not aware of the serial aspect of his work, or at least never thought of it when playing or discussing it. He seemed to imply by his behavior that both he and we need only be concerned with the *prima facie* appearance of the correspondences and structures as we see them in the score and as they are made to sound according to his instructions – and that knowledge of their serial implications was not required for a full appreciation of the music. Tradução do autor.

³² “[...] only one who is completely aware of the piece’s technical details (as only Webern was at that time) could have made such wonderfully apposite suggestions for its performance”. Tradução do autor.

apresentação. Todo detalhe da partitura e todas as suas inter-relações são considerados estudos vitais para o executante (DUNSBY, 1989 p. 7).

Neste sentido, Nicholas Cook escreveu que:

[...] Stadlen (cujo propósito era em grande parte polêmico) negou que haja qualquer coincidência significativa entre a estrutura da série e as indicações de performance de Webern. Wason discorda; ele argumenta que ambos, estrutura da série e indicações de performance, estão correlacionados com a estrutura da frase, de modo que existe uma ligação indireta entre os dois³³ (COOK, 1999, p. 249-250).

Apesar de discussões existentes a respeito da relação entre a série e as direções de performance, evitarei aprofundá-las neste trabalho. No prefácio de sua edição do Op. 27, Stadlen afirma: “[...] ele [Webern] não se cansava de me transportar para a poética da obra até ao mais ínfimo, mais delicado detalhe – regendo, gesticulando, cantando (ele nunca tocou)”³⁴ (WEBERN, 1979). No texto anterior – *Serialism Reconsidered* –, Stadlen relata:

Durante semanas a fio, ele havia passado incontáveis horas tentando transmitir a mim todas as nuances da performance até o mais ínfimo detalhe. Enquanto cantava e gritava, ondeava os braços e batia os pés em uma tentativa de trazer à tona o que ele chamava de significado da música. Eu fiquei impressionado ao vê-lo tratar aquelas poucas notas desconexas como se fossem cascatas de som. Ele continuava referindo-se à melodia que, segundo ele, deveria ser tão eloquente quanto uma sentença. Esta melodia residiria às vezes nas notas superiores da mão direita e, então, por alguns compassos, dividia-se entre ambas as mãos. Tinha a forma de uma enorme quantidade de *rubato* constante e a mais imprevisível distribuição dos acentos. Mas havia também definidas mudanças de tempo a cada pequeno número de compassos para marcar o início de “uma nova sentença”³⁵ (STADLEN, 1958, p. 12).

Antes de discutir cada movimento separadamente, apresentarei alguns aspectos que considero mais gerais e que são referentes às indicações de performance encontradas nas edições do Op. 27. O primeiro elemento que apresento são as marcações de metrônomo sugeridas por Webern e que constam em ambas as edições. Stadlen (WEBERN, 1979)

³³ [...] Stadlen (whose purpose was largely polemical) denied that there is any significant coincidence between serial structure and Webern’s performance indications. Wason disagrees; he argues that both serial structure and performance indications are correlated with the phrase structure, so that there is an indirect connection between the two. Tradução do autor.

³⁴ “[...] he never tired to conveying me to the poetics of the work down to the minutest, most delicate detail – conducting, gesticulating, singing (he never played)”. Tradução do autor.

³⁵ For weeks on end he had spent countless hours trying to convey to me every nuance of performance down to the finest detail. As he sang and shouted, waved his arms and stamped his feet in an attempted to bring out what he called the meaning of the music. I was amazed to see him treat those few scrappy notes as if they were cascades of sound. He kept on referring to the melody which, he said, must be as telling as a spoken sentence. This melody would sometimes reside in the top notes of the right hand and then for some bars be divided between both left and right. It was shaped by an enormous amount of constant *rubato* and by a most unpredictable distribution of accents. But there were also definite changes of tempo every few bars to mark the beginning of ‘a new sentence’. Tradução do autor.

afirmou que nunca discutiu com Webern as sugestões de andamento, mas que elas pareciam mais rápidas que o tempo desejado de fato pelo compositor. Para o primeiro movimento, ele indicou ♩. = ca. 40; porém, Stadlen sugere que seja 96 (♩. = 32), e não 120 (♩. = ca. 40). Para o segundo movimento, a sugestão é de semínima = 142 e não ca. 160, “[...] embora neste caso muito possa depender da destreza do pianista”³⁶ (WEBERN, 1979, Prefácio). E, no terceiro movimento, a sugestão é de mínima = 69, ao contrário da indicação de ca. 80.

A respeito dos sinais de crescendo e decrescendo, tanto quando um deles aparece em apenas uma nota, como na figura 5, ou quando ambos aparecem no topo de uma nota, como na figura 6, “[...] e, portanto, não podem ser realizados no piano, eles têm a intenção de ajudar a transmitir ao performer uma determinada nuance expressiva por meios curiosamente indiretos”³⁷ (WEBERN, 1979, Prefácio).

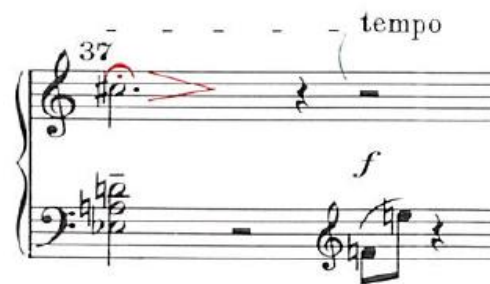


Figura 5: Webern, Op. 27, III. (c. 37). Edição de Peter Stadlen. Sinal de decrescendo.

„kühl leidenschaftliche
Lyrik des Ausdrucks“

Sehr mäßig ♩. = ca 40
„Verbaltener Klageruf“ 2

Figura 6: Webern, Op. 27, I. (c. 1-2). Edição de Peter Stadlen. Sinais de crescendo e decrescendo.

³⁶ “[...] although here much may depend on the pianist’s dexterity”. Tradução do autor.

³⁷ “[...] and thus cannot be realised on the piano, they are intended to help conveying to the player a given expressive nuance by curiously indirect means”. Tradução do autor.

É notável perceber, porém, que tais indicações não estão presentes na edição *Urtext* (figuras 7 e 8):



Figura 7: Webern, Op. 27, III. (c. 37). Edição Urtext.



Figura 8: Webern, Op. 27, I. (c. 1-2). Edição Urtext.

Outro ponto importante de discussão e passível de confusão é o que diz respeito aos traços horizontais sobre determinadas notas, que usualmente chamamos de *tenuto*. Stadlen recorda que:

Quase todos os bastante numerosos traços horizontais servem como lembranças poéticas e não têm o efeito de alongamento convencional, como se pode concluir da ocasional coincidência de uma das linhas de lápis de Webern com um ponto de staccato impresso em cima da mesma nota³⁸ (WEBERN, 1979).

Porém, penso que Stadlen refere-se apenas a indicações desta natureza que foram adicionadas por ele ou por Webern, já que a edição *Urtext* apresenta diversos sinais de *tenuto*, e que não são mencionados pelo pianista. Acredito que a ocasional coincidência de que fala

³⁸ Almost all of the fairly numerous horizontal dashes serve as poetic mementos and lack the conventional lengthening effect, as one can conclude from the occasional coincidence of one of Webern's pencilled lines with a printed staccato dot on top of the same note. Tradução do autor.

Stadlen, onde a mesma nota possui a indicação de *tenuto* e *staccato*, ocorre como no trecho do compasso 7 do terceiro movimento:

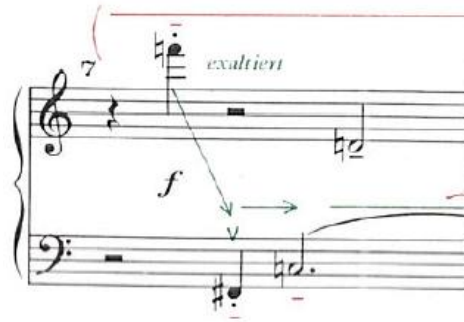


Figura 9: Webern, Op. 27, III. (c. 7). Edição de Peter Stadlen. Notas com indicação de tenuto e staccato.

Comparando, então, o mesmo trecho com a edição *Urtext*³⁹:



Figura 10: Webern, Op. 27, III. (c. 7). Edição Urtext.

O mesmo ocorre nos compassos 2-3 do mesmo movimento:

³⁹ Penso que seja oportuno, a partir de agora, apresentar figuras de ambas as edições dos exemplos discutidos. Começando pela edição de Peter Stadlen, seguida logo abaixo pela primeira edição, ou vice-versa.

„die zahlreichen Tempowechsel zeigen jeweils den Beginn eines neuen Satzes an“

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 2 3 v

p *f*

elegisch *sich überstürzend*

Figura 11: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Notas com indicação de tenuto e staccato.

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 2 3

p *f*

elegisch *sich überstürzend*

Figura 12: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição Urtext.

A indicação de *tenuto* e staccato na mesma nota e a sugestão de Stadlen de que elas representam lembranças poéticas me levaram a considerar que Webern estava não apenas consciente de toda a tradição que o precedeu, mas também tentando evocar universos sonoros da música anterior a ele. Na oportunidade que tive de tocar o Op. 27 para o pianista Daniel Schene durante uma masterclass⁴⁰, sua sugestão foi a de que, exatamente nestes trechos dos compassos 2, 3 e 7 do terceiro movimento, eu pensasse na música na Brahms, tentando buscar um som mais “cheio” e com mais “gravidade”.

Há, porém, segundo Stadlen, uma exceção onde o traço horizontal sobre as notas sugere que elas devem ser sustentadas durante todo o seu valor:

⁴⁰ Realizada em 13 de agosto de 2015 no Auditorium Tasso Corrêa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Uma exceção são as linhas dos compassos 31 e 33 [Figura 13] do primeiro movimento. [...] O propósito delas é compensar os sombrios “tímpanos” em staccato contra notas simultâneas que devem não só ser totalmente sustentadas, mas tocadas ainda mais suavemente⁴¹ (WEBERN, 1979).

linke Hand wie eine geheimnisvolle Pauke", ditto Takte 33 und 36. Scharf abgesetzt gegen das Vor- und Nachberige

31 32 33

34 35 36

rit.

Figura 13: Webern, Op. 27, I. (c. 31-36). Edição de Peter Stadlen. Notas com indicação de tenuto e staccato. “Tímpanos” em staccato.

31 32 33

⁴¹ An exception are the lines in I, bars 31 and 33. [...] Their purpose is to set off the sombre “tímpani” staccatos against simultaneous notes that must not only be fully sustained, but played even more softly. Tradução do autor.



Figura 14: Webern, Op. 27, I. (c. 31-36). Edição Urtext.

Logo acima do compasso 31 é possível ver a seguinte descrição: “‘mão esquerda como um tímpano misterioso’, da mesma forma nos compassos 33 e 36. Acentuadamente imputado contra o que vem antes e depois”.

Stadlen prossegue sua explicação:

Uma consequência do desejo de Webern de isolar estes dois episódios, com os seus súbitos escurecimentos de humor, era que ele já não imaginava os *crescendi* impressos; em vez disso, ele marcou uma mudança repentina, adicionando, no compasso 34 do primeiro movimento, um sforzato, completo com o traço [*tenuto*]⁴² (WEBERN, 1979).

A desistência de Webern pela realização dos sinais de crescendo pode ser vista na edição de Stadlen da figura 13, nos compassos 31 e 33. O único crescendo dos três compassos é um que foi adicionado por Webern na passagem do compasso 32 para o 33, possivelmente sugerindo que o pianista chegasse com mais intensidade sonora ao primeiro tempo do compasso 33, antes da mudança de humor com o piano súbito. Característico também é o acréscimo da fermata, logo após o compasso 36, antes do início da seção final do movimento. Como é informado por Stadlen, “[...] as linhas onduladas indicam um modesto *ritenuto*”⁴³ (WEBERN, 1979); optei por traduzir *holding back* como *ritenuto* pois, em outro texto, Stadlen clarificou “[...] que ele [Webern] costumava usar [as linhas onduladas] para indicar um leve *ritenuto* [...]”⁴⁴ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 35).

Um exemplo bastante claro que pode contribuir para a visão não-pontilhista da obra é o que diz respeito a algumas linhas retas e setas presentes no decorrer dos movimentos.

⁴² One consequence of Webern’s wish to isolate these two episodes, with their sudden darkening of mood, was that he no longer fancied the printed crescendos; instead he marked a sudden change by adding in I, bar 34, a sforzato, complete with dash. Tradução do autor.

⁴³ “Wavy lines indicate a modest holding back”. Tradução do autor.

⁴⁴ “[...] qu’il avait l’habitude d’utiliser pour indiquer un léger *ritenuto* [...]”. Tradução do autor.

A maioria das linhas retas (algumas delas com seta) entre as notas imediatamente consecutivas, e mesmo aquelas que nos compassos 7/8 do primeiro movimento [Figura 15] e compassos 34/35 do terceiro movimento [Figura 17] conectam notas separadas por uma pausa, bem como, no primeiro caso, por marcações de fraseado – todas estas podem ser consideradas como manifestos anti-pontilhistas⁴⁵ (WEBERN, 1979, Prefácio).

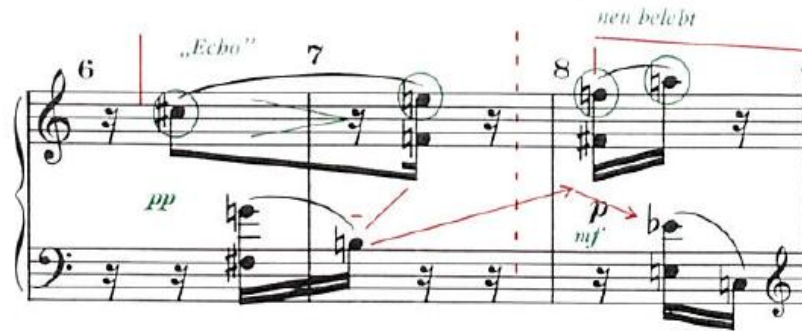


Figura 15: Webern, Op. 27, I. (c. 6-8). Edição de Peter Stadlen. Linhas retas e setas conectando as notas.



Figura 16: Webern, Op. 27, I. (c. 6-8). Edição Urtext.

Seguindo com o exemplo dos compassos 34/35 do terceiro movimento:

⁴⁵ Most of the straight lines (some of them with arrow) between immediately consecutive notes, and even those which in I, bars 7/8 and III, bars 34/35 connect notes separated by a rest as well as, in the first case, by phrasing marks – all these one might regard as anti-pointillist manifestos. Tradução do autor.

Figura 17: Webern, Op. 27, III. (c. 34-35). Edição de Peter Stadlen. Seta conectando as notas.

Figura 18: Webern, Op. 27, III. (c. 34-35). Edição Urtext.

O mesmo desejo de conexão entre as notas tem outro exemplo significativo. Na edição de Stadlen, no penúltimo compasso do terceiro movimento (Figura 19), Webern usa a palavra *anschließen* (conectar) e uma linha curva para indicar que os dois acordes sejam realizados com apenas um gesto⁴⁶:

Figura 19: Webern, Op. 27, III. (c. 65). Edição de Peter Stadlen. Linha indicando conexão.

⁴⁶ Em ambas as figuras: clave de fá na quarta linha no pentagrama superior; clave de sol na segunda linha no pentagrama inferior.



Figura 20: Webern, Op. 27, III. (c. 65). Edição Urtext.

Passarei a discutir individualmente cada um dos movimentos, continuando a dar exemplos das edições e considerando de que forma as indicações da edição de Stadlen contribuem para desestabilizar a visão pontilhista disseminada sobre a obra de Webern.

4.1 O terceiro movimento

Como Webern iniciou o processo de composição pelas variações, optei, neste capítulo, por colocar o terceiro movimento antes do primeiro e do segundo movimentos. Na edição de Stadlen, Webern anotou o início de cada uma das variações. A tabela abaixo indica o compasso em que elas iniciam:

Variação	Compasso
I	12 (tempo 2)
II	23 (tempo 2)
III	33 (tempo 3)
IV	45
V	56

Tabela 1: Início das variações do terceiro movimento.

A primeira variação tem início no compasso 12 (figura 21), logo após a pausa de semínima que é precedida pelo *mi bemol*, o qual possui a indicação de staccato e *tenuto*, bem como a indicação “*verlöschend*” (extinguindo):

Figura 21: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição de Peter Stadlen. Final do tema e início da primeira variação.

Figura 22: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição Urtext.

No que diz respeito aos trechos dos compassos 3 e 7, minhas decisões interpretativas sempre estiveram incertas, pois, tanto a edição de Peter Stadlen (Figuras 23 e 25) quanto a edição *Urtext* (Figuras 24 e 26), não oferecem uma perspectiva muito clara de como interpretar a relação entre o *mi* do compasso 3 e o *ré* do compasso 7 (circuladas por mim nas figuras abaixo) com as demais notas, principalmente pelo fato de, no último caso, o *ré* ficar fora da linha demarcada pelas setas que indicam a direção da melodia na edição de Stadlen. Minha intenção interpretativa estava, primeiramente, baseada na tentativa de expressar a existência de duas vozes, tanto no compasso 3 como no compasso 7.

„die zahlreichen Tempowechsel zeigen jeweils den Beginn eines neuen Satzes an“

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 p 2 *elegisch* 3 f *sich überstürzend*

Figura 23: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Nota mi no compasso 3.

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 p 2 f 3 f *sich überstürzend*

Figura 24: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição Urtext. Nota mi no compasso 3.

7 f *exaltiert* 8 p *l tpo*

Figura 25: Webern, Op. 27, III. (c. 7-8). Edição de Peter Stadlen. Nota ré no compasso 7.

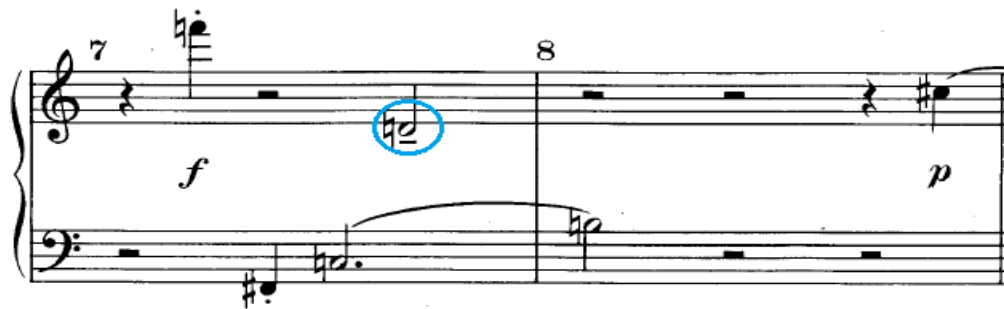


Figura 26: Webern, Op. 27, III. (c. 7-8). Edição Urtext. Nota ré no compasso 7.

Porém, minha visão sobre os trechos mudou após ler o relato de Stadlen, onde ele afirma que as indicações de Webern

[...] são os traços visíveis de sua visão, uma visão que permaneceu claramente em minha memória, de um canto a uma voz essencialmente (apesar das sobreposições ocasionais e as duas notas adicionais dos compassos 3 e 7), e que passa a duas vozes como nos compassos 10 e 11 [Figuras 27 e 28]⁴⁷ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 35).

Passei, portanto, a entender o *mi* do compasso 3 como parte da linha *dó# - dó - fá# - mi - sol*, e o *ré* do compasso 7 como parte da linha *fá - fá# - dó - ré - si*. O que também contribui para demonstrar, através do relato de Stadlen, que o pensamento de Webern não era pontilhista, por mais que algumas vezes a partitura possa sugerir tal interpretação. Já os trechos dos compassos 10 e 11, representados abaixo, foram pensados como duas vozes desde o primeiro momento, mesmo que a indicação *linke und rechte Hand getrennt artikuliert* (mão esquerda e direita articuladas separadamente), feita por Stadlen, esteja apenas no compasso 11.

⁴⁷ [...] sont les traces visibles de sa vision, une vision qui m'est restée clairement en mémoire, d'un chant à une voix pour l'essentiel (malgré les chevauchements occasionnels et les deux notes additionnelles des mesures 3 e 7) et qui ne passe à deux voix que dans les mesures 10 et 11. Tradução do autor.

Figura 27: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição de Peter Stadlen. Duas vozes nos compassos 10 e 11.

Figura 28: Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição Urtext. Duas vozes nos compassos 10 e 11.

Ainda não mencionada, mas não menos importante, é a indicação encontrada acima do primeiro compasso, que diz: “as numerosas mudanças de tempo indicam, respectivamente, o início de uma nova sentença”. Tais indicações e relatos parecem justificar o caráter quase operístico intencionado por Webern para este movimento, descrito assim por Stadlen: “Eu gostaria de poder descrever em palavras [...] e imaginar o *arioso* ardente, eu diria quase operístico, que Webern viu neste movimento”⁴⁸ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 36).

Outro aspecto curioso da edição de Peter Stadlen são as indicações de uso do pedal de sustentação, as quais estão ausentes na edição *Urtext*. Tais indicações aparecem apenas no terceiro movimento e foram feitas por Webern (na cor vermelha) e por Stadlen (na cor verde). Para Stadlen,

⁴⁸ “Je souhaiterais pouvoir décrire par des mots [...] l’*arioso* brûlant, j’irais presque jusqu’à dire: opératique, que Webern a vu dans ce mouvement”. Tradução do autor.

Ele [Webern] atribuiu grande importância a um uso consciente do pedal de sustentação (embora não haja marcações de pedal) não apenas como um meio para variar o timbre, mas também para compensar a angulosidade da textura esparsa e para aumentar o volume de som em clímax como este no último movimento [figuras 29 e 30]⁴⁹ (STADLEN, 1958, p. 13).

Abaixo podemos ver o trecho a que Stadlen se refere, entre os compassos 53 e 55. Além das indicações de pedal, é interessante notar a linha vermelha dos compassos 53 e 54, que indicam que as notas devem ser conectadas.

The image shows a musical score for Webern's Op. 27, III, measures 52-55. The score is in G major and 3/4 time. Measures 52 and 53 show a piano part with a circled note in measure 53. Measure 54 has a red line connecting notes in both staves, with the word 'vorwärts' above it. Measure 55 has a red line above the piano staff. Pedal markings (ped.) are present in measures 53, 54, and 55. The dynamic 'molto ff' is marked in measure 53. The word 'stark' is written above measure 54. The word 'Höhepunkt' is written below measure 52.

Figura 29: Webern, Op. 27, III. (c. 52-55). Edição de Peter Stadlen. Indicações de uso do pedal e conexão de notas.

⁴⁹ He attached great importance to a conscious use of the sustaining pedal (although there are no pedal marks) not only as a means of varying the tone colour but also to make up for the angular thinness of the texture and to increase the sheer volume of sound in climaxes like this one in the last movement. Tradução do autor.

Figura 30: Webern, Op. 27, III. (c. 52-55). Edição Urtext.

Há uma particularidade interessante na edição de Stadlen nos compassos 43 e 44 (figuras 31 e 32). No compasso 43 há o início de um acelerando, o qual se estende até o final do compasso 44, sendo que no compasso 45 tem início a variação IV, indicada por Webern na edição do pianista. O compasso 44, porém, é um compasso em branco, no qual é possível perceber a indicação “*eins, zwei, drei!*” (um, dois, três!) seguida de uma fermata:

Figura 31: Webern, Op. 27, III. (c. 43-45). Edição de Peter Stadlen. Indicação de acelerando estendida ao compasso em branco.

Figura 32: Webern, Op. 27, III. (c. 43-45). Edição Urtext. Indicação de acelerando estendida ao compasso em branco.

Esta singular indicação nos possibilita perceber a importância que o compositor dava ao tempo e suas flutuações. No prefácio da edição de 1979, Stadlen comenta:

Ele [Webern] experienciava flutuações de tempo mesmo durante pausas; por exemplo, cada vez que chegávamos ao compasso em branco, III. 44, ele continuava a aceleração precedente gritando entusiasticamente “um, dois, três!”; só então ele indicava, em silêncio, a fermata sobre a barra de compasso seguinte⁵⁰ (WEBERN, 1979, Prefácio).

E no artigo de 1958, Stadlen comenta:

Sempre que chegávamos a este ponto, Webern não só regia minha performance do primeiro compasso, mas continuava a contar em voz alta e animada os três tempos em *accelerando* do compasso em branco. “Um, dois, três!” Ele então fazia uma pausa antes de continuar a reger minha performance do próximo e mais lento compasso. Era claro que o que importava aqui para ele não era o comprimento total do silêncio entre as duas notas: a pulsação do tempo-contínuo havia se tornado um elemento composicional primário⁵¹ (STADLEN, 1958, p. 15).

Como já mencionado, Cook (1999) afirmou que o propósito de Peter Stadlen era polêmico. De fato, uma ambiguidade presente nos compassos 7 e 8 do terceiro movimento pode abrir caminho para questionamentos a respeito da intenção de Stadlen. Em *Das pointillistische Mißverständnis*, de 1973 (bem como na sua tradução francesa, de 2004), onde é possível encontrar exemplos da partitura de Stadlen, percebemos uma contradição se compararmos o exemplo e o relato de Stadlen com a sua edição da obra – é válido notar que a

⁵⁰ He experienced fluctuations of tempo even during rests and would, for example, every time we arrived at the empty bar III, 44 continue the preceding acceleration by excitedly shouting “one, two, three!”; only then did he indicate, silently, the fermata over the following bar line. Tradução do autor.

⁵¹ Whenever we got to this spot, Webern would not only conduct my playing of the first bar, but would continue to count out in a loud and excited voice the three *accelerando* beats of the rest-bar. ‘One, two, three!’ He would then pause before continuing to conduct my playing of the next, slower bar. It was clear that what mattered to him here was not the over-all length of the silence between the two sounding notes: the pulsating of the time-continuum had itself become a primary compositional element. Tradução do autor.

publicação da edição de Stadlen do Op. 27 levaria ainda seis anos para ocorrer. Observemos um trecho da partitura usada por Stadlen no seu artigo de 1973, seguido pelo mesmo trecho da edição de 1979 e da edição *Urtext*:

Figura 33: Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Trecho de um exemplo usado por Stadlen no artigo *Das pointillistische Mißverständnis*, de 1973 (p. 178).

Figura 34: Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Edição de Peter Stadlen.

Figura 35: Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Edição Urtext.

De acordo com Stadlen, é da mão de Webern “[...] a linha ondulada na sequência do *accel.* [do compasso 4] e que ele costumava usar para indicar um leve *ritenuto*, e o *t[em]po* do meio do compasso 8 (não precedido por um *ritardando*) [...]”⁵² (DONIN; STADLEN, 2004, p. 35). No exemplo da figura 33 (compassos 7-8) não há, de fato, a indicação de *ritardando* ou *ritenuto*; porém, no exemplo da figura 34, extraído da edição publicada em 1979 pelo pianista, é possível encontrar uma linha ondulada na cor vermelha (do compasso 7 para o compasso 8), o que indica que Webern a tenha introduzido na partitura.

Stadlen não menciona, contudo, se os exemplos usados no artigo de 1973 foram reescritos por ele, o que poderia justificar, em parte, a discordância do trecho dos compassos 7-8, bem como a ausência do *crescendo* no compasso 6 da figura 33, presente no exemplo da figura 34, e dos traços horizontais sobre as notas *fá*, *fá#* e *dó* no compasso 7 da figura 34, que estão ausentes na figura 33. É curiosa também a indicação de *crescendo* do compasso 4 para o 5 no exemplo da figura 33, pois a indicação não aparece na edição de Stadlen (figura 34), nem na edição *Urtext* (figura 35).

No prefácio da edição de 1979, Stadlen afirmou que “‘Tpo’ implica que este sinal foi precedido de alguma hesitação, mesmo quando um *ritenuto* não tenha sido introduzido”⁵³

⁵² “[...] la ligne ondulée qui suit l’*accel.* et qu’il avait l’habitude d’utiliser pour indiquer un léger *ritenuto*, ainsi que le *t[em]po* du milieu de la mesure 8 (non précédé d’un *ritardando*) [...]”. Tradução do autor.

⁵³ “‘Tpo’ implies that this sign has been preceded by some hesitation even when a *ritenuto* has not been entered. Tradução do autor.

(WEBERN, 1979, Prefácio), o que contrasta com a citação acima, na qual o pianista afirmou que a indicação “Tpo” do compasso 8 não é precedida por um *ritardando*. Em minha interpretação, optei por realizar um *ritenuto* no trecho dos compassos 7-8 não apenas pela explicação de Stadlen no prefácio de sua edição, mas também como forma de preparar a mudança de humor indicada nos compassos 8-9 pela palavra *nachdenklich* (pensativo), que é precedida pela indicação *exaltiert* (exaltado) e seguida por *weit ausholend / exaltiert* (com um grande gesto / exaltado).

4.2 O primeiro movimento

De acordo com Stadlen, Webern “[...] ocasionalmente tentava indicar o humor geral de uma peça comparando o *quasi improvisando* do primeiro movimento a um intermezzo de Brahms [...]”⁵⁴ (STADLEN, 1958, p. 12). Apesar de a indicação *quasi improvisando* não estar escrita na partitura, penso que ela diz respeito ao caráter do movimento como um todo, e não apenas ao caráter da seção central que, como será observado adiante, inicia com a indicação “*frei improvisatorisch*” (improvisação livre).

No primeiro movimento, creio ser importante destacar o uso de termos como “melodia” e “acompanhamento” feito por Stadlen. As notas circuladas na cor verde fazem parte do que ele caracteriza como “melodia”; as notas não circuladas, que deveriam ficar em segundo plano, são designadas como “acompanhamento”:

⁵⁴ “He would occasionally try to indicate the general mood of a piece by comparing the *quasi improvisando* of the first movement to an intermezzo by Brahms [...]”. Tradução do autor.

„kühl leidenschaftliche
Lyrik des Ausdrucks“

Sehr mäßig $\text{♩.} = \text{ca } 40$
„Verhaltener Klageruf“ 2

Anton Webern, Op. 27

1 2 3 4 5

6 „ECHO“ 7

pp

Figura 36: Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas são “melodia”, notas não circuladas são “acompanhamento”.

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

Anton Webern, Op. 27

1 2 3 4 5

6 7

pp

Figura 37: Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição Urtext.

Nota-se que o caráter geral do movimento é descrito como “friamente apaixonado / expressividade lírica” (*kühl leidenschaftliche / Lyrik des Ausdrucks*). Acredito que a indicação “Verhaltener Klageruf” (lamento suave / queixa contida), logo acima do compasso 1, diz

respeito ao caráter do intervalo de terça menor entre as notas *mi* e *dó#* (circuladas nos compassos 1 e 2) e sua respectiva reversão (nos compassos 6 e 7), onde a indicação “*Echo*” busca evocar certa reminiscência daquela queixa contida do gesto inicial. A respeito do trecho, Stadlen afirma:

[...] eu sei que ele queria sobretudo que, nos compassos 1, 2 e 6, 7 a queixa contida e sua reversão nas notas mais agudas fossem acentuadas. Nos compassos 3 à 5, a melodia é repartida entre as duas mãos, e este é também o caso a partir do compasso 8; no entanto, como as notas circuladas mostram, isto não é sistemático: o *dó* sustenido do compasso 17 faz parte da melodia, mas o do compasso 9 não, e na recapitulação, a partir do compasso 37, a distribuição é ainda menos consistente e previsível⁵⁵ [...] (DONIN; STADLEN, 2004, p. 37).

O trecho mencionado, que diz respeito aos compassos 8 e 9, pode ser visto na figura abaixo. É importante notar também o “novo ânimo” (*neu belebt*) indicado a partir do compasso 8. O *dó#* de que Stadlen fala, e que não faz parte da melodia, foi destacado por mim na cor azul.

The image shows a musical score for Webern's Op. 27, I, measures 6 through 9. The score is written for piano and consists of two staves. Measure 6 is marked with 'Echo' and has a circled note in the treble clef. Measure 7 also has a circled note in the treble clef. Measure 8 is marked with 'neu belebt' and 'p mf' and has a circled note in the treble clef. Measure 9 has a circled note in the bass clef. The circled notes are highlighted in blue. The score includes dynamics such as 'pp' and 'p mf'.

Figura 38: Webern, Op. 27, I. (c. 6-9). Edição de Peter Stadlen. Nota *dó#* no compasso 9, circulada em azul, não faz parte da melodia.

⁵⁵ [...] je sais toutefois qu’il voulait surtout que, dans les mes. 1, 2 et 6, 7 la plainte contenue et son renversement dans les notes plus aiguës soient accentués. Dans les mes. 3 à 5, la melodie est répartie entre les deux mains, et c’est également le cas à partir de la mes. 8; cependant, comme les notes encadrées le montrent, cela n’est pas systématique: le *do* dièse de la mes. 17 fait partie de la melodie, mais pas celui de la mes. 9, et dans la reprise, à partir de la mes. 37, la répartition est encore moins consistante et prévisible. Tradução do autor.



Figura 39: Webern, Op. 27, I. (c. 6-9). Edição Urtext.

Já o *dó#* do compasso 17 (figura 40), circulado por Stadlen, faz parte da melodia. A justificativa de Stadlen – para o *dó#* do compasso 17 fazer parte da melodia e o do compasso 9 não – é a de que “[...] as duas frases diferem metricamente, não obstante o fato de que as notas ocupam a mesma posição no palíndromo”⁵⁶. (WEBERN, 1979, Prefácio).

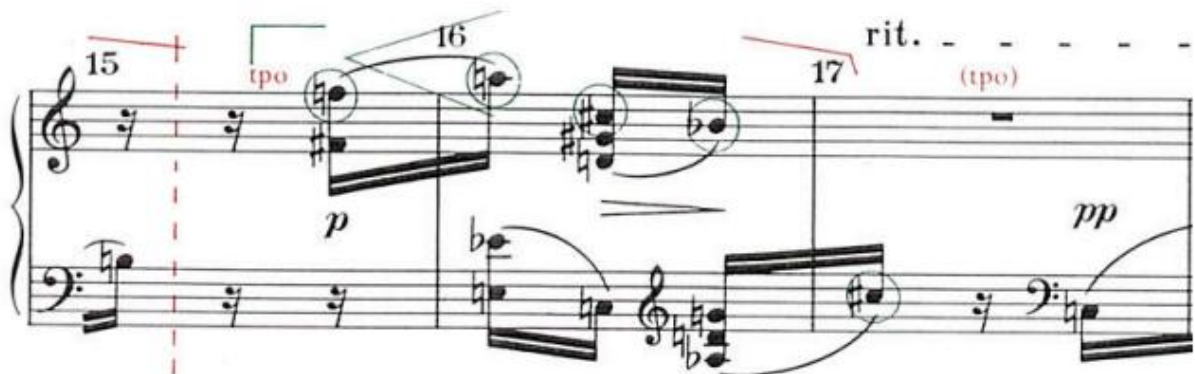


Figura 40: Webern, Op. 27, I. (c. 15-17). Edição de Peter Stadlen. Nota *dó#*, circulado no compasso 17, faz parte da melodia.

⁵⁶ “[...] the two phrases differ metrically, and notwithstanding the fact that the notes occupy the same position in the palindrome”. Tradução do autor.



Figura 41: Webern, Op. 27, I. (c. 15-17). Edição Urtext.

Para Stadlen,

São os palíndromos da primeira e da terceira parte deste movimento que dão principalmente a impressão de uma construção que é suficiente por si só [...]. Os sinais irrealizáveis de *vibrato* dos compassos 2 e 3 que Webern anotou em minha partitura [...] dão uma ideia de um tipo de expressão lírica ao mesmo tempo individual e apaixonada que se representa aqui⁵⁷ (DONIN; STADLEN, 2004, p. 37).

No início da seção central – que se estende do compasso 19 ao 36 – é possível encontrar a indicação “improvisação livre” (*frei improvisatorisch*), bem como a indicação “urgente” (*drängend*):



Figura 42: Webern, Op. 27, I. (c. 19). Edição de Peter Stadlen. Indicações “frei improvisatorisch” e drängend.

⁵⁷ Ce sont les palindromes de la première et de la troisième partie de ce mouvement qui donnent le plus l'impression d'une construction qui se suffit à elle-même [...]. Les signes de *vibrato* injouables des mesures 2 et 3 que Webern a notés dans ma partition [...] donnent une idée du type d'expression lyrique à la fois détaché et passionné qu'il se représentait ici. Tradução do autor.



Figura 43: Webern, Op. 27, I. (c. 19). Edição Urtext.

Nos compassos seguintes (21 e 22), as indicações “particularmente intenso” (*besonders intensiv*) e “substituir a mão no último momento, quase tarde demais; da mesma forma nos compassos 24 e 28” (“*Handablösung erst im letzten Moment, fast zu spät*”; ditto Takte 24 und 28) fazem referência ao caráter das quatro notas que exigem a substituição de mãos (assinaladas por mim na cor azul):

Figura 44: Webern, Op. 27, I. (c. 19-21). Edição de Peter Stadlen. Substituição de mãos nas quatro notas.

Figura 45: Webern, Op. 27, I. (c. 19-21). Edição Urtext. Substituição de mãos nas quatro notas.

Stadlen descreve como Webern percebia a relação entre as notas:

Ele investiria essas quatro notas com especial intensidade de sentimento não apenas por meio de um exagerado *crescendo-decrescendo*, mas também deixando a mão direita substituir a esquerda na nota repetida com a menor lacuna possível e “no último momento, quase tarde demais” ... Webern disse que isso traria à tona o conteúdo emocional dessas quatro notas que parecem simples e inocentes o suficiente no papel⁵⁸ (STADLEN, 1958, p. 13).

É relevante notar o fato de Webern usar uma linha para indicar a conexão entre as notas nos compassos 24-25 (figura 46), que têm gesto semelhante ao dos compassos 20-21; tal fato contribui para demonstrar que ele não pensava em sons individuais e desconexos. Para melhor visualização, opto por reproduzir também os dois compassos anteriores:

Figura 46: Webern, Op. 27, I. (c. 22-25). Edição de Peter Stadlen. Linha conectando as notas nos compassos 24 e 25.

⁵⁸ He would invest these four notes with special intensity of feeling not only by an exaggerated *crescendo-decrescendo*, but also by letting the right hand relieve the left on the repeated note with as small a gap as possible and ‘at the last moment, almost too late’ ... Webern said that this would bring out the emotional content of these four notes that look simple and innocent enough on paper. Tradução do autor.

The image shows a musical score for Webern, Op. 27, I, measures 22-25. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with many rests. Measures 22-24 are marked 'tempo' and measure 25 is marked 'rit. tempo'. Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *f*. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 47: Webern, Op. 27, I. (c. 22-25). Edição Urtext.

A respeito da terceira seção do movimento, que corresponde aos compassos 37-54, é importante destacar que Webern desejava o mesmo caráter da seção inicial do movimento (*der anfängliche Tonfall*). Como é possível observar na figura abaixo, notas circuladas são, da mesma forma, usadas para indicar a “melodia” e é possível perceber algumas indicações como *vorwärts* (para a frente) nos compassos 44 e 47, *quasi rit.* no 49, *sehr warm und innig* (muito quente e sincero) entre 48 e 50, *Epilog* (epílogo) para o gesto que corresponde ao último tempo do compasso 51 até o primeiro tempo do 53, e *letzter Seufzer* (último suspiro) para o gesto final – que inicia no último tempo do compasso 53.

42 *pp* 43 *vorwärts* 44 *p* 45 46

47 *p* *vorwärts* 48 *quasi rit.* 49 *quasi rit.* 50 *rit.* *sehr warm und innig* *pp*

51 *tempo* *Epilog* 52 53 *rit.* 54 *letzter Seufzer* *pp*

Figura 48: Webern, Op. 27, I. (c. 42-54). Edição de Peter Stadlen.

Figura 49: Webern, Op. 27, I. (c. 42-54). Edição Urtext.

O trecho com indicação “muito quente e sincero” (figura 48, compassos 48-50) tem seu correspondente na primeira seção do movimento (figura 50, compassos 12-14) com a indicação “*molto espressivo, especialmente a nota repetida*” (*molto espressivo, besonders die Tonwiederholung*). Há ainda, na primeira seção, uma linha indicando a conexão entre as notas repetidas, bem como um sinal de *tenuto* para ambas as notas, o que contribui para satisfazer o *molto espressivo* indicado por Stadlen.

Figura 50: Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição de Peter Stadlen. Indicação *molto espressivo*, linha conectando as notas repetidas e indicação de *tenuto*.



Figura 51: Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição Utext.

4.3 O segundo movimento

A citação que apresenta o caráter do primeiro movimento traz também, em seguida, a informação sobre o caráter do segundo movimento:

Ele [Webern] ocasionalmente tentava indicar o humor geral de uma peça comparando o *quasi improvisando* do primeiro movimento a um intermezzo de Brahms ou o caráter de Scherzo do segundo movimento com o movimento *Badinerie* da *Abertura em Si menor* de Bach, que ele disse que tinha pensado quando estava compondo a peça⁵⁹ (STADLEN, 1958, p. 12).

A edição de Stadlen inicia com a indicação “‘Desordenado, sempre diferente’ aos pares, cada um reserva seu próprio caráter. ‘As notas repetidas [nos compassos 1, 9, 13, 19] sempre [com] um rasto hesitante’”. No prefácio de sua edição, Stadlen escreveu:

No segundo movimento, eu adicionei alguns acentos convencionais, seja para mostrar que Webern queria a ênfase no segundo dos acordes acentuados nos compassos 3-4 e 8-9, ou ainda que ele pretendia chamar a atenção para a mudança métrica no grupo do compasso 8, comparado com os compassos 2-3. Nos grupos dos compassos 5-6 e 10-11 ele insistiu numa tensão adicional na repetição e atribuiu muita importância ao contraste entre síncope e acentuação normal nos compassos 2 e 7, mas, particularmente no que diz respeito à nota Lá repetida nos compassos 1 e 9; suas variadas tensões – ou, mais adiante, nos compassos 13 e 19, sua inocência métrica – ele considerava um elemento vital da alegria neste movimento⁶⁰ (STADLEN, 1979, Prefácio).

⁵⁹ He would occasionally try to indicate the general mood of a piece by comparing the *quasi improvisando* of the first movement to an intermezzo by Brahms or the Scherzo character of the second to that of the *Badinerie* of Bach's *B minor Overture*, of which he said he had thought when composing his piece. Tradução do autor.

⁶⁰ In the 2nd Movement I, too, have added some conventional accents, either to show that Webern wanted the emphasis on the second of the two accentuated chords in bars 3/4 and 8/9, or again that he meant to draw

Para facilitar a visualização dos trechos mencionados por Stadlen, reproduzo abaixo todos os compassos do segundo movimento:

*„durchbisaufeinanderwärfeln, immer anders“ mit
Zwei-Gruppen, deren jede ihren eigenen
Charakter behält. „Die wiederholten Noten
[in Takt 1, 9, 13, 19] immer eine Spur
zögernd“*

Sehr schnell ♩ = ca 160

fortsetzen

rit.

tpo

fortsetzen

vorwärts

fortsetzen

Auftritt

*„die Schwereigkeit, diese 4 Noten im Tempo zu spielen,
bringt gerade den richtigen Charakter heraus, unmöglich
wenn bequem vorzueilen“*

Figura 52: Webern, Op. 27, II. Edição de Peter Stadlen.

attention to the metric shift in the group of bar 8 compared with bars 2/3. In the groups of bars 5/6 and 10/11 he insisted on an extra stress the second time round and he attached much importance to the contrast between syncopation and normal accentuation in bars 2 and 7, but particularly as regards the repeated A in bars 1 and 9; its varying stresses – or later, in bars 13 and 19, its metric innocence – he considered a vital element of the gaiety in this movement. Tradução do autor.

Sehr schnell ♩ - ca 160

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked 'Sehr schnell' with a tempo of approximately 160 beats per minute. It consists of 22 measures, numbered 1 through 22. The score is divided into five systems of four measures each. The first system (measures 1-4) starts with a forte (f) dynamic in measure 1, followed by piano (p) in measure 2, and then alternating f and p in measures 3 and 4. The second system (measures 5-9) begins with f in measure 5, p in measure 6, ff in measure 7, f in measure 8, and p in measure 9. The third system (measures 10-14) has f in measure 10, p in measure 11, f in measure 12, p in measure 13, and f in measure 14. The fourth system (measures 15-18) starts with ff in measure 15, p in measure 16, f in measure 17, ff in measure 18, and f in measure 19. The fifth system (measures 19-22) has p in measure 19, ff in measure 20, p in measure 21, ff in measure 22, and f in measure 23. The score includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings like *f*, *p*, *ff*, and *p*.

Figura 53: Webern, Op. 27, II. Edição Urtext.

Além das indicações de *ritenuto* e *tpo*, é possível perceber indicações do tipo “continuar” (*fortsetzen*) nos compassos 5, 16 e 19, “para a frente” (*vorwärts*) no compasso 18, e “ársis” (*Auftakt*) no compasso 22. Logo abaixo dos compassos 19 e 20 há uma descrição que diz respeito ao trecho do compasso 12 e primeira colcheia do compasso 13 (figura 54), onde a maneira como as notas estão distribuídas exige o cruzamento de mãos. A descrição é: “a

dificuldade em tocar essas quatro notas no tempo produz justamente o caráter correto; impossível se distribuído confortavelmente” (WEBERN, 1979).

Figura 54: Webern, Op. 27, II. (c. 10-13). Edição de Peter Stadlen. Distribuição das notas nos compassos 12-13.

Figura 55: Webern, Op. 27, II. (c. 10-13). Edição Urtext. Distribuição das notas nos compassos 12-13.

A respeito do trecho, Stadlen escreveu no artigo de 1958: “[...] Webern disse que a dificuldade inevitável em sua realização resultaria no tipo certo de fraseado, o qual seria impossível de imitar “trapaceando” e tocando ambas as notas graves com a mão esquerda e as notas agudas com a direita”⁶¹ (STADLEN, 1958, p. 13). Para Chiantore,

A necessidade de respeitar a distribuição das mãos em busca de um efeito sonoro preciso demonstra que o esforço físico está presente na mente do compositor desde o momento da composição. Como em Schoenberg, o ritmo e a dinâmica não eram resultado de um cálculo abstrato: exigiam uma interpretação cheia de cor e uma variedade expressiva digna das melhores obras de Brahms e Mahler⁶² (CHIANTORE, 2001, p. 541).

⁶¹ “[...] Webern said that the inevitable difficulty in bringing it off would invest it with just the right kind of phrasing which would be impossible to imitate by ‘cheating’ and playing both low notes with the left hand and the high notes with the right”. Tradução do autor.

⁶² La necesidad de respetar la distribución de las manos en busca de un preciso efecto sonoro demuestra que el esfuerzo físico está presente en la mente del compositor desde el momento de la composición. Al igual que en

Gostaria ainda de ressaltar os círculos feitos por Webern nas notas simultâneas que ocorrem nos compassos 15 e 19-20. No prefácio de sua edição, Stadlen esclarece:

Às vezes Webern desenhava um círculo no topo de uma nota, ou ao redor dela – ou até mesmo as duas coisas – enquanto discutíamos algum ou outro aspecto destes sons. Nos acordes do segundo movimento, compassos 15 e 19-20, por exemplo, ele chamou a atenção para aquelas notas que são seguidas por suas inversões [...] ⁶³ (WEBERN, 1979, Prefácio).

Destaquei nas figuras abaixo, com uso de setas, a relação entre as notas circuladas e suas inversões:



Figura 56: Webern, Op. 27, II. (c. 15). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas e suas inversões.



Figura 57: Webern, Op. 27, II. (c. 15). Edição Urtext.

Schönberg, el ritmo y la dinâmica no eran el resultado de um cálculo abstracto: exigían una interpretación llena de color y una variedad expresiva digna de las mejores obras de Brahms y Mahler. Tradução do autor.

⁶³ Webern would sometimes draw a circle on top of the note, or around it – or even both – while discussing some aspect or other of these sounds. In the chords of II, bars 15 and 19/20, for example, he drew attention to those notes which are followed by their inversion [...]. Tradução do autor.

Figura 58: Webern, Op. 27, II. (c. 19-20). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas e suas inversões.

Figura 59: Webern, Op. 27, II. (c. 19-20). Edição Urtext.

5. DUAS PRÁTICAS DE PERFORMANCE CONTRASTANTES: A ANÁLISE DE TRÊS GRAVAÇÕES

As gravações escolhidas para a análise foram as de Peter Stadlen (1910-1996) – pianista, musicólogo e também crítico musical –, Yvonne Loriod (1924-2010) – reconhecida por sua atividade como pianista e também como professora de piano – e Charles Rosen (1927-2012) – o qual, além de pianista, escreveu diversos livros importantes sobre música. Stadlen, que trabalhou com Webern e foi encarregado de realizar a estreia do Op. 27 em 1937, gravou a obra em 1948; Loriod e Rosen, dois pianistas consagrados que tinham vinculação com a escola de Darmstadt, realizaram a gravação, respectivamente, em 1961 e 1969 – ou seja, anteriormente à publicação da edição de Peter Stadlen, ocorrida em 1979.

Utilizando o software *Sonic Visualiser* foi possível mapear as flutuações de tempo nas três gravações do Op. 27 de Webern. O software calcula a distância entre duas marcações de tempo e gera um valor metronômico para os pontos referentes a cada marcação. A variação entre um valor metronômico e outro é expressa em curvas com perfil ascendente, que mostram a aceleração, e perfil descendente, que mostram a desaceleração. A análise das flutuações de tempo sugere duas práticas de performance distintas.

A análise contemplou o primeiro movimento em sua totalidade e parte do terceiro movimento – até o início da variação IV, especificamente. O segundo movimento não foi analisado, principalmente pelo fato de os dados terem sido captados manualmente, sem o auxílio de *plug-ins*, o que tornou inviável a marcação de tempo em alguns trechos. Da mesma forma, foi inviável realizar a análise das flutuações de andamento a partir da variação IV do terceiro movimento, especialmente em trechos nos quais algumas pausas anotadas na partitura foram negligenciadas pelos intérpretes. Entretanto, os dados que puderam ser obtidos são relevantes para compreendermos como Stadlen, Loriod e Rosen manipulam o tempo em suas performances.

De acordo com Leech-Wilkinson, “até agora, três funções expressivas principais do tempo rubato têm sido investigadas: mudanças no tempo para enfatizar a estrutura composicional; para dar vida à performance; e para diferenciar entre maior ou menor intensidade emocional”⁶⁴ (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 8, § 36). Considerando que a principal diferença entre as duas edições do Op. 27 consiste das profusas indicações

⁶⁴ “To date, three main expressive functions of tempo rubato have been investigated: tempo changes to point up compositional structure; to bring life to a performance; and to differentiate between more and less intense feeling”. Tradução do autor.

expressivas resultantes da interação entre Webern e Stadlen, é no âmbito da terceira função expressiva que podemos concentrar nossa atenção. Para o autor,

[...] ao fazer conexões metafóricas entre sons musicais e experiências que conhecemos da vida, a mudança de andamento pode muito bem modelar alterações na intensidade emocional. Um aumento de velocidade, na maioria dos contextos, indica um aumento na excitação, metaforicamente ligado ao coração batendo mais rápido, respiração ofegante, locomoção mais rápida. Uma diminuição, na maioria dos contextos, irá indicar o oposto. Similarmente, um andamento mais lento, combinado com outros sinais, pode indicar intensificação de uma emoção dolorosa ou amorosa, modelando a maneira com que nossa atenção e energia são afastadas de qualquer coisa que possamos estar fazendo com nossos corpos e canalizadas na experiência da emoção mais profunda que há⁶⁵ (LEECH-WILKINSON, 2009, cap. 8, § 39).

5.1 Flutuações de tempo no primeiro movimento

A figura abaixo apresenta o gráfico com as flutuações de tempo das três gravações do primeiro movimento. O eixo horizontal mostra o número do compasso, seguido, após a vírgula, do tempo; ou seja, a indicação “4,2”, por exemplo, significa “compasso 4, segundo tempo”. O eixo vertical mostra o andamento em valores metronômicos, sendo que a unidade de tempo é a semicolcheia.

⁶⁵ [...] making metaphorical connections between musical sounds and shaped experiences we know from life, tempo change can very well model changes in intensity of feeling. An increase in speed in most contexts signals an increase in excitement, metaphorically linked to faster beating heart, faster breathing, faster locomotion. A decrease in most contexts will signal the opposite. Similarly, slowing tempo, combined with other signals, can indicate intensification of painful or loving emotion, modelling the way our attention and energy is drawn away from anything we may be doing with our bodies and channelled into the experience of emotion the deeper that is. Tradução do autor.

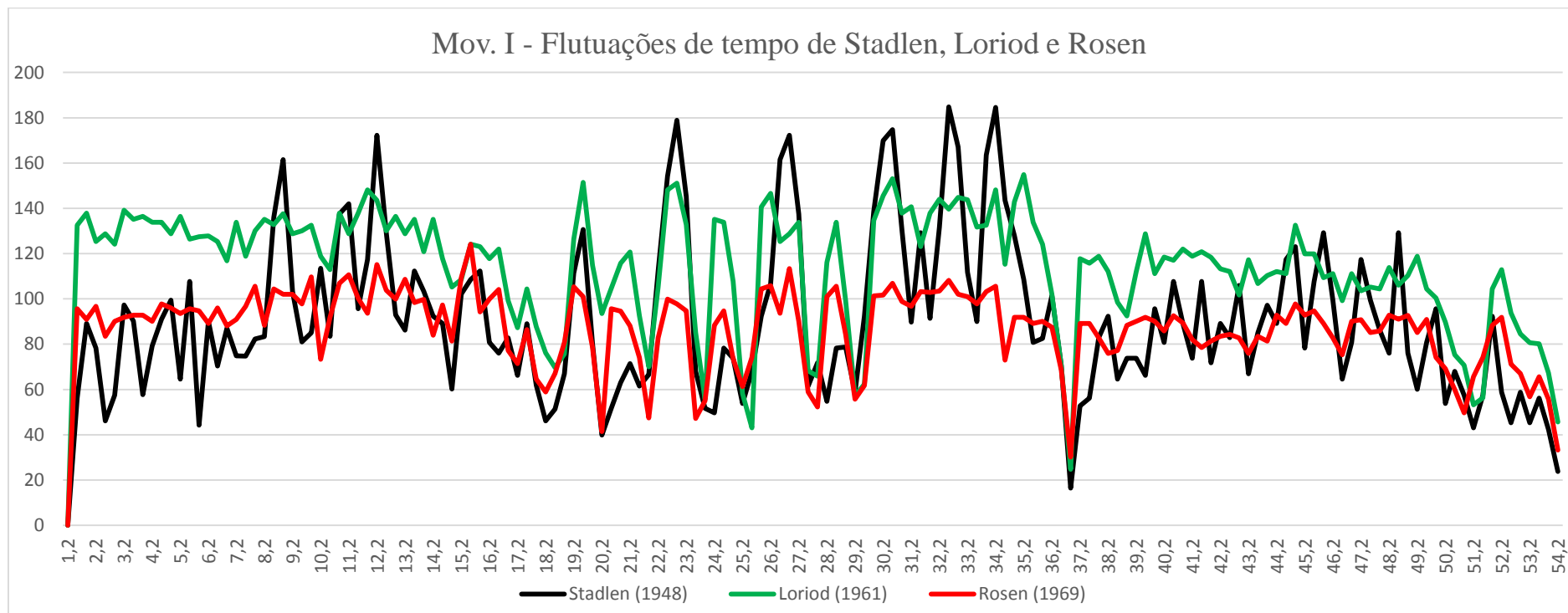


Figura 60: Mov. I - Flutuações de tempo de Stadlen, Loriód e Rosen.

No gráfico da figura 60, observa-se que as variações de tempo da interpretação de Stadlen são consideravelmente maiores do que as flutuações de tempo das interpretações de Loriod e Rosen, apesar do andamento médio das três gravações apresentar valores próximos (Tabela 2). Desconsiderando-se o ponto inicial – correspondente ao primeiro ataque da obra no segundo tempo do primeiro compasso – e o ponto correspondente ao primeiro tempo do compasso 37 – que é precedido por uma fermata –, nota-se que, enquanto os valores de andamento de Loriod e Rosen vão de 45.633 bpm a 154.846 bpm e 33.167 bpm a 124.155 bpm, respectivamente, os valores de Stadlen vão de 23.706 bpm a 184.815 bpm.

Mov. I - Andamento médio			
	Stadlen	Loriod	Rosen
Seção 1 (c. 1 - 18)	30	41	31
Seção 2 (c. 19 - 36)	35	39	29
Seção 3 (c. 37 - 54)	26	34	27
Média geral	30	38	29

Tabela 2: Mov. I - Andamento médio, considerando a colcheia pontuada como unidade de compasso.

Por meio da figura 60 também é possível notar uma grande semelhança entre as gravações de Loriod e Rosen. A figura 61 representa graficamente as flutuações de tempo desses dois intérpretes. É notável a similaridade entre as duas interpretações, sendo poucos os trechos nos quais as curvas que mostram o acelerando e o desacelerando apresentam discrepâncias nas duas interpretações.

A fim de fazer observações mais detalhadas a respeito das três gravações do primeiro movimento, abordarei separadamente cada uma de suas seções.

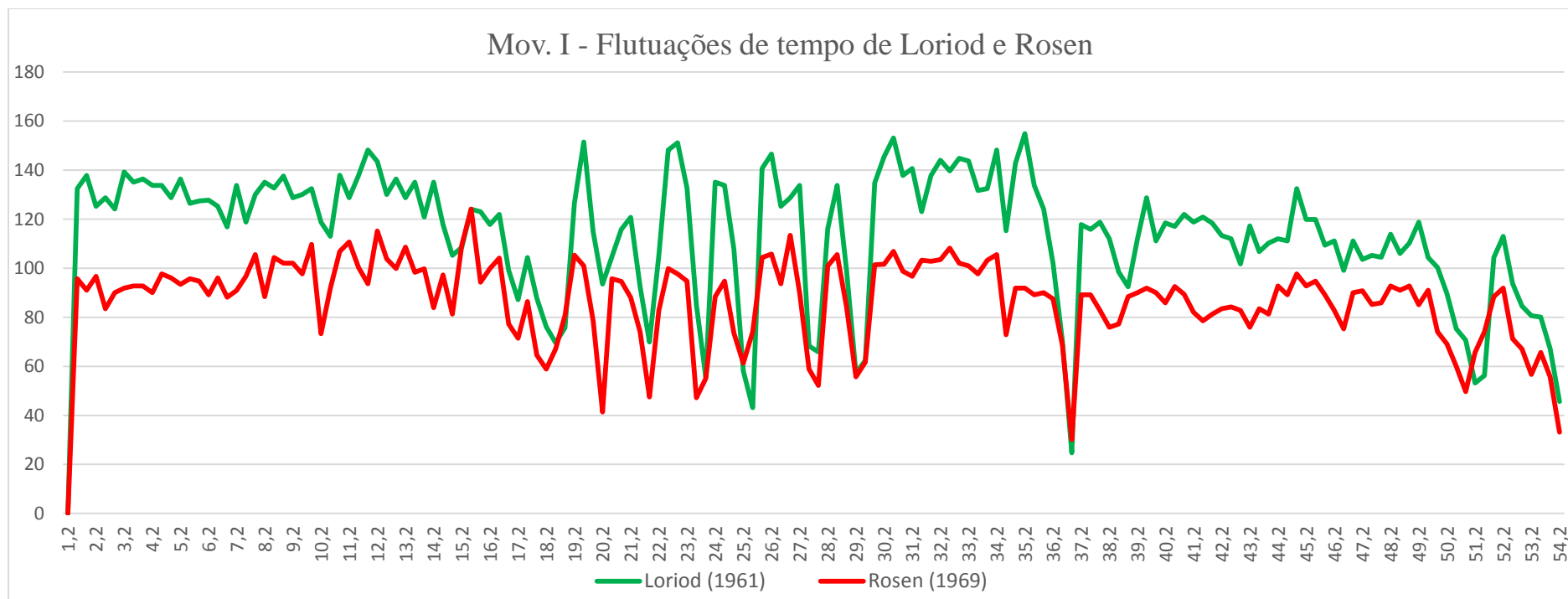


Figura 61: Mov. I - Flutuações de tempo de Loriod e Rosen.

5.1.1 Primeira seção

Como já mencionado, um dos aspectos mais visíveis através da análise das três gravações é a grande variação de tempo realizada na interpretação de Stadlen, se comparada com as gravações de Loriod e Rosen, que são mais contidas. A figura abaixo mostra as flutuações de tempo dos três intérpretes na primeira seção do primeiro movimento (compassos 1-18).

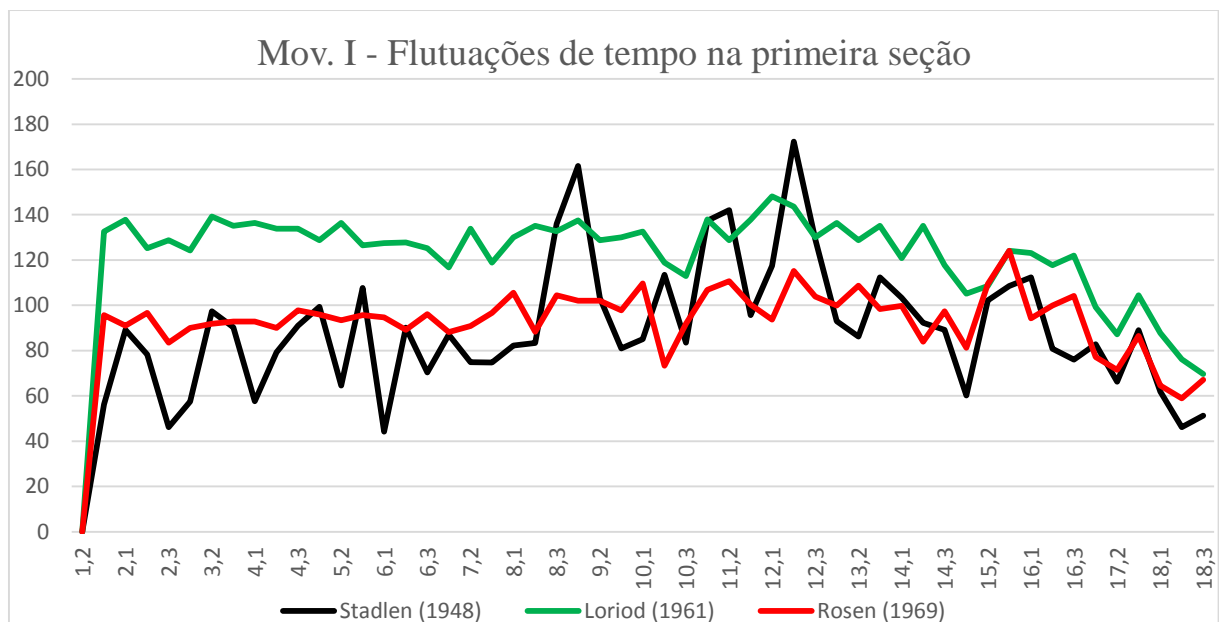


Figura 62: Mov. I - Flutuações de tempo na primeira seção.

Para esta primeira seção é válido destacar alguns pontos. Do primeiro para o terceiro tempo do compasso 2 e do segundo tempo do compasso 3 para o primeiro tempo do compasso 4, Stadlen diminui muito o tempo, enquanto Loriod acelera do compasso 2,2 para o 2,3 e Rosen desacelera; já do compasso 3,3 para 4,1, Rosen mantém exatamente o mesmo tempo e Loriod faz um leve acelerando. Se observarmos a edição de 1979 (figura 63), é possível perceber indicações que justificam a semelhança da manipulação de tempo de Stadlen nestes compassos iniciais; nos dois primeiros tempos do compasso 2 e no terceiro tempo do compasso 3, Webern anotou os sinais de crescendo e decrescendo (de cor vermelha), os quais, segundo Stadlen (Webern, 1979, Prefácio), intencionam transmitir determinada nuance expressiva ao intérprete. Nos trechos onde ocorrem os sinais, Stadlen toma mais tempo entre as notas – com exceção do terceiro tempo do primeiro compasso em direção ao primeiro tempo do segundo, onde ele acelera um pouco.

*„kühl leidenschaftliche
Lyrik des Ausdrucks“*

Sehr mäßig ♩. = ca 40
„Verbaltener Klageruf“

Anton Webern, Op. 27

„ECHO“

Figura 63: Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição de Peter Stadlen. Sinais de crescendo e decrescendo, ambos na mesma nota.

Em seguida, do primeiro tempo do compasso 4 para o segundo tempo do mesmo compasso, Loriod e Rosen diminuem levemente o tempo, ao passo que Stadlen faz um acelerando. Do primeiro para o segundo tempo do compasso 5, Stadlen realiza uma diminuição de tempo, semelhantemente aos pontos 2,2 e 3,3, porém, sua edição não traz a indicação de crescendo e decrescendo; no mesmo trecho (do compasso 5,1 para o 5,2), Rosen desacelera levemente e Loriod faz um acelerando. Do último tempo do compasso 5 ao primeiro tempo do compasso 6, Stadlen desacelera de 107.666 bpm para 44.247 bpm, sendo que a desaceleração de Rosen é quase imperceptível; Loriod, por outro lado, acelera, mas de forma igualmente pouco perceptível. Enquanto Stadlen acelera consideravelmente do último tempo do compasso 6 para o primeiro tempo do compasso 7, Loriod e Rosen fazem o contrário. Para o tempo seguinte do compasso 7 (de 7,1 para 7,2), Stadlen desacelera o tempo, Loriod e Rosen aceleram.

Do segundo tempo do compasso 8 para o primeiro tempo do compasso 9, Stadlen realiza um grande acelerando, para, em seguida, desacelerar em direção ao terceiro tempo do compasso 9; neste mesmo trecho, Loriod e Rosen fazem apenas pequenas oscilações no tempo. Stadlen acelera do compasso 10,1 para o 10,2, enquanto Loriod e Rosen desaceleram. Do segundo tempo do compasso 12 ao segundo tempo do compasso 13, Stadlen faz uma

queda de 172.266 bpm a 86.132 bpm, Loriod e Rosen realizam, novamente, apenas algumas oscilações. Neste trecho, a edição de Stadlen (figura 64) traz a indicação *molto espressivo, besonders die Tonwiederholung* (*molto espressivo*, especialmente a nota repetida), o que nos sugere que a maneira de Stadlen transmitir o aumento de expressividade é acompanhada de um *ritardando* no tempo. No trecho entre os compassos 16,2 e 17,1, Loriod e Rosen aceleram, para depois desacelerar, Stadlen faz o inverso. As três interpretações possuem semelhanças consideráveis apenas entre o primeiro tempo do compasso 17 e o segundo tempo do compasso 18.



Figura 64: Webern, Op. 27, I, (c. 11-14). Edição de Peter Stadlen. Indicação *molto espressivo, besonders die Tonwiederholung*.

5.1.2 Segunda seção

Na segunda seção (compassos 19-36), apesar de as interpretações de Loriod e Rosen não serem tão contidas como na primeira – provavelmente porque as flutuações de tempo nesta segunda seção constam na edição *Urtext* –, Stadlen continua sendo o intérprete que mais exagera nas flutuações de tempo:

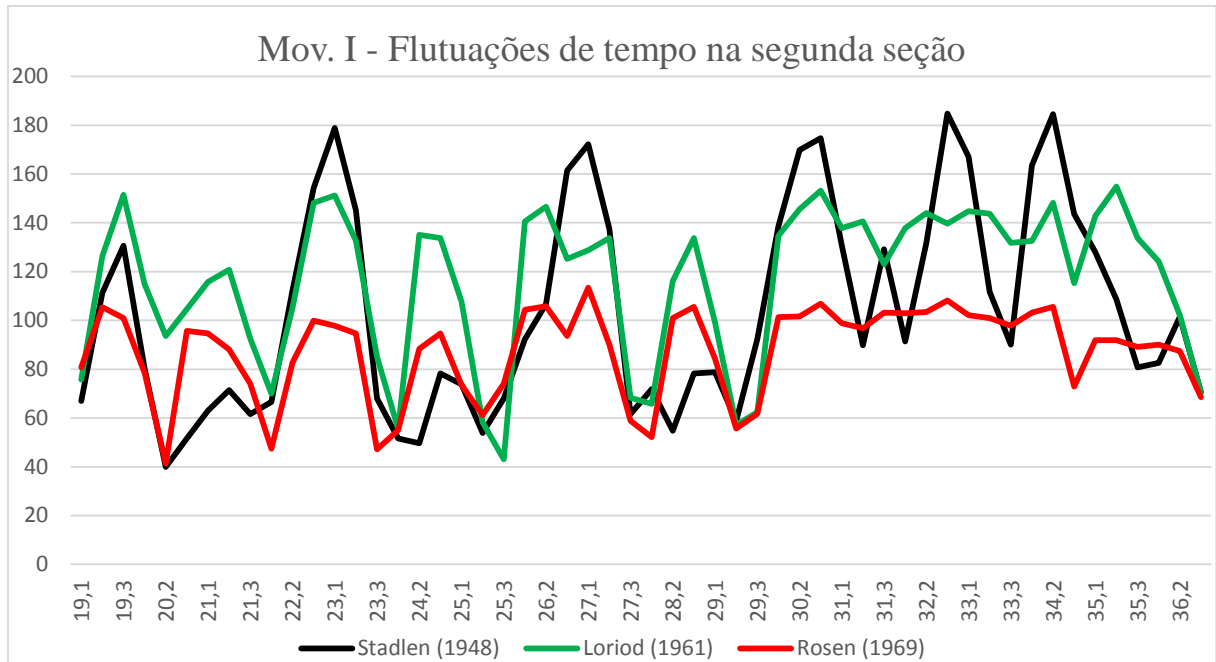


Figura 65: Mov. I - Flutuações de tempo na segunda seção.

Loriod e Rosen aceleram consideravelmente do primeiro para o segundo tempo do compasso 24; Stadlen, por outro lado, diminui o tempo, em seguida, acelera em direção ao terceiro tempo. Stadlen realiza um acelerando do segundo tempo do compasso 25 ao primeiro tempo do compasso 27, desacelerando, então, para o último tempo do mesmo compasso. Como Stadlen e Rosen iniciam o acelerando no segundo tempo do compasso 25, fica claro que o *ritardando* anotado na partitura é realizado por eles apenas no primeiro tempo do compasso 25. Loriod acelera do último tempo do compasso 25 ao segundo tempo do compasso 26; diminui o tempo em direção ao terceiro tempo do compasso 26, acelera para o segundo tempo do compasso 27 e faz um *ritardando* em direção ao início do compasso 28. Rosen faz algo muito semelhante a Loriod, mas inicia o *ritardando* no primeiro tempo do compasso 27. Enquanto Loriod e Rosen aceleram do primeiro ao terceiro tempo do compasso 28, Stadlen desacelera do primeiro para o segundo tempo, para então acelerar em direção ao terceiro – exatamente como ocorreu no compasso 24.

As maiores diferenças ocorrem do último tempo do compasso 30 ao final da seção. Loriod e Rosen fazem algumas oscilações, mas Stadlen exagera enormemente nas variações de tempo. Stadlen diminui de 184.57 bpm para 80.749 bpm entre o segundo tempo do compasso 34 e o terceiro tempo do compasso 35, para, em seguida, acelerar em direção ao segundo tempo do compasso 36 e ritardar em direção ao terceiro tempo. Loriod desacelera do segundo para o terceiro tempo do compasso 34, acelera em direção ao 35,2, para então

ritardar novamente; Rosen faz algo muito semelhante a Loriod, apenas mantém o mesmo tempo do primeiro para o segundo tempo do compasso 35.

5.1.3 Terceira seção

A terceira seção (compassos 37-54) apresenta as mesmas características da primeira. As interpretações de Loriod e Rosen são bastante contidas e semelhantes entre si no que diz respeito às flutuações de tempo, já a de Stadlen mostra grandes variações, inclusive dentro de um mesmo compasso.

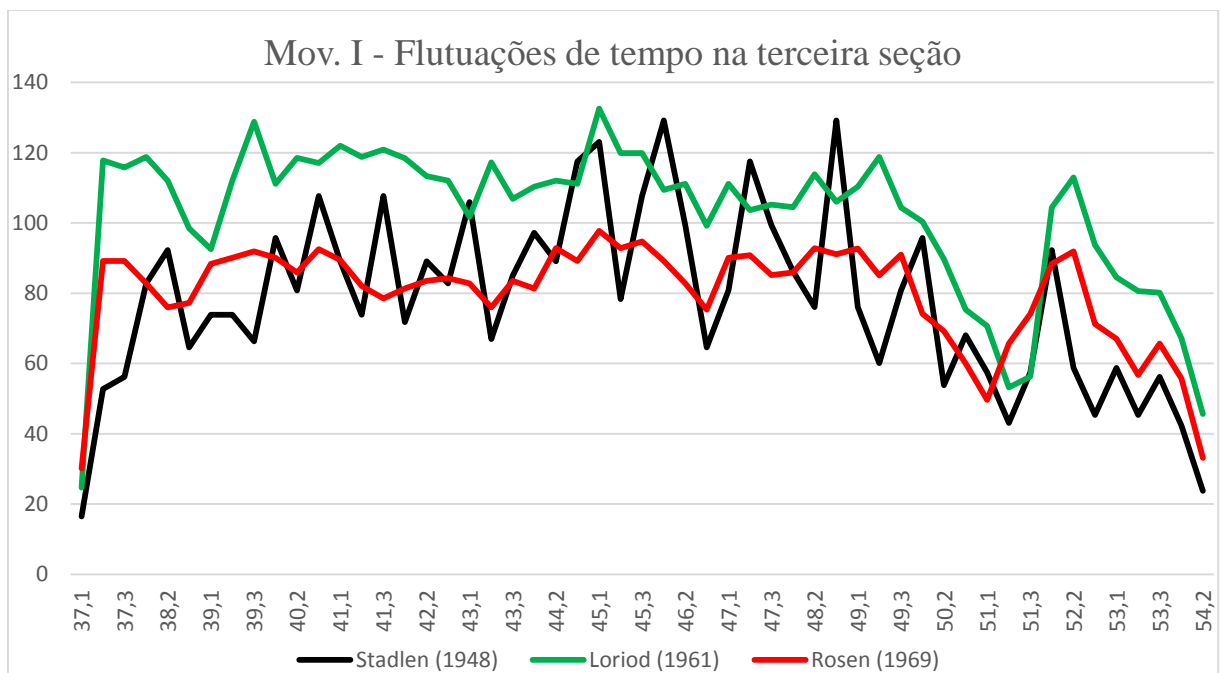


Figura 66: Mov. I - Flutuações de tempo na terceira seção.

Como é possível notar, Stadlen realiza um grande acelerando do terceiro tempo do compasso 37 para o primeiro tempo do compasso 38; no mesmo ponto, Loriod também acelera, mas de forma mais contida, e Rosen diminui o tempo. Do primeiro para o segundo tempo do compasso 38, Stadlen continua acelerando o tempo, enquanto Rosen e Loriod ritardam. Do segundo tempo do compasso 39 ao terceiro tempo do mesmo compasso, Loriod e Rosen fazem um acelerando, em seguida, desaceleram em direção ao primeiro tempo do compasso 40; Stadlen, por outro lado, diminui o tempo do compasso 39,2 ao 39,3, e faz um grande acelerando em direção ao compasso 40,1. Ainda que as flutuações de tempo de

Stadlen sejam mais exageradas, as interpretações de Rosen e Stadlen coincidem nos três tempos dos compassos 40, 43 e 49, enquanto Loriod manipula o tempo de maneira inversa aos outros dois intérpretes.

Do compasso 47,2 ao compasso 48,2 Stadlen diminui consideravelmente o tempo, o que não condiz com a indicação *vorwärts* (para a frente) de Webern em sua partitura (figura 67). Então, do segundo para o terceiro tempo do compasso 48, passa de 75.999 bpm a 129.199 bpm, de modo que, no segundo tempo do compasso 49, já está em 60.092 bpm; aumenta novamente o tempo em direção ao primeiro tempo do compasso 50, realizando, então, o *ritardando* escrito na partitura. No mesmo trecho, Loriod e Rosen fazem pequenas oscilações e, ao contrário de Stadlen, diminuem o tempo do segundo para o terceiro tempo do compasso 48. Stadlen realiza um *ritardando* do primeiro ao segundo tempo do compasso 50 e acelera em direção ao terceiro tempo, voltando a ritardar em direção ao segundo tempo do compasso 51. Loriod realiza o *ritardando* entre o segundo tempo do compasso 49 e o segundo tempo do compasso 51, enquanto Rosen o realiza entre o terceiro tempo do compasso 40 e o primeiro tempo do compasso 51.

Figura 67: Webern, Op. 27, I. (c. 47-49). Edição de Peter Stadlen. Indicação *vorwärts*.

O ponto mais rápido dos compassos finais é atingido por Stadlen no primeiro tempo do compasso 52, diminuindo bruscamente o tempo em direção do segundo tempo do mesmo compasso. Loriod e Rosen fazem algo semelhante, mas o ponto mais rápido dos dois intérpretes está no segundo tempo do compasso 52 e sua queda brusca de tempo acontece do segundo para o terceiro tempo do mesmo compasso. Enquanto Rosen e Loriod diminuem o tempo do compasso 52,3 para o compasso 53,1, Stadlen acelera. A partir do compasso 53,1 as interpretações são bastante semelhantes.

5.2 Flutuações de tempo no terceiro movimento

O gráfico da figura 68 representa as flutuações de tempo dos três intérpretes no terceiro movimento, correspondente ao trecho dos compassos 1-43, ou seja, do início do Tema até o final da terceira variação, com exceção do compasso 44. Assim como no primeiro movimento, há trechos nos quais as flutuações de tempo de Loriod e Rosen são muito semelhantes, portanto, optei por representar apenas as duas interpretações na figura 69. A tabela abaixo contém o andamento médio dos trechos mencionados, bem como a média geral.

Mov. III - Andamento médio			
	Stadlen	Loriod	Rosen
Tema (c. 1 - 12,1)	61	71	63
Var. I (c. 12,2 - 23,1)	108	79	68
Var. II (c. 23,2 - 33,2)	91	69	66
Var. III (c. 33,3 - 44,3)	92	84	64
Média geral	88	76	65

Tabela 3: Mov. III - Andamento médio, considerando a mínima como unidade de tempo.

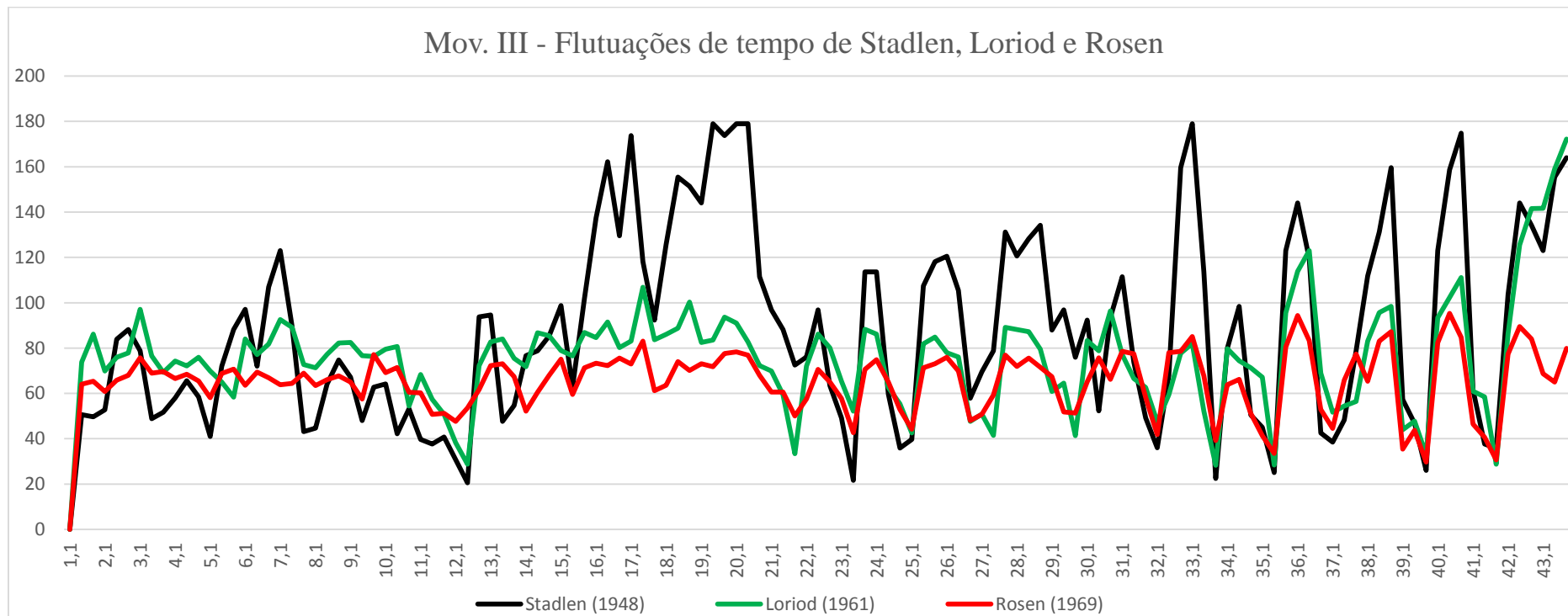


Figura 68: Mov. III - Flutuações de tempo de Stadlen, Loriód e Rosen.

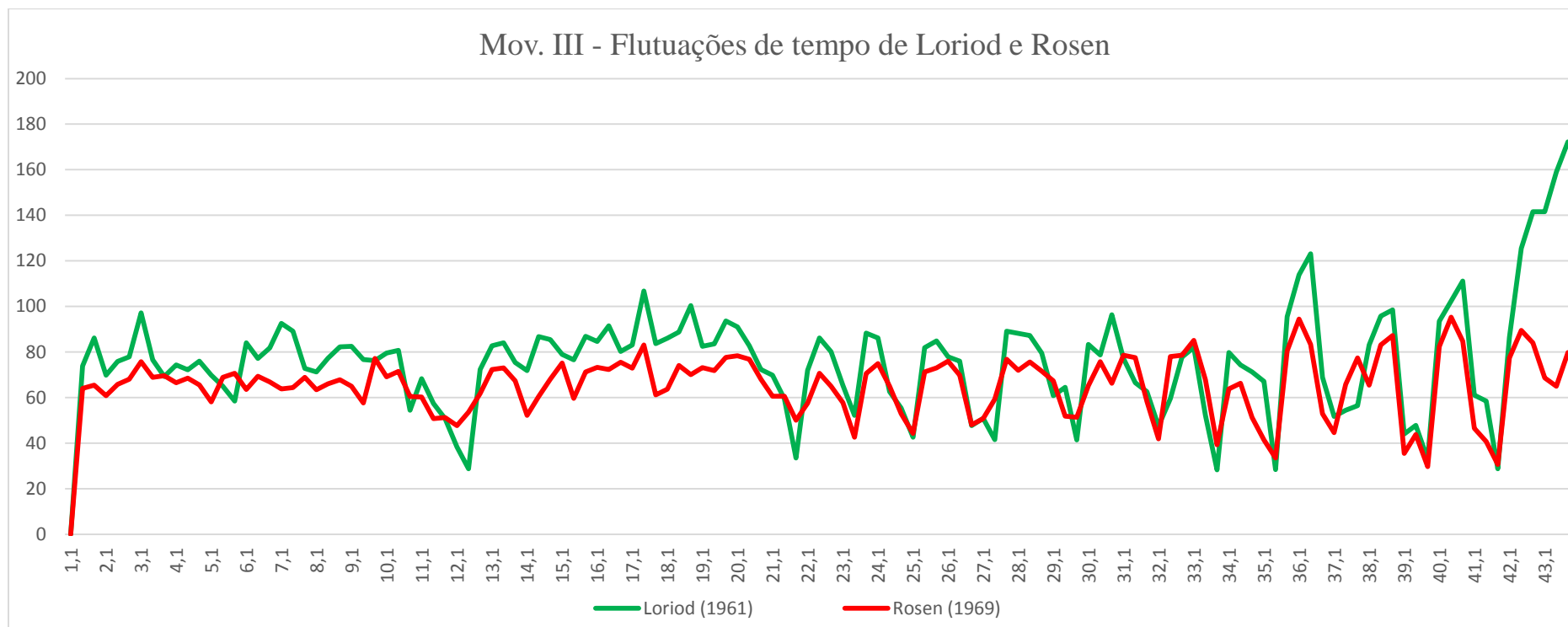


Figura 69: Mov. III - Flutuações de tempo de Loriód e Rosen.

5.2.1 Tema

O Tema do terceiro movimento, nas interpretações de Stadlen, Loriod e Rosen, é representado na figura abaixo.

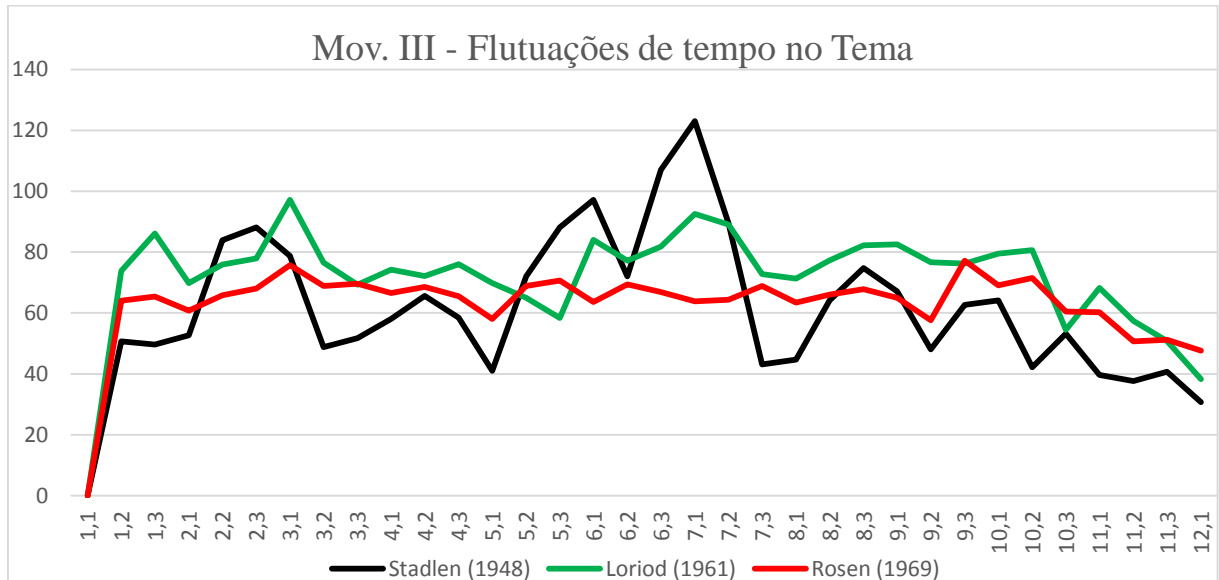


Figura 70: Flutuações de tempo no Tema.

Loriod desacelera consideravelmente do terceiro tempo do primeiro compasso em direção ao primeiro tempo do segundo compasso; Rosen também desacelera, mas de forma mais contida; Stadlen, contudo, faz um pequeno acelerando. Ao observar a figura 71, é possível notar – além da indicação *elegisch* (elegíaco) – duas setas que direcionam a melodia para o *ré* do segundo compasso, o que pode justificar o acelerando de Stadlen.

Stadlen acelera muito o tempo nos dois primeiros tempos do compasso 2 – que é o que sugere a indicação *sich überstürzend* (precipitando-se), presente no compasso 3 de sua edição (figura 71) – e diminui o tempo do compasso 2,3 para o compasso 3,1. Loriod e Rosen, ao contrário de Stadlen, aceleram do compasso 2,3 para o compasso 3,1.

„die zahlreichen Tempowechsel zeigen jeweils den Beginn eines neuen Satzes an“

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

Figura 71: Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Indicações *elegisch*, setas e *sich überstürzend*.

No compasso 4 Stadlen faz exatamente o que sua edição sugere: um *accelerando*, seguido de um *ritenuto* (figura 72). Do compasso 5 ao 7 estão as maiores variações de Stadlen; no primeiro tempo do compasso 7 seu andamento chega a 123.047 bpm, diminuindo para 43.112 bpm no terceiro tempo do mesmo compasso. É possível perceber, em sua edição, as indicações *enthusiastisch / pathetisch* (entusiástico / patético) no compasso 6, e *exaltiert* (exaltado) no compasso 7. Também é possível notar, por meio do gráfico, que Rosen e Loriod fazem um *ritenuto* do último tempo do compasso 7 para o primeiro tempo do compasso 8; Stadlen, ao contrário, realiza um leve *accelerando*, o que não condiz com a anotação de *ritenuto* (linha ondulada, de cor vermelha), feita por Webern na partitura de Stadlen.

Figura 72: Webern, Op. 27, III. (c. 4-8). Edição de Peter Stadlen. Indicações *accel.*, *ritenuto*, *enthusiastisch / pathetisch*, *exaltiert*.

Nos três tempos do compasso 10, Loriod e Rosen manipulam o tempo de forma completamente oposta a Stadlen. Enquanto Loriod e Rosen aceleram de 10,1 a 10,2 e desaceleram para 10,3, Stadlen faz o inverso. E, do último tempo do compasso 10 ao primeiro tempo do compasso 11, Stadlen faz novamente o contrário de Loriod – desacelera o tempo, enquanto Loriod acelera.

5.2.2 Variação I

A primeira variação, que corresponde ao trecho do segundo tempo do compasso 12 até o primeiro tempo do compasso 21, apresenta muita semelhança entre as interpretações de Loriod e Rosen; a interpretação de Stadlen, no entanto, possui alguns trechos com valores de andamento muito mais altos do que os dos outros dois intérpretes.

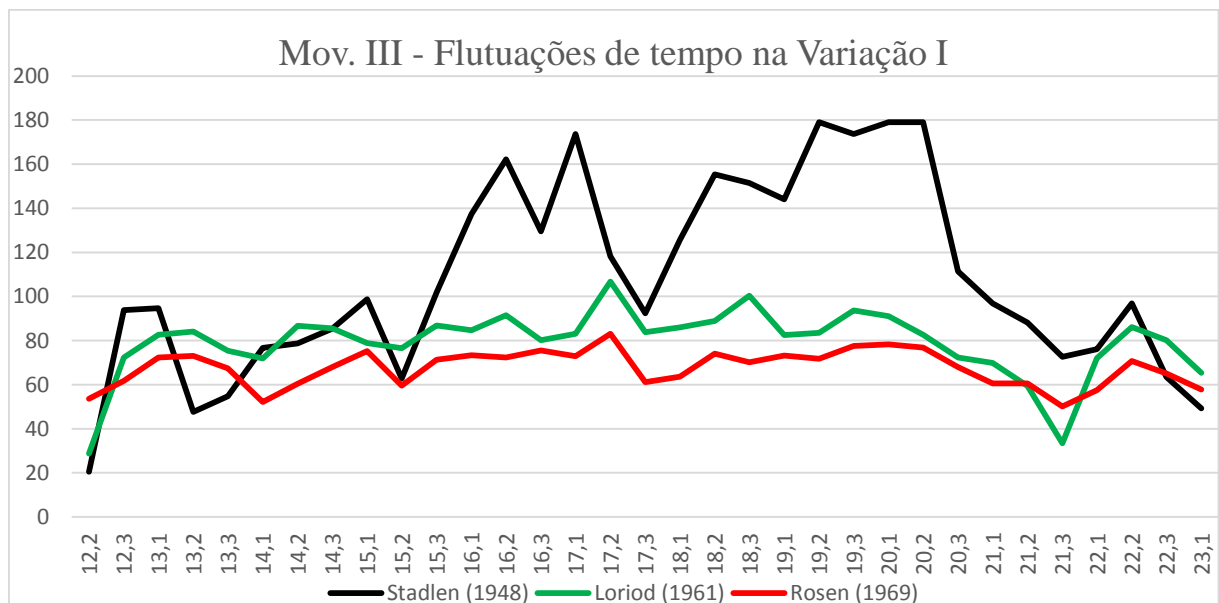


Figura 73: Mov. III - Flutuações de tempo na Variação I.

Os valores mais altos de Loriod e Rosen são, respectivamente, 106,788 bpm e 83,066 bpm, eles podem ser encontrados no segundo tempo do compasso 17, ponto no qual Stadlen está desacelerando bruscamente seu andamento (de 173,713 bpm no primeiro tempo do compasso 17 para 92,285 bpm no terceiro tempo do mesmo compasso). O valor mais elevado de Stadlen é de 178,977 bpm, ocorrendo em três pontos: no segundo tempo do compasso 19 e

nos dois primeiros tempos do compasso 20. Tal trecho pode ser encontrado na edição de Stadlen (figura 74) com a indicação *weiter* (adiante).



Figura 74: Webern, Op. 27, III. (c. 19-21). Edição de Peter Stadlen. Indicação *weiter* no compasso 19.

Outros pontos nos quais Stadlen possui valores muito acima dos de Loriod e Rosen ocorrem do compasso 16 ao primeiro tempo do 17 e do compasso 18 ao já mencionado segundo tempo do compasso 20, seguido de uma brusca desaceleração para o terceiro tempo do mesmo compasso e, em seguida, para o terceiro tempo do compasso 21, mas agora de maneira menos brusca.

Do primeiro para o segundo tempo do compasso 13, Stadlen diminui consideravelmente o tempo, acelerando, então, em direção ao primeiro tempo do compasso 14; Loriod e Rosen, por outro lado, fazem o contrário. O trecho pode ser visualizado – na edição de Stadlen – entre parênteses e com a indicação *cantabile*:

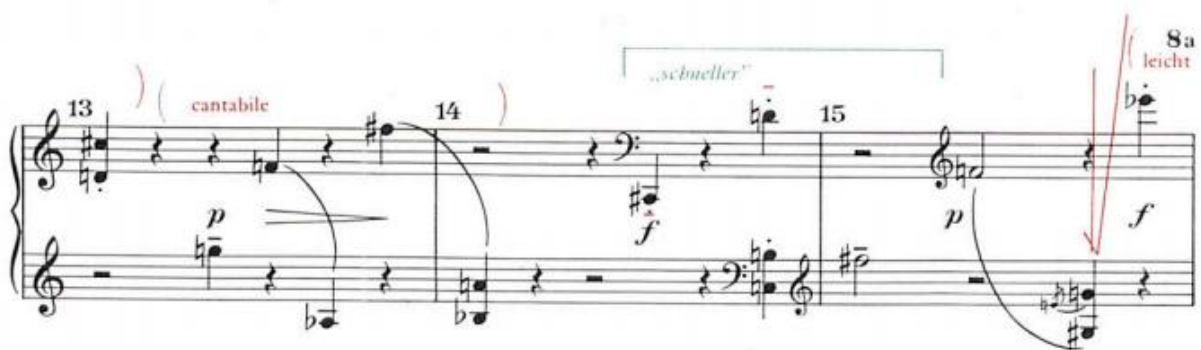


Figura 75: Webern, Op. 27, III. (c. 13-15). Edição de Peter Stadlen. Trecho entre parênteses e indicação *cantabile*.

5.2.3 Variação II

A segunda variação não apresenta muitas diferenças significativas entre as três interpretações. Como é possível ver na figura abaixo, as flutuações de tempo apresentam desenhos semelhantes em diversos trechos, porém, Stadlen continua tendo valores abaixo e bastante acima dos de Loriod e Rosen.

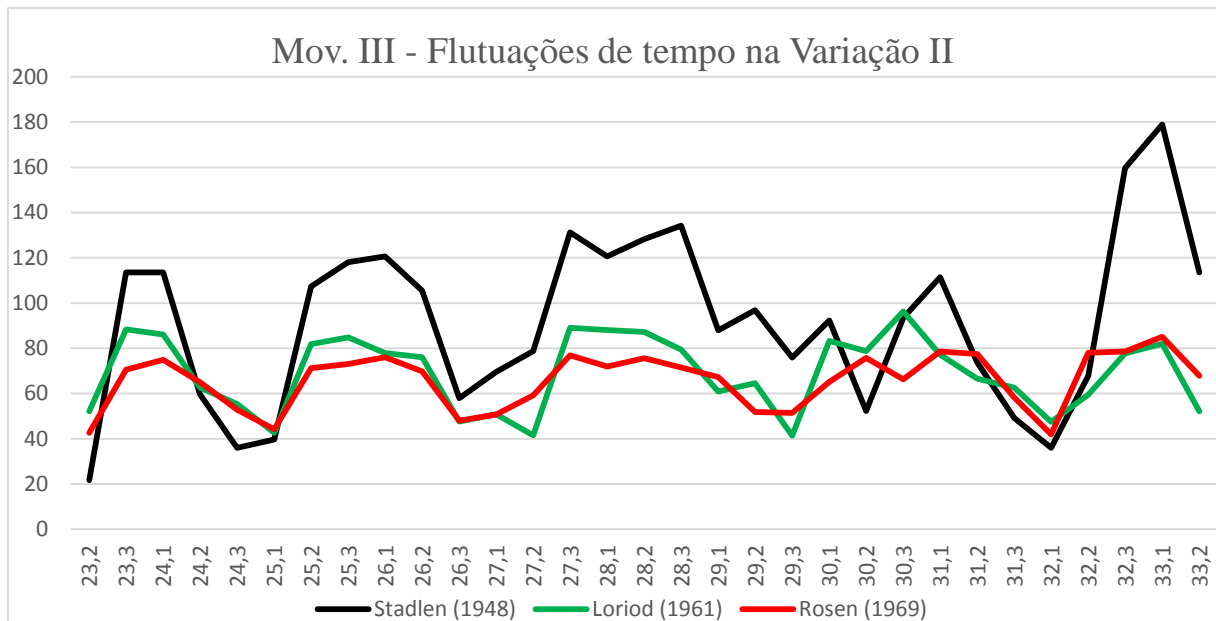


Figura 76: Mov. III - Flutuações de tempo na Variação II.

Rosen manipula o tempo de maneira inversa a Stadlen e Loriod no trecho do primeiro ao terceiro tempo do compasso 29, e do primeiro ao terceiro tempo do compasso 30. Loriod, por outro lado, faz o inverso de Stadlen e Rosen do último tempo do compasso 25 para o primeiro do compasso 26, do primeiro para o segundo tempo do compasso 27, e do terceiro tempo do compasso 30 para o primeiro tempo do compasso 31. Do segundo tempo do compasso 32 ao primeiro tempo do compasso 31, Stadlen realiza um grande acelerando, o que corresponde com a indicação *schnell!!* (rápido!!) feita por Webern em sua edição (figura 77).

Figura 77: Webern, Op. 27, III. (c. 31-33). Edição de Peter Stadlen. Indicação *schnell!!!* no compasso 32.

5.2.4 Variação III

Assim como a segunda variação, a terceira apresenta poucos pontos nos quais as três interpretações tendem a se tornar diferentes, exceto pelo fato de Stadlen apresentar curvas de aceleração e desaceleração bem maiores do que Loriod e Rosen.

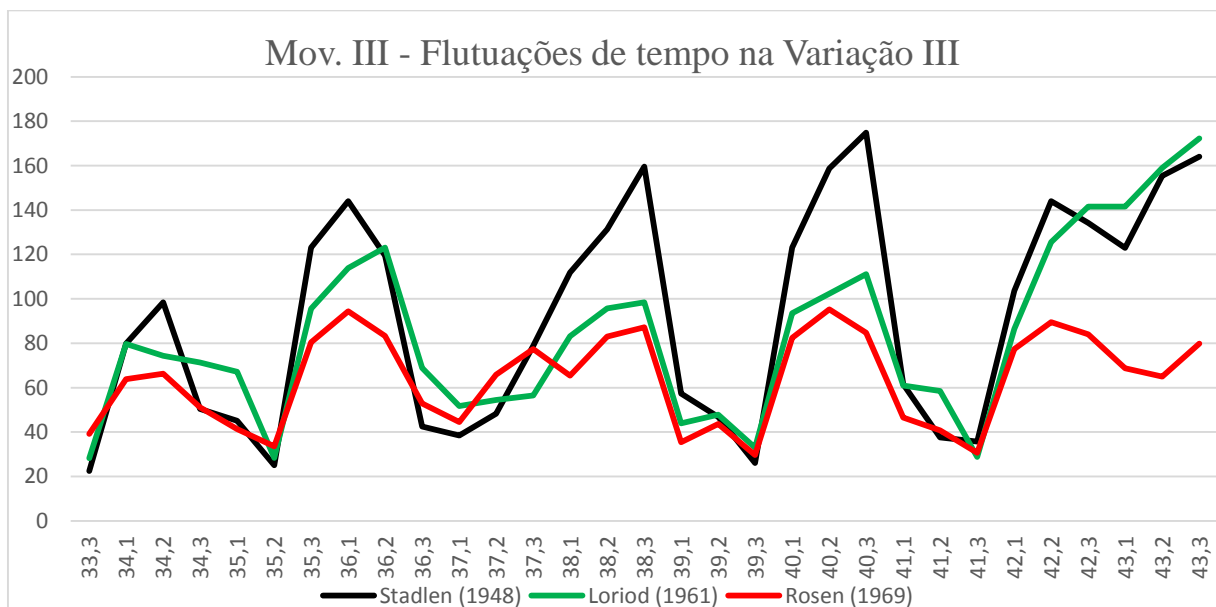


Figura 78: Mov. III - Flutuações de tempo na Variação III.

É possível perceber que, enquanto Rosen e Stadlen aumentam o tempo do primeiro para o segundo tempo do compasso 34, Loriod diminui. Já no compasso 36, do primeiro para o segundo tempo, Stadlen e Rosen diminuem o tempo, enquanto Loriod acelera. Rosen faz um *ritardando* do último tempo do compasso 37 para o primeiro tempo do compasso 38; Loriod e Stadlen, por outro lado, aceleram consideravelmente no mesmo trecho. Do primeiro

ao último tempo do compasso 39, Stadlen faz um *ritardando*, enquanto Loriod e Rosen aceleram do primeiro para o segundo tempo e ritardam para o terceiro. Stadlen diminui o tempo do compasso 42,2 ao compasso 43,1; no mesmo trecho, Loriod também diminui, mas o faz até o segundo tempo do compasso 43; Rosen, por outro lado, acelera do segundo tempo do compasso 42 até o último tempo do compasso 43.

CONCLUSÃO

Os textos de Stadlen, sua gravação e sua edição do Op. 27 de Webern apresentam-se como fontes importantes para buscar uma aproximação com o estilo do compositor. Em seus artigos, Stadlen procurou demonstrar que alguns autores estariam fazendo uma leitura equivocada da obra de Webern, que o pontilhismo que se estabeleceu por meio da Escola de Darmstadt estava muito distante da maneira como deveria ser interpretada a música do compositor. Na edição de 1979 foi possível observar o uso de linhas e setas que direcionam a melodia e que são, como caracterizado por Stadlen, fortes “manifestos anti-pontilhistas”. O uso de termos como “sentença”, “*arioso* ardente” e “operístico” evidenciam a preocupação que o compositor tinha em preservar o sentido e a continuidade da linguagem musical; e as diversas metáforas usadas por Webern, que também estão representadas na edição de Stadlen, esclarecem o desejo do compositor em extrair e priorizar o significado de sua música.

A análise das flutuações de tempo das gravações de Peter Stadlen, Yvonne Loriod e Charles Rosen mostrou que, apesar de o andamento médio das três interpretações ser bastante semelhante, a gravação de Stadlen distingue-se pelas inúmeras variações de tempo, perceptíveis inclusive em um mesmo compasso. A flexibilidade com que Stadlen manipula o tempo contrasta fortemente com as gravações de Loriod e Rosen, as quais são bastante semelhantes entre si e contidas na maneira de manipular o tempo, o que parece justificar o fato de Cook (2007) caracterizar a gravação de Rosen, por exemplo, como “fria” e “abstrata”.

Por meio da análise das gravações e da leitura dos textos de Peter Stadlen ficou evidenciado o contraste entre duas práticas de performance. De um lado o estilo caracterizado por Cook (2016) como “pré-guerra”, do qual faz parte Stadlen; de outro lado, o estilo que poderia ser considerado como “pós-guerra”, do qual, sob influência da releitura de Webern pelos representantes da vanguarda da Escola de Damstadt, participam Loriod e Rosen. Enquanto o estilo pós-guerra – caracterizado por uma visão pontilhista da obra de Webern e que prioriza a forma musical – o coloca em uma posição distinta de Arnold Schoenberg e Alban Berg, o estilo pré-guerra o coloca ao lado dos dois compositores, como herdeiro da tradição romântica tardia.

REFERÊNCIAS

BARENBOIM, Daniel. **A Música Desperta o Tempo**. Tradução do inglês de Eni Rodrigues; tradução do alemão de Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOWEN, Jose. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. **Performance Practice Review**. Vol. 9, n. 1, p. 16- 35, 1996.

CANNAM, Chris, LANDONE, Christian, and SANDLER, Mark. **Sonic Visualiser**: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference. [<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>].

CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

COOK, Nicholas. Analyzing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Orgs.) **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 239-261.

_____. (2016). Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings. **Music Analysis**. (This is the author accepted manuscript. It is currently under an indefinite embargo pending publication by Wiley.) Disponível em: <<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/254549>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

_____. Mudando o Objeto Musical: Abordagens para a Análise da Performance. Tradução de Beatriz Magalhães Castro. **Música em Contexto**, Brasília, Ano 1, n. 1, p. 7-32, Ago. 2007.

COPLAND, Aaron. **A Nova Música**. Tradução de Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1969.

CRISPIN, Darla. From Territories to Transformations: Anton Webern's Piano Variations Op. 27 as a Case Study for Research in-and-through Musical Practice. In: ASSIS, Paulo de; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen (Eds.). **Sound and Score**: Essays on Sound, Score and Notation. Leuven: Leuven University Press: 2014. P. 47-60.

DOMENICI, Catarina Leite. O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na Obra *Confini* de Paolo Cavallone. In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia. **Anais do XXI Congresso da ANPPOM**. Uberlândia: ANPPOM, 2011a. P. 1204-1210.

DONIN, Nicolas; STADLEN, Peter. Le Malentendu Pointilliste. Tradução de Yves Saint-Amant. **Circuit**: Musiques Contemporaines, Montréal, Vol. 15, n. 1, 2004, p. 27-40. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/902339ar>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

DUNSBY, Jonathan. Execução e Análise Musical. Tradução de Cristina Magaldi. **Opus 1**, Salvador, Ano I, n. 1, p. 6-23, Dez. 1989.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. **Debates**: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, Jul. 2004.

FUBINI, Enrico. **La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX**. Tradução de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GANDELMAN, Salomea. Memorizando as Variações Op. 27 para Piano de Webern: da análise à cognição. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 2, p. 104-117, Jul/Dez. 2000.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**: uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 2ª ed.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007. 5ª ed.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music**: Approaches to Studying Recorded Musical Performances. (London; CHARM, 2009). Disponível em: <www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html>. Acesso em: 15 Ago. 2016.

LORIOD, Yvonne: <<https://www.youtube.com/watch?v=UR7KsE4hC3c>>. Acesso em: 14 Nov. 2014.

MARTIN, Iddon. **New Music at Darmstadt**: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. New York: Cambridge University Press, 2013.

MOLDENHAUER, Hans. **Anton von Webern**: A Chronicle of His Life and Work. New York: Alfred Knopf, 1979.

RAMOS, Pamela Daiany dos Santos. **A Colaboração Compositor-Intérprete na Construção de uma Interpretação para a Peça *Round about Debussy* de Flávio Oliveira.** Porto Alegre: UFRGS, 2013. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

RIZEK, João Gabriel. **Tradição e Ruptura: Pierre Boulez e a Formação do Cânone no Pós-Guerra (1946-1954).** São Paulo: UNESP, 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

ROSEN, Charles: <<https://www.youtube.com/watch?v=e665XqlgSL8>>. Acesso em: 8 Jun. 2014.

ROSS, Alex. **O Resto é Ruído: Escutando o Século XX.** Tradução de Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAMPAIO, Luis Paulo. Ensaio de Análise Semiológica Tripartite das Variações Op. 27 de Anton Webern. **Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio, Rio de Janeiro, n. 6, p. 41-49, Nov. 2002.**

SILVA, Dario Rodrigues. **A Obra Pianística de Marisa Rezende: Processo de Construção da Performance através da Interação entre Intérprete e Compositora.** Porto Alegre: UFRGS, 2015. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

STADLEN, Peter. Das pointillistische Mißverständnis. In: **Beiträge 1972/73.** Kassel: Bärenreiter, 1973. P. 173-184.

_____. Serialism Reconsidered. **The Score**, n. 22, p. 12-27, fev. 1958.

STADLEN, Peter (intérprete); WEBERN, Anton (compositor). **Darmstadt 1946-1996: 50 Jahre Neue Musik.** Col Legno, WWE 31 893, 2006, disco 1 de 4 discos CD-ROM (gravação em 1948).

WARKEN, Rodrigo. Edições Práticas e Edições Urtext: Funções e Usos no Estudo de Repertório. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. **Anais do XXII Congresso da ANPPOM.** João Pessoa: ANPPOM, 2012. P. 909-916.

WASON, Robert W. Webern's *Variations for Piano*, Op. 27: Musical Structure and the Performance Score. **Intégral**, Rochester NY, Vol. 1, p. 57-103, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40213898>>. Acesso em: 22 Jul. 2014.

WEBERN, Anton. **El Camino hacia la Nueva Música**. Traducción de José Aníbal Campos. Barcelona: Nortedur, 2009.

_____. **Variationen für Klavier**. Ed. N. 10881. Vienna: Universal Edition, 1937.

_____. **Variationen für Klavier**. Peter Stadlen, ed. N. 16845. Vienna: Universal Edition, 1979.

ANEXO – PARTITURA

VARIATIONEN

I

Sehr mäßig ♩. = ca 40

Anton Webern, Op. 27

1 2 3 4 5

pp

6 7 8 9 10

p

11 12 13 14

f *dim.*

15 16 17 18

p *pp* *rit.*

tempo rit. 20 tempo rit.

Musical score for measures 19-21. Measure 19 starts with a forte (f) dynamic. Measure 20 features a piano (p) dynamic. Measure 21 includes a sforzando (sf) dynamic. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

tempo rit. 23 tempo

Musical score for measures 22-24. Measure 22 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 23 is marked with a piano (p) dynamic. Measure 24 is marked with a sforzando (sf) dynamic. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

25 rit. tempo 26 27 rit.

Musical score for measures 25-27. Measure 25 is marked with a piano (p) dynamic. Measure 26 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 27 is marked with a piano (p) dynamic. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

tempo 28 29 rit. tempo 30

Musical score for measures 28-30. Measure 28 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 29 is marked with a sforzando (sf) dynamic. Measure 30 is marked with a piano (p) dynamic. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

31 32 33

Musical score for measures 31-33. Measure 31 is marked with a piano (p) dynamic. Measure 32 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 33 is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The score is written in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

34 *ff* *rit.* 35 36 *f* *p* *pp*

tempo 37 38 39 40 41 *pp* *p*

42 43 44 45 46 *pp* *p*

47 48 49 50 *p* *pp* *rit.*

tempo 51 52 53 54 *p* *pp* *rit.*

II

Sehr schnell ♩ = ca 160

Musical score for piano, measures 1 through 22. The score is written in 2/4 time and consists of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked "Sehr schnell" with a metronome marking of approximately 160 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures 1 through 22, with dynamic markings (f, p, ff) and articulation marks (accents, slurs) throughout. Measure 12 contains a repeat sign. Measure 15 features a double flat (bb) in the bass clef. Measure 22 ends with a double bar line.

III

Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

1 *p* *f*

2 *f*

3

4 *p* *f*

5 *f*

6

7 *f* *p* *f*

8 *p*

9

10 *pp*

11 rit. *p*

12 tempo *pp*

13 14 15

p *f* *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 13, 14, and 15. Measure 13 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 14 features a forte (*f*) dynamic. Measure 15 begins with piano (*p*) and ends with forte (*f*). The music is written in treble and bass clefs with various chordal textures and melodic lines.

16 17 18

sf *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. Measure 16 starts with sforzando (*sf*). Measure 17 features piano (*p*). Measure 18 features forte (*f*). The notation includes complex chordal structures and melodic fragments.

19 20 21 rit. - - - tempo

più f *ff* *p* *f*

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. Measure 19 starts with *più f*. Measure 20 features fortissimo (*ff*). Measure 21 begins with piano (*p*) and ends with forte (*f*). A tempo change from *rit.* to *tempo* is indicated at the end of the system.

22 23 24 rit. - - - tempo, zart rit. - - -

p *p* *pp*

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. Measure 22 starts with piano (*p*). Measure 23 features piano (*p*). Measure 24 features pianissimo (*pp*). Tempo changes from *rit.* to *tempo, zart* and back to *rit.* are indicated.

tempo 25 26 27 rit. - - - tempo

f *sf* *p* *pp* *f*

Detailed description: This system contains measures 25, 26, and 27. Measure 25 starts with forte (*f*). Measure 26 features sforzando (*sf*), piano (*p*), and pianissimo (*pp*). Measure 27 features forte (*f*). A tempo change from *rit.* to *tempo* is indicated at the end of the system.

rit. - - - - tempo

28 29 30

v. *sf* *sf* *p*

Detailed description: This system contains measures 28, 29, and 30. Measure 28 features a piano introduction with a *v.* (accents) marking. Measure 29 has a *sf* (sforzando) marking. Measure 30 has a *sf* marking in the bass clef and a *p* (piano) marking in the treble clef. The tempo changes from *rit.* (ritardando) to *tempo* between measures 29 and 30.

rit. - - - - tempo

31 32 33

pp *f* *sf* *p*

Detailed description: This system contains measures 31, 32, and 33. Measure 31 has a *pp* (pianissimo) marking. Measure 32 has a *f* (forte) marking. Measure 33 has a *sf* marking in the bass clef and a *p* marking in the treble clef. The tempo changes from *rit.* to *tempo* between measures 32 and 33.

molto rit. - - - - tempo

34 35 36

f *pp* *f* *pp*

Detailed description: This system contains measures 34, 35, and 36. Measure 34 has a *f* marking in the bass clef and a *pp* marking in the treble clef. Measure 35 has a *f* marking in the bass clef. Measure 36 has a *pp* marking in the bass clef. The tempo changes from *molto rit.* to *tempo* between measures 35 and 36.

tempo

37 38 39

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

molto rit. - - - - tempo

Detailed description: This system contains measures 37, 38, and 39. Measure 37 has a *f* marking in the bass clef. Measure 38 has a *p* marking in the bass clef and a *f* marking in the treble clef. Measure 39 has a *pp* marking in the bass clef and a *f* marking in the treble clef. The tempo changes from *tempo* to *molto rit.* between measures 38 and 39, and then back to *tempo* between measures 39 and 40.

molto rit. - - - - tempo

40 41 42

pp *f* *sf*

Detailed description: This system contains measures 40, 41, and 42. Measure 40 has a *pp* marking in the bass clef. Measure 41 has a *f* marking in the bass clef. Measure 42 has a *sf* marking in the bass clef. The tempo changes from *molto rit.* to *tempo* between measures 41 and 42.

accel. - - - - - wieder im tempo, doch bewegt

43 44 45

46 47

rit. - - - - - tempo

48 49

50 51

52 53

Musical score for measures 54 and 55. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). Measure 54 features a treble clef staff with a series of notes and rests, and a bass clef staff with chords. Measure 55 continues the piece with similar notation. There are dynamic markings like *v* and *v*.

wieder ruhig

Musical score for measures 56, 57, and 58. Measure 56 starts with the instruction "wieder ruhig" and "subito pp". The score continues through measures 57 and 58 with various dynamics including *pp* and *p*.

rit. - - - - - tempo

Musical score for measures 59, 60, 61, and 62. Measure 59 begins with a *pp* dynamic. A *rit.* (ritardando) marking spans measures 60 and 61, which end with a *pp* dynamic. A *tempo* marking is placed above measure 61. Measure 62 concludes with a *p* dynamic.

rit. - - - - - molto

Musical score for measures 63, 64, 65, and 66. Measure 63 starts with a *p* dynamic. Measure 64 has a *pp* dynamic. Measure 65 features a *pp* dynamic. Measure 66 ends with a *ppp* dynamic. A *rit.* (ritardando) marking spans measures 64, 65, and 66, with the word "molto" written above it.

10 Min.

1936