

O SILÊNCIO EM WEBERN

Uma escuta do Op. 30 a partir
das concepções de silêncio de
Cage e Boulez

ISIS BIAZIOLI

CMU/ECA/USP

isis.biazioli@gmail.com

PAULO DE TARSO SALLES

CMU/ECA/USP

ptsalles@usp.br

RESUMO

Este trabalho pretende confrontar duas concepções a respeito do silêncio em Webern. John Cage acreditava que as pausas em Webern estavam ligadas às estruturas rítmicas e Pierre Boulez pensava o silêncio na obra do compositor austríaco como parte da organização das alturas. Exemplificaremos essas abordagens a partir da observação da partitura e da escuta atenta das *Varições para Orquestra Op. 30* de Webern. Recorreremos também à produção bibliográfica que nos mostrará os dois pontos de vista a respeito do repertório weberniano, assim como a trabalhos analíticos que se remetam à obra em questão. Com isso, perceberemos que as duas concepções não são necessariamente excludentes. O silêncio faz parte tanto da organização das durações (motivos rítmicos que contêm sons e silêncios) como da organização das alturas (a segmentação da série e a individualização do som são atingidas a partir da manipulação das pausas).

PALAVRAS-CHAVE: Silêncio; Anton Webern; John Cage; Pierre Boulez; *Variationen für Orchester Op. 30*.

SILENCE IN WEBERN: LISTENING TO OP. 30 FROM CAGE AND BOULEZ'S THOUGHTS ABOUT SILENCE

ABSTRACT

This work intends to confront two analytical conceptions about the silence in the work of Anton Webern. John Cage believed that the rests were linked to the rhythmic structures in Webern and Pierre Boulez thought the silence in Webern as part of the pitch organization. We shall illustrate these approaches from the observation of the score and listening attentively to the *Variations for Orchestra Op 30*. We also will make use of bibliographic production that show us the two points of view about the webernian repertoire, as well as analytical works that refer to the musical work in question. Thus, we see that the two concepts are not mutually excluding. The silence is part of both the organization of durations (rhythmic motifs that contain sounds and silences) as the pitch organization (series segmentation and individualization of the sound are reached from the manipulation of rests).

KEYWORDS: Silence; Anton Webern; John Cage; Pierre Boulez; Variations for Orchestra Op. 30.

A produção de Anton Webern (1883-1945) foi fundamental para diversas correntes do pensamento musical do século XX. Não apenas as obras de Boulez e Cage foram influenciadas pelo compositor austríaco, como veremos mais adiante, mas também as produções dos serialistas integrais da segunda metade do século XX e as obras de compositores de diversas poéticas, entre eles Stravinsky¹ e Ligeti², por exemplo. Vera Terra

(2000) fala das poéticas de John Cage (1912-1992) e Pierre Boulez (1925-), aparentemente tão opostas, principalmente a partir da década de 1960, mas ambas influenciadas pelo repertório weberniano.

Dentre os diferentes temas discutidos por Cage e Boulez durante o período que travaram uma amizade epistolar (1949-54), o silêncio em Webern foi questão de discordância entre os dois. Refutando o amigo francês, John Cage negou as

1 Além das diversas referências a Webern que Stravinsky declara nas entrevistas encontradas em *Conversas com Stravinsky* (STRAVINSKY & CRAFT, 2010), a influência de Webern está presente também quando Stravinsky escolhe como parte do material pré-composicional do balé *Agon* (1957) a mesma série do Op. 30 de Webern (POUSSEUR. Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky. In: *Apoteose de Rameau*. São Paulo: UNESP, 2009).

2 Richard Toop comenta a importância de Webern para Ligeti e boa parte da sua geração (Toop, 1999, p. 66). Relata ainda que, “Em parte, o *Dies Irae* [III movimento do *Requiem* de Ligeti] é também uma homenagem e despedida de Ligeti para Webern” (TOOP, 1999, p. 104).

potencialidades do dodecafonismo de abarcar em uma mesma estrutura de base todos os parâmetros sonoro-musicais de uma obra (CAGE, 1995, p. 63 – nota de rodapé 7) e interpretou o silêncio na obra de Anton Webern como parte da suas estruturas rítmicas. Por outro lado, Pierre Boulez, não via no silêncio weberniano uma consequência do fenômeno rítmico como colocara o amigo norte-americano, mas propôs que o silêncio em Webern é uma moldura que, por individualizar cada som ou pequenos conjuntos de alturas, acaba por valorizá-los (BOULEZ, 1995, p. 330). Este trabalho pretende uma síntese entre ambos os pensamentos tomando como exemplo as *Variações para Orquestra Op. 30* (1940) de Anton Webern.

Durante os apontamentos analíticos que apresentaremos no final do artigo, vamos equiparar o conceito de silêncio com a manipulação de pausas utilizada na obra de Webern.

Se entendermos o silêncio como um espaço aberto deixado pelo compositor onde sua intencionalidade fica à mercê do ambiente sonoro (Cage) ou como elemento que separa blocos de alturas (Boulez), em ambos as considerações, a notação musical para tal fenômeno estará ligada às pausas.

1. O SILÊNCIO WEBERNIANO PARA JOHN CAGE E PARA PIERRE BOULEZ

Depois das mudanças de concepções harmônicas que a Música Ocidental sofrera na virada do século XIX para XX³, John Cage acreditava necessário que as pesquisas musicais de seu tempo se voltassem para a busca de um elemento estruturador da música que, assim como a harmonia na tonalidade, pudesse abarcar todos os parâmetros musicais de uma obra pós-tonal. A busca por uma estrutura⁴ que organizasse todo o material musical de uma obra foi a preocu-

3 “Isso quer dizer que dois elementos necessários para a estrutura harmônica - a cadência e os recursos de modulação - perderam a sua acuidade.” (CAGE, 1995, p.63).

4 Estrutura musical para o compositor é: “a possibilidade de sua fragmentação em partes sucessivas, desde frases até seções maiores” (CAGE, 1995, p.62).

pação de John Cage durante sua primeira fase composicional (década de 40), anos depois de ter sido aluno de Arnold Schoenberg (1933-35).

Para Cage, o método dodecafônico não era suficiente para a organização estrutural da música. Se Boulez via no serialismo e nos balés de Stravinsky grandes potencialidades para a nova música, Cage acreditava que nem a obra de Schoenberg nem a do compositor russo chegaram a oferecer organizações consistentes das seções de uma composição, sejam largas seções ou pequenas frases, como o sistema tonal propiciara à música

anterior. Em relação a II Escola de Viena, Cage julgava que a série dodecafônica não passava de um método que coordenaria apenas alturas sucessivas, sendo limitado quanto à possibilidade de forjar uma estrutura musical pós-tonal⁵. (CAGE, 1995, p. 63 – nota de rodapé 7).

Para o autor, o melhor parâmetro que permitiria a estruturação ampla da composição seria aquele baseado nas durações. Para Cage, essa nova possibilidade de estrutura musical havia sido apontada nas produções composicionais de Anton Webern e Eric Satie⁶. Só estruturas baseadas

5 Depois desses primeiros apontamentos a respeito da música dodecafônica e em específico da produção de Anton Webern, exaustivos trabalhos analíticos apontaram que a série dodecafônica não é apenas uma organização arbitrária dos doze semitons da escala cromática e que sua organização está fortemente vinculada à segmentação formal das obras dodecafônicas. “Ao construir-se uma série que tem vários tipos de invariâncias, nomeadamente no âmbito do hexacorde, reduzem-se os campos harmônicos diferentes que essa série pode ter, permitindo assim estabelecer hierarquias entre as diferentes versões. Então, haverá versões da série que, pelo fato de se relacionarem entre si através de invariâncias ou da combinatorialidade dos seus hexacordes, terão certas características comuns, estabelecendo uma área harmônica específica. (...) Para Schoenberg, essas áreas funcionam de forma semelhante às tonalidades de uma obra tonal e, frequentemente, a organização macro estrutural de uma obra dodecafônica implica mudanças nestas áreas (tal como a modulação no sistema tonal). O processo de ligação entre as diferentes áreas, habitualmente chamado de **modulação dodecafônica**, utiliza com freqüência as notas comuns e as invariâncias entre as diferentes versões da série.” (OLIVEIRA, 1998, p. 218 – grifo do autor. Adaptação para o português do Brasil).

6 “Outside school, however (*e.g.*, Satie and Webern), a different and correct structural means reappears: one based on lengths of time” (CAGE, 1995, p. 63)

em intervalos de tempo poderiam promover um pensamento musical que abarcasse a totalidade do material musical, envolvendo o som com todos os seus parâmetros (altura, intensidade, timbre, duração) e o silêncio (campo de possibilidades da música, o indeterminado puro).

Mas de que maneira o silêncio pode ser compreendido como um campo de possibilidades musicais ou um indeterminado puro? Como um reservatório de sons, o silêncio (“não o silêncio de fato, mas sons, os sons ambientes” - CAGE, 1995, p. 22) agrega em si todas as possibilidades do mundo sonoro concreto e, portanto, uma enorme gama de materiais sonoros capazes de se reunir em uma obra musical. Assim está, que a diferença entre os parâmetros musicais e o silêncio estaria apenas na intenção musical. Dois lados de processos que, para Cage, são essencialmente temporais. De um lado, os parâmetros musicais como o aspecto positivo da música: onde o compositor aparece ativo diante de sua obra, ou seja, escolhendo intencionalmente os ma-

teriais e seus processos composicionais. Por outro lado, o silêncio como o resultado passivo, não intencional e imprevisível da produção musical, onde a paisagem sonora invade a escuta de compositores, intérpretes e público.

Em texto introdutório à audição das *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado⁷ de John Cage no salão de Suzana Tézanis em 1949, Boulez diz:

Quando Cage se afastou das séries dodecafônicas, uma estrutura fortemente caracterizada pela rítmica se tornou necessária para ele como suporte do argumento musical. John Cage chegou à conclusão de que para a construção dessa estrutura, uma ideia formal pura e impessoal era exigida: a de relações numéricas. (...) as proporções da primeira seção são reaplicadas no desenvolvimento: em outras palavras, um número dado de unidades de um compasso dará origem a um número igual de unidades no desenvolvimento. Finalmente, essas estruturas levam em conta, tão fielmente quanto possível, a passagem real do tempo: isto é, dois compassos em um andamento lento, por exemplo, serão correspondentes a quatro ou cinco compassos em um andamento

7 Sobre esta importante obra do repertório cageano, ver PERRY, 2005.

rápido. Dessa maneira, surge uma estrutura numérica a priori, o que o compositor descreve como estrutura prismática e que eu prefiro chamar de cristalizada. Para fazer uso dessas estruturas nas suas primeiras obras, John Cage usa números inteiros. Nas suas *Sonatas e Interlúdios*, contudo, ele usa frações (BOULEZ *apud* NATTIEZ, 1999, p. 31).

Assim, Cage relata a função das seqüências numéricas em *Construction in Metal* na carta de 17 de Janeiro de 1950 a Boulez.

A estrutura rítmica é 4, 3, 2, 3, 4. (16 x 16). Você pode ver que o primeiro número (4) é igual ao número de figuras que o segue. Esse primeiro número é dividido em 1, 1, 1, 1 e, primeiramente, eu apresento as ideias que vão ser desenvolvidas no 3, depois aquelas que serão no 2, etc. No que diz respeito ao método: existem 16 motivos rítmicos divididos em 4, 4, 4, 4, concebidos como séries circulares.



Quando você está em 1, você pode ir para 1 2 3 4 1 ou o retrógrado. Você pode repetir (ex. 1122344322 etc.) Mas você não pode ir 2↔4 ou 1↔3. Quando você está em 2, você pode não somente usar sem-

pre a mesma ideia, como também voltar para 1 usando as ‘portas’ 1 ou 4. (Jogos muito simples.) Igualmente, existem 16 instrumentos para cada instrumentista. (Fixação pela figura 16) Mas (muito engraçado) só existem 6 instrumentistas! Eu não sei por que (talvez eu tivesse apenas 6 instrumentistas disponíveis no momento). E as relações entre instrumentos (no método) são similares aquelas entre os ritmos (séries circulares), de acordo com a qual, a obra é escrita em 4/4 (quatro compassos, 3 compassos, 2 compassos, 3 compassos, 4 compassos, num total de 16 vezes) (CAGE *apud* NATTIEZ, 1999, p. 49).

Nesse trecho, Cage deixa transparecer que a estrutura baseada na série de números construída *a priori* organiza vários elementos musicais distintos. Nesse caso, a organização dos motivos rítmicos, a quantidade de instrumentos e suas entradas na obra, assim como o número de compassos de suas seqüências. Em outras palavras, é uma seqüência numérica que organiza o ritmo, a densidade, a textura, o timbre e a segmentação da obra.

É nesse sentido que as “estruturas prismáticas” de Cage são baseadas em seqüências de “durações calculadas a partir de relações numéricas e que conduz [em] ao zero, (...)” (TER-

RA, 2000, p. 71). O silêncio está inserido nessa estrutura de base assim como qualquer outro som, da mesma maneira que o zero pode ser incorporado a uma sequência numérica maior. Por isso é que o silêncio pode ultrapassar, então, o nível semântico de expressividade e chegar ao nível sintático da música, se integrando aos sons nas proporções de durações. (TERRA, 2000, p. 83). Boulez também compreendia uma perspectiva sintática para o silêncio em Webern, como veremos adiante. Contudo, não a partir das relações temporais, mas dentro de estruturas harmônicas.

Mas será que o silêncio tem a função estruturadora na obra de Webern e participa da organização rítmica de suas obras, como pensa Cage? Boulez discordou. Para este, o silêncio esta-

ria a serviço do isolamento das alturas, potencializando-as. Em outras palavras, o silêncio weberniano era como uma moldura da harmonia, o meio pelo qual as alturas seriam enfatizadas (BOULEZ, 1995, p. 330).

O silêncio não poderia, para Boulez, fazer parte da organização rítmica das obras de Webern, porque, ao contrário do que pensava Cage, para Boulez a produção do compositor austríaco não tinha importância rítmica. Para este, nem Webern, nem Schoenberg ou Berg, tiveram preocupação sistemática em produzir inovações rítmicas nas suas poéticas da mesma maneira como se esforçaram em conduzir à organização das alturas para novos rumos durante o século XX⁸. Em seu artigo *Eventualmente...*, de 1952, Boulez chega a pensar à pos-

8 Isso não significa dizer que Boulez considerasse que a organização rítmica fosse arbitrária ou infundada no repertório da tríade vienense, mas que suas produções não contribuíram com nenhuma inovação fundamental no campo da rítmica. Está em questão aqui certo fetichismo pelo inédito que percorria o pensamento musical da época. A busca por um grau zero na composição, por uma escrita a-histórica que inaugurasse o novo e não caísse nas soluções passadas. Se a linguagem tinha mudado, a estrutura musical e toda a música tinham que acompanhá-la, não retornando às soluções antigas. Além disso, Boulez não percebia o diálogo entre o ritmo e os princípios da escrita serial explorados nos anos de 1920 em diante. Trabalhos futuros como os da pesquisadora Martha Hyde mostram o contrário. Neles, a autora revela a relação entre as escolhas das indicações métricas e as “dimensões harmônicas secundárias” em algumas obras de Arnold Schoenberg. (HYDE, 1984).

sibilidade de compreender o silêncio como integrante dos motivos rítmicos nos *Op. 27* e *Op. 28* de Webern.

Webern foi, aqui também, o primeiro a explorar as possibilidades de uma dialética do som e do silêncio. Pois se nós analisarmos, por exemplo, o último movimento das *Variações para Piano* [*Op. 27*], ou o segundo movimento do *Quarteto de Cordas* [*Op. 28*], constataremos que os silêncios fazem parte integrante das células rítmicas. Eis aí a única, porém trans-tornante, descoberta rítmica de Webern. Se levarmos adiante as conseqüências de uma tal concepção do silêncio poderemos variá-lo da mesma maneira que os próprios valores, fazê-lo participar, no final das contas, ativamente, da vida rítmica. (BOULEZ, 1995, p. 151)

Apesar dos apontamentos acima que parecem fazer referência ao que Boulez considera uma exceção - a importância de um fenômeno rítmico dentro da produção de Webern - o autor reafirma mais uma vez em 1958, no verbete *Webern, Anton Von* para a *Encyclopédie de La Musique, Fasquelle*, que o silêncio weberniano está a serviço da valorização dos conjuntos de alturas.

[...], a maior inovação do vocabulário we-

berniano é de considerar cada fenômeno de uma vez como autônomo e como interdependente [...]. Para colocar em destaque esta característica ele [Webern] dá grande importância não só ao registro em que se encontra um som dado, mas também ao lugar temporal que lhe cabe no desenrolar da obra, um som cercado de silêncio e que adquire, por seu isolamento, uma significação muito mais forte do que um som mergulhado num contexto imediato: assim é que a inovação de Webern no **domínio da pausa parece muito mais derivar da própria morfologia das alturas, de seu encadeamento, do que de um fenômeno rítmico que nunca foi para ele preocupação primordial.** (BOULEZ, 1995, p. 330 – grifo nosso)

Contudo, se, para Boulez, a obra de Webern não era um campo fértil de novidades rítmicas, fica claro seu grande entusiasmo diante das potencialidades da manipulação serial das alturas que o compositor austríaco teria desnudado. Para o autor francês, o método dodecafônico pôde delimitar estruturas musicais, assim como a tonalidade exercera função reguladora da forma e dos demais parâmetros na música dos séculos anteriores. Para ele, a relação entre a manipulação da série e uma “estrutura” musical tinha sido alcançada, por exemplo, em Webern.

Para entender melhor de que maneira a manipulação do silêncio na obra de Webern pôde engendrar novas possibilidades harmônicas, segundo a abordagem bouleziana, precisamos compreender melhor algumas categorias que o autor empregou na reflexão da produção do compositor austríaco. Falaremos aqui da “individualização do som”, da “escrita diagonal” e da “repartição funcional dos intervalos”.

Um dos grandes impactos na audição da obra de Webern, é o espaço sonoro rarefeito criado pelo compositor. Boulez entende que essa rarefação acaba por forjar o que ele chamou de “individualização do som”.

À primeira audição, o que aparece como mais característico é o emprego quase constante de grandes intervalos disjuntos, a instrumentação por cores puras, a presença de pausas de comprimento incomum. [...] cada som torna-se, por si mesmo, um fenômeno, preso aos outros, é claro, por meio de um contexto poderoso; a atenção é atraída pelo lugar único que ele ocupa no registro em que está

situado. Estamos diante de inter-relações entre fenômenos autônomos bem mais do que relações globais que se exercem sobre um grupo em função de certos dados. (BOULEZ, 1995, p. 329-30)

O som e o intervalo tornam-se, assim, entidades únicas que podem ser abstraídas. Abstração que mais tarde permitiu elaborações teóricas como a da Teoria dos Conjuntos, iniciadas nas décadas de 1950 e 60 por Babbitt, Perle, Lewin e Martino e seguida por tantos outros pesquisadores. A classe de alturas (*pitch class*) e a classe de intervalos (*interval class*)⁹ surgiram como reflexos das novas concepções harmônicas do início do século XX. Boulez apontou Webern nesse processo:

[...] ele [Webern] repensou a própria noção de música polifônica a partir dos princípios da escrita serial (escrita descoberta, no seu caso, à medida que suas obras foram surgindo, por meio do papel primordial que ele concedeu ao intervalo propriamente dito, e mesmo ao **som isolado**). (BOULEZ, 1995, p. 203 – nosso grifo)

9 Estes conceitos estão amplamente trabalhados em Forte, 1973; Straus, 2000 e Oliveira, 1998.

Mas como seria essa nova noção de música polifônica? Para Boulez, os pontos sonoros dispersos da obra de Webern estão dispostos não mais em um plano, mas em um espaço multidimensional. Assim, Webern teria inaugurado uma escrita que trabalha a partir da “abolição, que antes existia, entre os fenômenos horizontais e verticais da música tonal” (BOULEZ, 1995, p. 201¹⁰). Nessa “escrita diagonal”, a responsabilidade entre os sons não está a serviço de linhas melódicas ou acordais, mas de todo o espaço textural. Uma nova escrita para uma nova textura criada: o “pontilhismo”¹¹.

Segundo o autor francês, essa nova

dimensão, a diagonal, surge graças à manipulação serial de Webern através da “repartição dos pontos, blocos ou das figuras, não mais no plano, mas no espaço sonoro.” (BOULEZ, 1995, p. 328¹²). Desse modo, a música de Webern revela potencialidades seriais que antes estavam encobertas.

Para Boulez, a escrita musical weberniana desvinculou a série dos conceitos como motivo e tema. A escrita pontilhista de Anton Webern inaugura, segundo este ponto de vista, novas possibilidades de polarização que não estão mais ligadas à causalidade temática. Para o autor francês, a escrita de Schoenberg¹³ não deixou de tratar a série como tema; já em

10 Esse excerto faz parte do artigo *Tendências da Música Recente* publicado pela primeira vez em 1957 para a *Revue Musicale* e incorporado ao livro *Apontamentos de Aprendiz*, assim como todas as citações de Boulez, (1995) que abarcarem as páginas 201 a 207.

11 “Uma textura pontilhista em música é aquela que apresenta pausas e grandes saltos, uma técnica que isola os sons em ‘pontos’ ” (KOSTKA, 2006, p. 238).

12 Esse trecho faz parte do artigo *Webern, Anton von* de 1958 publicado na *Encyclopédie de La Musique, Fasquelle*, que foi incorporado à coletânea *Apontamentos de Aprendiz* (Boulez, 1995), assim como todas as citações de Boulez (1995, p. 324-334).

13 “Aliás, nas obras seriais de Schoenberg, a **confusão entre o tema e a série** explicam suficientemente sua incapacidade para entrever o universo sonoro evocado pela série. O dodecafonismo não consiste, então, senão em uma lei rigorosa para controlar a escrita cromática; ele não desempenha senão um papel de instrumento regulador, e o fenômeno serial terá, por assim dizer, passado despercebido para Schoenberg” (BOULEZ, 1995, p. 242 – grifo nosso).

Webern, não mais a elaboração temática, mas a manipulação puramente intervalar e suas relações simétricas tornam-se o centro dos procedimentos composicionais.

Em Webern, ao contrário [de Schoenberg], a série assume desde logo o aspecto de uma função de intervalos, dando sua estrutura de base à própria composição; esta é a definição que irá prevalecer nos desenvolvimentos futuros. [...] a série tornou-se um modo de pensar polivalente e não mais uma técnica de vocabulário, apenas. O pensamento serial de hoje faz questão de sublinhar que a série deve não somente engendrar o próprio vocabulário, como também aumentar a estrutura da obra. (BOULEZ, 1995, p. 270-271 – do verbete *Série* publicado em 1958 para a *Encyclopédie de La Musique, Fasquelle*)

Mas como a escrita weberniana pode manter a coesão entre pontos e blocos dispersos no espectro de alturas e timbres? Boulez aponta para a com-

preensão do amarrado texto weberniano que, a princípio soa desconexo. “Mais tarde [Webern] vai se dedicar a **uma repartição funcional dos intervalos**” (BOULEZ, 1995, p. 201 - grifo nosso).

O que Boulez descreve como “repartição funcional dos intervalos” da série é o que se chama de “séries derivadas”. Grande parte das séries criadas por Webern estão baseadas em tricordes, tetracordes ou hexacordes. Um exemplo notório desse tipo de construção serial aparece no *Concerto para Nove Instrumentos Op. 24*. Aí, um mesmo tricorde (3-3¹⁴) é variado três vezes de modo que a série completa é formada pela aparição sucessiva de quatro conjuntos similares: o primeiro na forma original, seguida pelo retrógrado da inversão, pelo retrógrado do conjunto inicial e, finalmente, pela inversão do primeiro tricorde da série (ver figura 1).

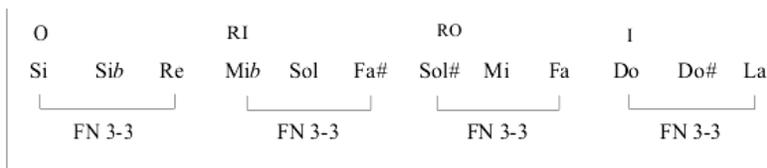


FIGURA 1: *Série do Op. 24 de Webern derivada do primeiro tricorde.*

14 Usamos aqui a terminologia do teórico Allen Forte para denominar os conjuntos de alturas (FORTE 1973).

Ao explicar a série do Op. 24, Boulez fala sobre séries derivadas:

Contudo, é no *Concerto para Nove Instrumentos*, opus 24 que iremos encontrar o exemplo mais caro e mais diretamente compreensível no emprego weberniano da série de doze sons; para isto Webern não escolheu uma série dissimétrica, ou seja, anarquizante, em que diversos intervalos possuem tensões próprias, mas uma série fortemente hierarquizada, em que um fenômeno orgânico de base se reproduz várias vezes, e por isto mesmo é mais facilmente discernível: a série do *Op. 24* não comporta doze sons, mas quatro vezes três sons, e a relação que existe entre os três sons de uma célula é exatamente a mesma nas quatro células, engendrando tanto relações harmônicas e contrapontísticas quanto funções estruturais.

[...]

Fazia-se necessário, porém, para descobrir funções estruturais novas e evidentes por sua inovação, que a série se limitasse a um pequeno número de relações de intervalos, de tal sorte que a forma aparecesse claramente articulada sobre princípios de base simples. (BOULEZ, 1995, p. 331)

A criação de uma série baseada em um mesmo conjunto variado (transposto, invertido, etc.) gera grandes possibilidades no campo das invariâncias entre versões seriais. A sua exploração é fundamental para a or-

ganização macroestrutural de uma obra dodecafônica, permitindo que se estabeleça uma hierarquia entre as relações seriais – maior número de invariâncias produz versões seriais mais semelhantes, enquanto poucas invariâncias revelam versões seriais mais díspares.

Encadeavam-se as séries ou por regiões semelhantes – certos grupos de notas apresentando elementos comuns horizontais ou mesmo verticais (ou seja, independentes da ordem serial) – ou por meio de notas-pivôs – notas comuns (uma ou duas geralmente, três mais raramente) no começo de uma série e no fim de uma outra. (BOULEZ, 1995, p. 142)

Como encadear as séries umas às outras é um dos problemas mais ingênuos, mas aparentemente dos mais delicados da técnica serial. Se não há, com efeito, uma lógica geral de sucessão, chegaríamos ao paradoxo inútil de uma organização infraestrutural hierárquica, em que as superestruturas estariam entregues a uma indolente anarquia, na qual o empirismo – nem sempre de boa qualidade, o que é de se temer – tateia e experimenta algumas receitas. Já assinalamos as notas-pivôs: este meio nos parece um pouco rudimentar e caprichoso. Avizinhar séries de regiões semelhantes é infinitamente mais satisfatório, já que a ambiguidade harmônica adquire deste fato um enorme papel; isto supõe, no entanto, **séries com**

propriedades marcantes e implica trabalhar quase sempre sobre as mesmas propriedades. (BOULEZ, 1995, p. 145¹⁵ – grifo nosso)

Se para Cage, o silêncio em Webern participava de estruturas rítmicas que o levaram a pensar em suas “estruturas prismáticas” baseadas em seqüências numéricas, para Pierre Boulez, o silêncio weberniano estava conectado à organização das alturas. Em outras palavras, o silêncio ressaltava as alturas como “individualização do som”, separando perceptivamente blocos sonoros criados a partir da “repartição funcional dos intervalos” da série. E ainda, o silêncio auxiliava na desassociação da série ao conceito de tema, no que Boulez chamou de “dimensão diagonal”.

Como vimos brevemente, tanto os trabalhos de John Cage como os de Pierre Boulez trazem apontamentos distintos e bastante interessantes para a compreensão da obra de An-

ton Webern. Ambos se dedicaram aos primeiros esforços analíticos da produção musical da primeira metade do século XX. A importância de tais textos não diminui diante de alguns radicalismos de ambos os lados. Cage supervalorizava o trabalho rítmico de Webern, negando a manipulação das alturas para delimitação formal¹⁶ de suas obras. Boulez compreendia a amplitude do trabalho serial do compositor austríaco, diminuindo a importância dos aspectos rítmicos da obra weberniana por não lhe parecerem inovações.

Apesar da importância analítica e histórica de tais concepções, não é mais nenhuma novidade entender o encadeamento serial como meio possivelmente eficaz de fundamentar uma organização mais ampla de uma obra musical que abarque, além das alturas, outros parâmetros musicais. No *Op. 30* de Webern, a manipulação de invariâncias está intimamente vinculada à “*forma andante*” (WE-

15 Esse trecho faz parte do artigo *Eventualmente...*, publicado pela primeira vez em 1952 na *Revue Musicale* e incorporado à coletânea *Apointamentos de Aprendiz* (BOULEZ, 1995).

16 Aproximaremos nesse trabalho os conceitos de “estrutura” a partir do ponto de vista cageano que vimos anteriormente (nota de rodapé 4) e de “forma”, como segmentação do material musical em frases, períodos e seções.

BERN, 1984, p. 164) – heptacordes totalmente invariantes são utilizados nos trechos que delineiam o primeiro tema, já tetracordes parcialmente invariantes estão ligados aos momentos de transição¹⁷.

Por outro lado, a Música não é feita apenas de inovação. Mesmo que o trabalho rítmico no repertório weberniano não tenha sido inédito, ainda sim ele é mais do que relevante, pelo menos no caso particular das *Variações Op. 30* de Webern. São os motivos, essencialmente rítmicos, que serão material sujeito à variação nesse Tema e Variação¹⁸. Ainda, a aglutinação de motivos rítmicos será utilizada nas variações que descrevem o primeiro tema, enquanto relações simétricas mais flexíveis entre

as durações denotam o “*tradicional lirismo do segundo tema*”.

2. ANÁLISE DO SILÊNCIO NAS VARIAÇÕES OP. 30 DE WEBERN

Depois da discussão acima a respeito dos apontamentos levantados por cada autor a respeito da obra de Webern, tentaremos investigar, de que maneira o silêncio pode potencializar as relações harmônicas como vimos na abordagem de Boulez, usando como exemplo as *Variações para Orquestra Op. 30* (1940). Do mesmo modo, procuraremos perceber em que sentido o silêncio pode ser compreendido a partir do fluxo temporal e das relações entre as durações da

17 Ver trabalhos de Bailey, (1994, p. 74-7); Reid (1974, p. 344-50); Oliveira (1998, p. 134-40).

18 “Portanto, parece claro que a ‘Gestalt’ de Webern [no Op. 30] é primeiramente de natureza rítmica. (...) Sucessivas afirmações dos motivos rítmicos não tiveram, contudo, uso constante do mesmo segmento da série. Isso pode ser percebido logo no segundo compasso da peça, onde a segunda voz entra com as primeiras quatro notas da série, dando contorno ao segundo motivo rítmico. Isso significa que o preenchimento melódico/intervalar dos motivos geradores não é uma característica distintiva; o elemento significativo é o ritmo.” (BAILEY, 1994, p. 224-225)

obra, como foi apresentado de acordo com a ótica de Cage.

Pretendemos exemplificar, com alguns trechos que nos parecem mais relevantes, momentos em que o silêncio dialoga com a organização das alturas e outros, em que isso se dá com relação à manipulação das durações.



FIG. 2: Motivo Rítmico a sem pausa (c. 1)¹⁹

2.1. MANIPULAÇÃO DE PAUSAS NO TRABALHO RÍTMICO DO OP. 30

As Variações Op. 30 estão baseadas em motivos que são essencialmente rítmicos. Para Bailey (1994, p. 225-7) esses motivos são:



FIG. 3: Motivo Rítmico b (c. 2)

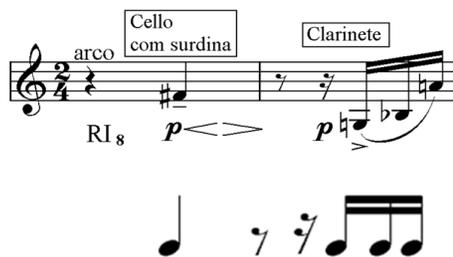


FIG. 4: Motivo Rítmico c (c. 76-77)²⁰



FIG. 5: Motivo Rítmico d (c. 74-75)

19 Aqui estão excluídas as considerações a respeito das pausas e do silêncio que circundam ou integram tais motivos. Mais adiante neste mesmo artigo trataremos de tais questões.

20 Aqui estão excluídas as considerações a respeito das pausas e do silêncio que circundam ou integram tais motivos. Mais adiante neste mesmo artigo trataremos de tais questões.

É a partir desses motivos rítmicos que Webern organiza as frases e as texturas do *Op. 30*. A organização rítmica funciona, assim, como elemento regulador do material musical da obra, neutralizando os motivos melódicos e garantindo um abstracionismo temático. Em outras palavras, o trabalho rítmico garante certa independência entre a série e os processos variacionais da obra. Desta maneira, a série do *Op. 30* adquire nova possibilidade que transcende o motivo ou mesmo o tema.

Veremos agora, que não apenas o trabalho rítmico é matéria-prima para o processo variacional do *Op. 30* (BAILEY, 1994, p. 222-36), como ele é suporte importante para a compreensão que o silêncio tem aqui.

O próprio Boulez apresentou em seu texto de 1952 uma ressalva importante a esse respeito. Ao invés de relacionar o silêncio ao conceito de individualização das alturas, apontou que as pausas integravam-se aos mo-

tivos dos *Op. 27* e *28* e, portanto, faziam parte da organização temporal dessas obras²¹. Veremos que alguns dos motivos rítmicos das *Variações para Orquestra* estão intrinsecamente relacionados ao silêncio.

A partir da observação mais atenta das pausas, pudemos perceber algumas recorrências importantes. A principal delas se dá com o *Motivo a* (figura 17). Todo *motivo a* apresentado é precedido e seguido por uma pausa nas proporções que mostra a figura 17. As variações sofridas pelo motivo de quatro notas também são verificadas nas pausas. Assim, quando o *motivo a* sofre diminuição de 2:1, as pausas de colcheia tornar-se-ão de semicolcheias. O mesmo se dá quando o motivo é aumentado. Dessa maneira, diferente do que mostra o trabalho de Bailey (1994), e assim como Boulez notou nas obras *Op. 27* e *28* de Webern, podemos entender o *motivo a* como sendo o resultado da organização de **sons e silêncios** (ver figura 6).

21 “Webern foi, aqui também, o primeiro a explorar as possibilidades de uma dialética do som e do silêncio. Pois se nós analisarmos, por exemplo, o último movimento das *Variações para Piano* [*Op. 27*], ou o segundo movimento do *Quarteto de Cordas* [*Op. 28*], constataremos que os silêncios fazem parte integrante das células rítmicas. Eis aí a única, porém transtornante, descoberta rítmica de Webern. Se levarmos adiante as consequências de uma tal **concepção do silêncio poderemos variá-lo da mesma maneira que os próprios valores, fazê-lo participar, no final das contas, ativamente, da vida rítmica.**” (BOULEZ, 1995, p. 151 – nossos grifos)



FIG. 6: *Motivo a* como entendemos, formado por sons e silêncios. O início e o fim do motivo são pausas de mesma duração que a menor duração das notas.

As pausas não estão apenas ao redor dos sons no *motivo a*, mas aparecem diminuindo a ressonância das notas dos motivos. Todas as vezes que o *motivo a* foi imitado durante os vinte compassos iniciais do Op. 30 (na introdução), sua segunda aparição se dá recheada por pausas. As pausas aparecem completando o valor rítmico de algumas notas do motivo e a simetria, tão importante para as estruturas rítmicas e harmônicas da peça, também aqui tem lugar. As

duas últimas colcheias do motivo na segunda voz nos compassos 10-11 são substituídas por semicolcheias e pausas de semicolcheias. Também no segundo período, na segunda voz dos compassos 13-14, o motivo aparece com pausas de colcheias que completam o que seriam as duas semínimas iniciais do motivo. O mesmo se dá no primeiro período com a última nota do motivo nos compassos 4-6 e a primeira nos compassos 8-9 (figura 7).

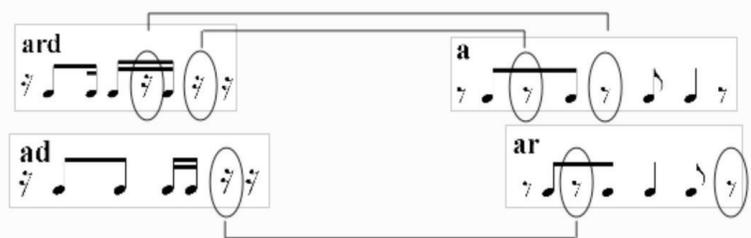


FIG. 7: *Relação simétrica entre as pausas internas aos motivos dos compassos 10-11 (ard – motivo a no retrógrado diminuído) e 13-14 (a – motivo a), e dos compassos 4-6 (ad – motivo a diminuído) e 8-9 (ar – motivo a retrógrado).*²²

22 Essa é a única exceção da introdução, na 2ª voz dos compassos 7-10: o motivo ar deveria ser concluído por uma pausa de colcheia, para completar a duração da última nota. Essa pausa, entretanto, não ocorre.

Ainda sobre as imitações da Introdução, as defasagens entre as entradas da primeira voz para a segunda seguem um padrão. A imitação do *motivo rítmico b* acontece de modo que a segunda voz inicia a uma pausa

de semicolcheia depois da primeira voz (compasso 2). Quando o motivo é aumentado na proporção 2:1 (compasso 17-18), a defasagem também o é, tornando-se uma pausa de colcheia (ver figura 8).

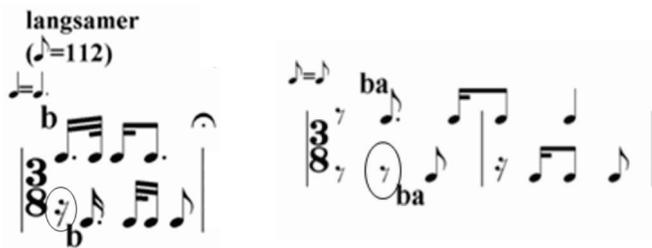


FIG. 8: A proporção entre sons e silêncios nas defasagens entre as vozes da Introdução mantida quando os motivos são aumentados. Quadro à esquerda se refere ao compasso 2 e quadro a direita trata-se dos compassos 17-18.

Enquanto a Introdução apresentara os motivos rítmicos desconectados (sem qualquer elisão ou interseção), assim como fôra a apresentação de suas versões seriais, as Variações I e IV se basearão na justaposição aglutinada dos motivos rítmicos.

Na Variação I, apenas o *motivo a*

será elidido com o seu retrógrado aumentado (ou diminuído) de maneira que tanto a primeira pausa do segundo motivo como o último silêncio do primeiro serão omitidos por conta da elisão²³. Da mesma maneira que, em alguns casos, algumas notas dos motivos aglutinados aparecem

23 Na última das quatro seções da Variação I aparecem as únicas exceções com relação ao silêncio. Aí, as pausas que iniciam e terminam as aglutinações de motivos *a* estão: diminuídas (pausas de semínimas em vez de pausas de mínimas do motivo *a* nos compassos 51-55, substituída por fermata sobre barra de compasso (final do motivo *a* dos compassos 43-47) ou ainda inexistente (final do motivo *a* dos compassos 51-55 onde ainda a última nota está atrasada em dois tempos).

diminuídas por conta da elisão dos motivos. Dentro desses aglutinados ritmo-motívicos, na maior versão de cada par de *motivos a*, suas notas não têm a duração completa. A relação de aumento entre o par combinado é camuflada. O maior motivo utiliza as figuras rítmicas da versão combina-

da e suas durações são completadas por pausas. Isso se dá na maior parte das aglutinações do *motivo a* dessa variação. Na versão que deveriam ter semibreves, aparecem mínimas (ou semínimas), seguidas de pausas (ver figura 9).

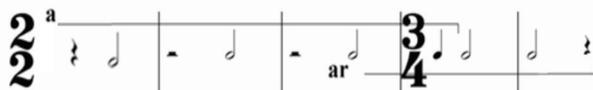


FIG. 9: Esquema de aglutinação dos motivos *a* na Variação I. Elisão de um motivo com o seu retrógrado diminuído ou aumentado, sempre na proporção de 2:1 ou 1:2. Relação de aumento camuflada por pausas. Redução rítmica dos compassos 27-31

Assim como vimos na Introdução e na Variação I, na Variação IV podemos confirmar a nossa hipótese de que o *motivo a* inclui o silêncio. Também aqui teremos aglutinação de motivos rítmicos, nesse caso, não apenas do *tipo a*. Diferente do que acontecia na Variação I, os pares de motivos aglutinados não envolverão nem variação de tamanho, mas man-

terão a relação de retrogradação e entre som e silêncio. Assim, como na primeira apresentação do tema principal, as aglutinações dos motivos *a* ocultam a última pausa do primeiro motivo do par combinado e a primeira pausa do segundo motivo²⁴.

Se na Variação I as pausas internas a cada um dos motivos estavam relacionadas ao processo de aumen-

24 Aqui, as únicas exceções reduzem pausas que seriam de mínimas a pausas de semínimas. São elas: a pausa final dos motivos *a* na segunda dos compassos 122-125 e a pausa que encerraria o motivo *a* da terceira voz dos compassos 123-126).

tação entre as versões aglutinadas, aqui, como a relação de aumento-diminuição entre o par motivico aglutinado não se dá, menos são as notas que são diminuídas em sua ressonância. Ainda sim, 1/3 dos motivos utilizados são reduzidos²⁵. Nesta

Varição, os motivos - adquirindo a flexibilidade característica de segundo tema que aparecera na Variação III (BAILEY, 1994, p. 231) - em alguns casos atrasam o ataque de uma de suas notas para inserir pausas (ver figura 10)²⁶.

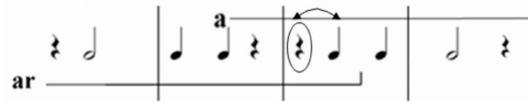


FIG. 10: Atraso do ataque de uma nota dos motivos ar e a nos compassos 116-118. Este tipo de procedimento não é exclusivo aos momentos de sobreposição de motivos rítmicos.

A inclusão de pausas que circundam o motivo *a* é também confirmada na Variação V. Formada, sobretudo, por motivos do tipo *a* no tamanho equivalente a semínimas e colcheias ou colcheias e semicolcheias, todos eles iniciam e terminam em pausa. Assim também o único motivo *d* da variação. As únicas exceções com relação

ao silêncio se dão com os “motivos negativos”²⁷ e com um dos motivos *a* dos compassos 140-141 que não termina em pausa de semicolcheia.

Se na Introdução, nas Variações I, IV e V o motivo *a* inclui silêncios em suas extremidades, o mesmo não se dá na Variação II. Aqui o silêncio se faz ouvir, sobretudo, interrompendo

25 Não estão contabilizados os motivos que têm sua última nota diminuída e completada por pausa(s).

26 Isso aparece mais amiúde na Variação III, mas tinha acontecido uma única vez na Variação I, com a última nota no último motivo *a* (nos compassos 52-55).

27 Bailey (1994) chama de “motivos negativos” os motivos que invertem notas longas por curtas e vice-versa em relação aos motivos originais.

a ressonância das notas. Como vimos anteriormente, isso já tinha aparecido na Introdução e na Variação I, como também aparecerá na Variação IV. Contudo, esse efeito é potencializado na Variação II, a de menor densidade da obra. Com a alteração do lugar das pausas no *motivo a*, essa variação faz a transição para a Variação III, onde o *motivo d* será trabalhado.

A Variação III explora dois novos motivos rítmicos (*c* e *d*). Chamamos a atenção aqui para o *motivo d* (figura 5). Como esse motivo guarda certas relações com o *motivo a* (BAILEY, 1994, p. 227), ele também será o resultado da combinação de **sons** e **silêncios**. Por mais que, nos primeiros

compassos desse segundo tema, esse motivo também esteja rodeado por pausas o que nos faria acreditar que, assim como o outro, ele seria composto por pausas nas suas extremidades, a observação do Segundo Tema como um todo descarta essa hipótese. O silêncio ainda está presente no motivo, mas não no entorno dos sons como no *motivo a*. No *motivo d* o silêncio aparece separando o conjunto de notas. A pausa de colcheia que iniciava o *motivo a* agora separa a semínima do conjunto de semicolcheias, a pausa final do *motivo a* aparece diminuída e também entre a semínima e o tricorde (ver figura 11).

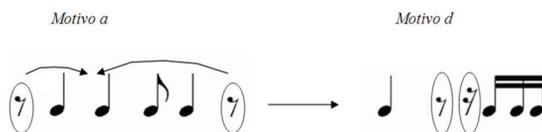


FIG. 11: Silêncio no motivo d. As pausas que antes circundavam os sons no motivo a agora isolam a semínima do tricorde.

Ainda em relação à manipulação das pausas na Variação III, devemos ressaltar a defasagem fixa nas imitações dos *motivos c*. Este motivo é utilizado como eixo de simetria em cada uma das quatro frases desse segundo

tema, nas duas vezes (BAILEY, 1994, p. 231). Com exceção da terceira frase onde a voz inferior não utiliza o *motivo c* como eixo de simetria, toda vez que a voz inferior o imita, é com um atraso de colcheia (ver figura 12).

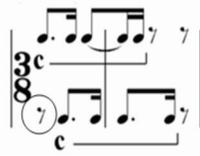


FIG. 12: Defasagem fixa de colcheia entre as duas vozes na imitação do eixo simétrico das estruturas rítmicas de cada uma das frases da Variação III. Exemplo do compasso 76-77.

Tentamos demonstrar aqui que a organização rítmica é fundamental para a estruturação de tal obra. Como acreditava John Cage, o silêncio faz parte dessa organização. Pudemos perceber que é possível entender a relação intrínseca entre a manipulação de pausas e a redução ritmo-motívica da obra. É também a partir do trabalho de pausas que percebemos algumas recorrências texturais e harmônicas.

2.1. A MANIPULAÇÃO DE PAUSAS E O TRABALHO HARMÔNICO NO OP. 30

Mas então a organização serial não participa da estrutura da obra? Será possível engendrar uma forma musical a partir apenas de um parâmetro musical, a manipulação rítmica? Assim como acreditava Boulez, o encadeamento serial explorando notas comuns e regiões semelhantes também participa da estruturação do que Webern chamou de “*forma andante*”²⁸.

28 Webern, em carta a Willi Reich em 3 de Maio de 1941 descreve o *Op. 30* da seguinte maneira: “O “tema” das Variações dura até a primeira barra dupla; é concebido como um período, mas tem o caráter de “introdução”. Seguem-se seis variações (indicadas pelas barras duplas). A primeira traz, por assim dizer, o desabrochar pleno do tema principal da abertura (**forma de andante**); a segunda serve de transição, a terceira apresenta o tema secundário, a quarta a re-exposição do tema principal – pois é uma forma andante! – mas à maneira de um “desenvolvimento”; a quinta, espécie de repetição da introdução e da transição, conduz à coda: sexta variação.” (WEBERN, 1984, p. 164 - grifo nosso). Schoenberg, seu professor também fala da *forma andante* que seria um dos tipos de rondós descritos como ABA ou ABAB (SCHOENBERG, 2008, p. 229-231)

A série empregada na obra é toda derivada de um mesmo tetracorde (BAILEY, 1994, p. 25-26), como mostra a figura 6. Como vimos anteriormente, Boulez chama isso de uma “função de intervalos”. Assim,

ela limita a quantidade de intervalos potenciais de uma obra e permite que sejam manipulados campos harmônicos reduzidos, organizando-se o material musical a partir de poucos conjuntos formadores.

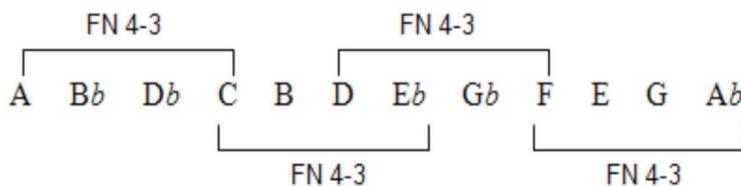


FIG. 13: *Série do Op. 30 e seus tetracordes geradores aglutinados. Todos são FN 4-3.*

A limitação dos campos harmônicos potenciais da série permite que se crie um alicerce fixo para a ampla exploração variacional sem que se perca a consistência do material musical da obra. É assim que Webern possibilita a criação de uma “dimensão diagonal” como apontou Boulez. Não se trata necessariamente de uma eliminação de categorias texturais anteriores como a melodia ou o acompanhamento (este último aparece durante toda a Variação I – ver figura 14), mas a criação de uma nova possibilidade que está entre o horizontal e o vertical.

Tendo por um lado a série como unificador básico – nas séries webernianas um número limitado de intervalos como suporte consistente para o argumento musical – e por outro a organização rítmica como reguladora do material trabalhado, Webern pôde, em alguns momentos, abrir mão da linearidade melódica ou acordal. Se antes o caminho tonal deveria ser construído passo a

passo durante a escuta numa direcionalidade explícita em melodias ou caminhos harmônicos, com a ordenação *a priori* das notas na série e uma sólida estrutura rítmica essa direcionalidade pôde ficar implícita em uma textura pulverizada pela palheta tímbrica, pelo espectro da tessitura e esparsa em meio a contextos de silêncio (“pontilhismo”), como mostra o trecho da figura 15.

No lugar da elaboração melódica ou temática, Webern articula o discurso musical do *Op. 30* com a manipulação de motivos rítmicos e com uma série derivada. Veremos agora exemplos como as pausas podem dialogar com padrões harmônicos na construção desse discurso diagonal.

Como vimos, a série do *Op. 30* é uma série derivada de um único tetracorde (ver figura 13). Quatro aparições sobrepostas desse conjunto formam a ordenação serial empregada na obra. Contudo, além da exploração do conjunto FN 4-3, outro tetracorde (FN 4-17) também é intensamente empregado na obra (figura 16).

Esses dois tipos de tetracordes estão claramente delimitados, sobretudo pelo trabalho da pausa. Podemos dizer, então, que a segmentação da série é reforçada pela manipulação das pausas. Apesar da contribuição de diversos outros fatores (padrões rítmicos, instrumentação e contor-

nos melódicos) para determinar o seccionamento da obra, é através das pausas que essa segmentação se torna mais facilmente percebida. Veremos a seguir alguns exemplos que evidenciam a função estruturante do silêncio em relação ao trabalho harmônico do *Op. 30*.

Principalmente na Introdução, os motivos rítmicos estão claramente delineados por contextos de silêncio. A segmentação da série em tetracordes fica, então, evidente. Essa segmentação em tetracordes reforça a classe intervalar $|3|^{29}$, já bastante valorizada na construção da série³⁰ (REID, 1974). A classe intervalar resultante da relação entre a primeira e a última nota da maior parte dos tetracordes da Introdução é a ic $|3|$. Mais uma vez, os contornos melódicos (côncavos ou convexos) reforçam essa característica que acabam por destacar as notas da extremidade de cada tetracorde³¹ (ver figura 17).



FIG. 16: Os dois tipos de tetracordes formados pela sucessão das notas da série do *Op. 30*

As versões da série utilizadas nessa introdução (O_0 , R_0 , I_0 , e RI_0) estão claramente apresentadas sem que nenhuma delas tenha qualquer tipo de dobramento, elisão, intersecção ou repetição de nota. As relações entre as versões seriais empregadas se dão pela exploração de algumas de suas díades invariantes. É a organização em tetracordes e suas sobreposições polifônicas que permitem a valorização das díades em imitação. Ambas são possíveis graças, também, a manipulação das pausas. As díades ini-

tadas podem aparecer com mesma ordenação ou dispostas em simetria bilateral. Webern as valoriza de vários modos distintos: (1) mantendo a tessitura das díades nas duas vozes; (2) dispondo ritmos simétricos entre a pergunta e a resposta; (3) mantendo a dinâmica entre os compassos 1 a 9 e respondendo em *ff* as díades propostas em *pp* no período entre os compassos 10-20; (4) fazendo relações entre a orquestração (ver figura 18).

29 “Intervalo-classe (abreviado ic). É o intervalo mais pequeno entre duas classes de alturas, independentemente de qual delas é a mais aguda e qual é a mais grave. O intervalo-classe entre dó e sol é |5| (ou uma quarta perfeita), uma vez que o intervalo dó-sol é <7> (quinta perfeita) e o intervalo sol-dó é <5> (quarta perfeita), que é menor. Existem 6 intervalos-classe, numerados de |1| a |6|, cada um deles correspondendo ao número perfeito de meio-tons que contém.” (OLIVEIRA, 1998, p. 345) Portanto, a classe intervalar |3| refere-se a terças menores e suas inversões, sejam intervalos simples ou compostos. A notação para intervalos-classe é |número|. Quando nos referimos a tipos de intervalos que vão de 1 a 12 semitons, notamos da seguinte maneira: <número>

30 A classe intervalar |3| já é importante na própria constituição da série. A série do Op. 30 promove entre sons adjacentes apenas classes intervalares |1| e |3|. Sete intervalos são do tipo |1| e três do tipo |3|. Isso quer dizer que apenas intervalos de segunda menor ou sétima maior e terças menores ou sextas maiores são resultantes da sequência linear da série do Op. 30.

31 Na introdução, são exceções desse padrão apenas os intervalos o Si - Sol b do segundo tetracorde de O_0 no compasso 2; o Dó - Sol do segundo tetracorde de RI_0 nos compassos 4-5; Sol - Do no segundo tetracorde de I_0 no compasso 6; Sol bemol - Si no segundo tetracorde de R_0 no compasso 11-12; Do - Sol do segundo tetracorde de O_0 nos compassos 17-18 e do Si - Sol bemol do segundo tetracorde de RI_0 nos compassos 17-18.

The image shows a musical score for three instruments: Oboe, Trombone, and Viola. The score is divided into three sections: **Lebhaft** (♩ = ca. 160), **Langsamer** (♩ = ca. 112), and **Wiender Lebhaft <3>**. The Oboe part starts with a circled note labeled O_0 and has a circled interval of 3. The Trombone part has circled notes and an interval of 3. The Viola part has circled notes and an interval of 3. Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. Performance instructions include *tutti*, *viola solo*, and *trabocane even sordina*.

FIG. 17: Classe intervalar $|3|$ entre a primeira e a última nota dos primeiros tetracordes da obra isolados por pausas e ressaltados pelos seus contornos melódicos.

The figure displays two musical excerpts from Webern's Op. 30 Introduction, illustrating invariant dyads. The first excerpt, titled "Langsamer" (ca. 112), shows a dyad in the violin I and cello parts. The second excerpt, titled "Lebhaft" (ca. 160), shows a dyad in the violin I & II and viola parts. Both excerpts feature the same intervallic relationship between notes in different instruments, demonstrating Webern's exploration of invariant dyads.

Langsamer ($\text{♩} = \text{ca. } 112$)

Lebhaft ($\text{♩} = \text{ca. } 160$)

FIG. 18: *Díades invariantes exploradas em imitação por Webern nas duas vozes da Introdução do Op. 30 (compassos 2, 5-6, 9-10 e 14-15).*

Também com a manipulação textual através de pausas, relações interessantes com o campo harmônico são realizadas na Variação II. Bailey (1994, p. 75-6) fala de três arcos simétricos que estruturam essa transição. Um deles consiste em uma sequência serial (compassos 56-63) que

será reproduzida em espelho a partir do compasso 63 até o compasso 69 (ver figura 19). A simetria é valorizada pela manutenção da tessitura das notas nos dois lados do eixo simétrico³² (fig. 20) e pela entradas das duas sequências seriais do trecho.

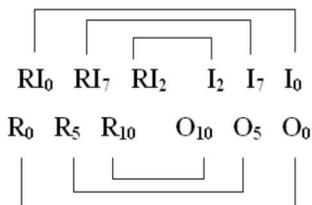


FIG. 19: *Uma das três simetrias das versões seriais que organizam a Variação II.*

32 Constituem exceções: o *Lab* do oboé no compasso 68 que está a uma oitava abaixo do *Lab* do primeiro violino no compasso 58, o *Reb* do oboé no compasso 69 que está a uma oitava abaixo do *Ré b* da flauta no compasso 56 e o *Fá* natural da tuba no compasso 69 que está a uma oitava acima do *Fá* do violoncelo no compasso 56.

Variação II

wieder lebhaft
(ca. $\text{♩} = 160$)

56 $\text{Flauta, Oboé e Clarinete}$ Violino I - solo $\text{Metais com surdina}$ Celesta Violino I e II
 $\text{Trompeta, Trombone e Trompa com surdina}$ Harpa Harpa pizz. pizz.
 $\text{Violino II, Viola e Cello}$
 $\text{Violino II, Viola e Cello}$ $\text{Violino II, Viola e Cello}$ $\text{Violino II, Viola e Cello}$ $\text{Violino II, Viola e Cello}$ $\text{Violino II, Viola e Cello}$

65 Metais $\text{Violino e Viola zus.}$ Madeiras Celesta Madeiras
 Madeiras Harpa Viola e Cello Metais
 $\text{Violino II, Viola e Cello}$ $\text{Violino II, Viola e Cello}$

FIG. 20: Simetria das versões seriais empregadas entre os compassos 56-69 e ressaltada pela manutenção da tessitura dos correlatos simétricos.

A defasagem na imitação nos dois pentagramas é constante: uma pausa de colcheia. E sua organização é também simétrica. Dos compassos 56 até 63 uma sequência serial (pentagrama superior da figura 20) inicia a apresentação dos motivos e é sempre seguida, depois de uma pausa de colcheia, pela outra. Exatamente onde se encontra o eixo da simetria harmônica descrita anteriormente, essa relação muda e, a partir de então, a

segunda linha serial passa a propôr os motivos para serem imitados pela primeira depois de uma pausa também de colcheia, como mostra a figura 21.

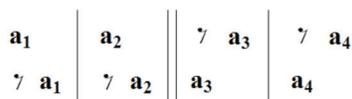


FIG. 21: Esquema da simetria das defasagens entre as seqüências seriais da Variação II atingida pela manipulação das pausas de colcheia.

Na Variação III, que delinea o tema secundário, outra segmentação da série é explorada. Os tetracordes dão lugar a tricordes. Assim como vimos na Introdução, além da influência dos novos motivos rítmicos que passam a integrar o material musical a ser explorado, dos contornos melódicos e da instrumentação empregada, as pausas têm papel fundamental nessa segmentação.

Se na Introdução a divisão tetracordal da obra valorizava a ic |3|, aqui, na Variação III a segmentação da série em tricordes permite exploração de outras sonoridades resultantes das classes intervalares: ic |2| e ic |4|. A primeira e última nota de todos os agrupamentos de três alturas formarão apenas intervalos do tipo |2| ou |4| (ver fig. 22).

FIG. 22: Dois tipos de classes intervalares valorizados a partir de segmentação tricordal da série³³.

33 O primeiro tipo de contorno está em geral ligado ao ic |4| e o segundo contorno ao ic |2|. O terceiro tricorde do grupo é uma das três exceções de toda a Variação III onde o contorno linear está associado ao ic |4|.

Essas duas classes intervalares não são inusitadas no *Op. 30*. A introdução, além de explorar o ic |3| a partir da percepção linear dos tetracordes como aparece na figura 16, utiliza justamente as classes intervalares |2| e |4| para suas simultaneidades (ver figura 22). Nesse sentido, a Introdução traz tanto características do tema principal (os motivos rítmicos e a segmentação tetracordal da série) como do tema secundário (valorização dos ic |2| e |4| e exploração de seqüências seriais “desconectadas”).

Estas relações intervalares são importantes na superfície musical da obra, destacando-se aquelas que resultam diretamente da ordenação intervalar da série, formando os intervalos de meio-tom e sétima maior. Existe ainda um segundo grupo de intervalos que deriva das verticalidades resultantes da combinação de diferentes versões da série, dentre os quais sobressaem as segundas maiores <2> e as terceiras maiores <4>. (OLIVEIRA, 1998, p. 139)

The image shows a musical score for Webern's Op. 30, Introduction. It consists of two systems of music. The first system includes measures C. 2, C. 4, and C. 7. The second system includes measures C. 10, C. 13, and C. 17. Below the notes are numerical sequences representing intervallic classes (ic) for <2> and <4>.

System 1 (C. 2, C. 4, C. 7):

- C. 2: ic <4> 4 4 >
- C. 4: ic <4> 2 2 >
- C. 7: ic <4> 2 >

System 2 (C. 10, C. 13, C. 17):

- C. 10: ic <2> 4 >
- C. 13: ic <4> 2 >
- C. 17: ic <4> 2 4 >

FIG. 23: Intervalares tipo <2> e <4> formados pela simultaneidade das duas versões seriais da Introdução do *Op. 30*. (Oliveira, 1998, p. 139-40)

O modo como Webern utiliza as pausas, além de provocar o isolamento dos conjuntos de alturas, ajuda na construção de uma métrica irregular, integrando síncopas e contratempos à obra. A sensação de irregularidade rítmica é reforçada ainda pelo uso de fermatas sobre barras de compassos e das constantes mudanças de andamentos.

As diferentes idéias de variação procedem quase que exclusivamente desses dois tipos de transformação [aumentação e diminuição de estruturas retrógradas entre si], isto é, a transformação de um motivo, quando ocorre, é feita somente dessa forma. Mas os numerosos deslocamentos do centro de gravidade no interior dessas duas figuras criam alguma coisa constantemente nova do ponto de vista da métrica, do caráter, etc. (WEBERN, 1984, p. 164)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos aqui algumas de nossas observações ao longo da peça que pretendem demonstrar de que maneira a manipulação das pausas está relacionada com a estrutura rítmica e harmônica da obra.

Percebemos, então, como o si-

lêncio participa tanto da manipulação rítmica como na exploração das alturas nesse *Op. 30*. Assim, em um sentido rítmico, o silêncio está vinculado a dois dos quatro motivos que servem de base à obra (no *motivo a*, em suas extremidades, e no *motivo d*, em sua parte central). Como apresenta Bailey, os motivos trabalhados na obra são essencialmente rítmicos. Verificamos também como o silêncio intensifica a sensação de irregularidade da obra, ou nas palavras de Webern, contribui para os “*numerosos deslocamentos do centro de gravidade*”. Demonstramos ainda como algumas pausas que diminuem a ressonância das notas dos motivos rítmicos estão ligadas a contextos simétricos. Isso acontece na Introdução, onde as pausas seguem a simetria rítmica estabelecida pelas frases dessa seção, e também na Variação I, onde as pausas tornam dúbia a relação de aumentação entre os aglutinados de *motivos a*.

O silêncio participa de contextos simétricos não exclusivamente rítmicos. É o que vimos na Variação II, onde uma das simetrias harmônicas empregadas no trecho é ressaltada pela organização simétrica das en-

tradas em imitação das duas sequências serias do trecho. A simetria das entradas dessas linhas é ressaltada através da manipulação constante de pausas de colcheias que marcam a defasagem de imitação de maneira espelhada pela seção. A regularidade na defasagem de sequências imitativas também está presente na Variação III. Se na Variação II a estruturação textural da obra estava vinculada às simetrias harmônicas, Aqui, a constante defasagem de colcheia do motivo c nas duas vozes da Variação III, marcando o centro de suas frases, está relacionada com as simetrias rítmicas do segundo tema. Pudemos verificar também que os silêncios facilitam a percepção da segmentação da série, fazendo saltar aos ouvidos classes intervalares específicas (a classe intervalar |3| no seccionamento tetracordal da série como aparece na Introdução e as classes intervalares |2| ou |4| com a segmentação tricordal das doze alturas como é trabalhado na Variação III).

Assim, tanto a simetria como o trabalho do silêncio da obra são procedimentos composicionais amplos ligados a diversos parâmetros trabalhados na obra. Segundo nossa

compreensão, ambos são articuladores gerais que organizam o trabalho composicional da obra: tanto do ponto de vista rítmico, como harmônico, textural e outros. Assim, as duas abordagens adotadas como pontos de partida deste estudo (a compreensão cageana e bouleziana a respeito do silêncio em Webern) não são excludentes, mas complementares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILEY, K. *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*. New York: Cambridge University Press, 1994.

_____. “Rhythm and meter in Webern’s late works”. *Journal of Royal Musical Association*. Inglaterra: Oxford University Press, v. 120, n. 2. 1995, pp. 251-280.

BOULEZ, P. “Alea (1958)”. In: *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. S. Moutinho, C. Pagano e L. Bazarrian. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 43-55.

_____. “Eventualmente... (1952)”. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 137-168.

_____. “O momento de Johann Sebastian Bach (1951)”. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 17-30.

_____. “Morreu Schoenberg (1952)”. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 239-245.

_____. “Série (1958)”. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 270-272.

_____. “Tendências da Música Recente (1957)”. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 201-207.

_____. “Webern, Anton von (1958)”. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 324-334.

CAGE, J. “Composition as Process - I. Changes (1958)”. In: *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, 1995.

_____. “Forerunners of Modern Music (1949)”. In: *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, 1995.

FORTE, A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

HYDE, M. “A theory of twelve-tone meter”. *Music Theory Spectrum*. v. 6. Spring, 1984, p. 14-51.

- KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.
- NATTIEZ, J. J. *The Boulez-Cage Correspondence*. Trad. Robert Samuels. New York: Cambridge University Press, 1999.
- OLIVEIRA, J. P. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- PERRY, J. “Cage’s Sonatas and Interludes for Prepared Piano: performance, hearing and analysis”. *Music Theory Spectrum*. University of California Press: USA, v. 27, n. 1, Spring 2005, p. 35-66.
- REID, J. “Properties of the Set Explored in Webern’s Variation Op. 30”. *Perspectives of New Music*, Washington. v. 12, n. 1/2, pp. 344-350, 1974
- SALLES, P. T. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.
- _____. “O estatuto da composição musical pós-Boulez”. *Opus*. v. 16, n 2, p. 8-14, dezembro de 2010.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STRAUS, J. *Introdução à teoria pós-tonal*. Trad.: Ricardo M. Bordini. New Jersey: Prentice Hall, 2000.
- TERRA, V. *Acaso e aleatório na música – um estudo da interpretação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ-FAPESP, 2000.
- WEBERN, A. *O caminho para música nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.
- WEYL, H. *Simetria*. Trad. Victor Baranauskas. São Paulo: Edusp, 1997.

Data de recebimento: 06/03/2012

Data de aprovação: 17/05/2012