

## Memorizando as *Variações Op.27 para piano de Webern*: da análise à cognição

Salomea Gandelman

**Resumo:** Esse artigo discute um estudo de caso em que foi pesquisado o processo ensino-aprendizagem na memorização e performance de uma obra atonal - as *Variações Op.27* de Webern -, por dois pianistas. Uma análise da obra foi utilizada como suporte para o desenvolvimento de elementos cognitivos.

**Palavras-chave:** memorização musical, música atonal, *Variações Op.27*, piano, Anton Webern, análise musical.

### Memorizing Webern's *Variations Op.27* for piano: from analysis to cognition

**Abstract:** This article deals with a two-pianist case study involving the learning and memorization of an atonal work - *Variations Op.27* for piano by Webern. An analysis of the work was used as a tool to develop cognitive elements.

**Keywords:** music memorization, atonal music, *Variations Op.27*, piano, Anton Webern, musical analysis

#### 1 - Introdução:

A implantação de disciplinas pedagógicas no bacharelado de piano do Instituto Villa-Lobos da Uni-Rio se fez simultaneamente com o desenvolvimento de uma pesquisa intitulada "O eixo pedagógico do bacharelado de piano tratado como módulo integrado, com base em temas estruturadores - estudo de caso". A questão da "memória musical" foi proposta como um dos temas estruturadores e teve, como aplicação prática e fonte de observação empírica, as *Variações Op.27* de Webern, escolha motivada pela falta de referências a estudos sobre memória musical e música atonal.

Professores como Tobias Matthay, Shinichi Suzuki, Karl Leimer e Walter Gieseking, para citar apenas alguns, ainda que de seus escritos possam ser inferidos os processos cognitivos subjacentes, escreveram sobre memorização de forma genérica e pragmática, ligada a processos de memorização e de estudo. Já Alberto Kaplan e John Sloboda expõem conceitos e discutem as atividades mentais correspondentes, vinculando-os à cognição, vinculação que Sloboda amplia e aprofunda, investigando a relação desenvolvimento da memória/ vivência cultural, o que lança perspectivas mais amplas para o professor e o instrumentista no que se refere a processos de ensino-aprendizagem e memorização. Mas em todos eles não há referência à questão da memória musical na música atonal, que fica, no entanto, indiretamente explicitada em Sloboda quando enfatiza a relação entre memória e vivência prévia, ou seja, memória e experiência em diferentes contextos idiomáticos e estilísticos.

Além da questão do idioma harmônico, a pesquisa evidenciou outros aspectos da obra que



tornam sua abordagem complexa, tanto para o professor quanto para o aluno, entre eles sua leitura, construção, gestualidade, controle das intensidades, modulação do tempo, estruturação rítmica, sentido e, conseqüentemente, memorização. Os pontos enumerados foram alvo de análise e discussão entre os dois estudantes participantes da pesquisa, então alunos dos VIº e VIIº períodos do bacharelado de piano que **até o momento não haviam estudado obras atonais e tampouco estavam habituados à escuta de obras nesse idioma**, e as duas professoras envolvidas no tema, Prof. Catalina Estela Caldi e a autora deste artigo. O grupo manteve encontros quinzenais durante oito meses - de maio a dezembro, com interrupção em julho - ao fim dos quais as *Variações* foram executadas por ambos de cor, suas performances evidenciando grau satisfatório de controle e compreensão da obra.

## 2 - O ensino-aprendizagem da obra:

Visando comparar os resultados obtidos a cada 15 dias, ou seja, o quanto cada estudante seria capaz de preparar e memorizar no decorrer desse período, e levando em conta a disponibilidade de tempo dos dois alunos participantes da pesquisa, ficou acordado que seriam dedicados vinte minutos diários ao estudo da obra. Quanto à questão das gravações comerciais, foi solicitado que nenhum deles ouvisse qualquer gravação da obra, o que exigiu de ambos um esforço bem maior de audição interna e na construção da própria interpretação.

Em seu livro *Claves del Teclado*, o pianista e professor húngaro, Andor Foldes, sugere, para evitar o estudo mecânico, ou seja, com repetições sem objetivos claros (*goals*) e sem concentração, que o estudante divida em duas partes o conjunto das obras a serem estudadas, de forma que não só ele não as estude diariamente, como ainda varie a ordem em que as estuda. Após algumas semanas de aplicação daquela proposta, ambos alunos concluíram que, dadas as características da obra, ela deveria ser estudada diariamente e sempre no início do trabalho, a fim de que os resultados alcançados em cada seção de trabalho pudessem ser fixados de forma mais duradoura. A idéia básica da pesquisa - observar como se processa a memorização em obras atonais - manteve-se como questão nevrálgica, mas logo ficou claro que ela estava estreitamente relacionada às dificuldades de leitura e compreensão musical, particularmente complexas nas *Variações Op.27*, dificuldades que foram sendo discutidas pelo grupo nos encontros quinzenais, à medida que iam sendo conscientizadas e verbalizadas.

A primeira das dificuldades, a **leitura**, abrange um conjunto de elementos utilizados por Webern que contrariam a programação visual, auditiva e gestual tradicionalmente conhecida e empregada na escrita e execução de obras do repertório pianístico. A segunda, referente à **compreensão de obras dodecafônicas**, também interfere diretamente na leitura e aponta para uma questão mais ampla, a da necessidade de alargamento do universo auditivo e cultural do músico-intérprete.

A própria escuta das *Variações* traz surpresas. Ouvi-las acompanhadas da partitura, o que corresponde a um tipo de leitura, é uma novidade. Como o emprego das claves é completamente inusitado e extremamente variável, nunca se sabe de onde surgem, ou melhor, onde estão escritas as notas ou componentes dos agregados que estão sendo ouvidos. Além de perturbar a leitura-escuta, o emprego incomum das claves, aliado ao desconhecimento do idioma, dificulta extremamente a previsão de unidades estruturais, condição de fluência na realização de uma



leitura. As dificuldades apontadas na leitura refletem-se no plano da programação motora, uma vez que, dedilhados e fôrmes de mão estabelecidos pelas estruturas básicas do idioma tonal - escalas maiores e menores e seus respectivos acordes e arpejos - não se adequam ao atonal. Acresce que, nessa obra, o jogo de claves determina também uma **gestualidade** própria e sempre em mudança. É preciso escolher, em cada situação, qual das mãos deve sobrepor-se à outra, de forma que os movimentos possam encadear-se com fluência, movimentos que, no II Movimento, ganham dois complicadores a mais: o andamento - muito rápido - e a mudança, em dois momentos, do gesto alternado pela repetição, o que atrapalha a coordenação motora. Uma verdadeira coreografia das mãos em que o dedilhado, por sua vez, é predeterminado pela textura e pela extensão dos intervalos. Ficou evidente que qualquer mudança de mãos não só traria mudanças timbrísticas indesejáveis, como interfeririam no fraseado, constatando-se, pois, que a técnica de execução concebida por Webern, mesmo às custas de dificuldades adicionais, quase que mecanicamente predetermina o fraseado e a expressão.

Com o intuito de examinar a adequação dos movimentos, foi proposto que os alunos, afastados do piano, ouvissem mentalmente aquilo que estavam estudando, ao mesmo tempo que realizavam no espaço os gestos correspondentes, inclusive com suas direções.

Como pôde ser percebido, a **escrita rítmica** também é fonte geradora de problemas sutis. Mesmo sem qualquer mudança de fórmula de compasso no decorrer de cada movimento - 3/16 no I, 2/4 no II e 3/2 no III, características como (1) o emprego contínuo de pausas no tempo ou parte forte do tempo, (2) o emprego contínuo de síncope, (3) o início de agrupamentos fraseológicos pequenos em tempo ou parte fraca de tempo, (4) a direção dos saltos intervalares e (5) as variações constantes de agógica, contribuem para desestabilizar o fluxo do tempo e criar a sensação de tempo a-métrico, ou seja, aquele em que o ritmo tem precedência sobre o tempo, tornando-se completamente ambígua a relação entre momentos tônicos e átonos. Mas as pausas, componentes integrantes da textura, além de gerar variações rítmicas deslocando motivos na ordem temporal, produzem transparência e efeito de vazio, vazio que tem força expressiva na medida em que pode criar expectativa em relação aos eventos que se seguirão, os quais, com isso, ganham realce.

Para garantir o efeito a-métrico, a expressividade das pausas, a precisão das síncope e a naturalidade dos *rubatos*, foi recomendada a realização de exercícios de leitura rítmica da própria partitura, principalmente do III Movimento, e sua execução a dois pianos, por ambos os participantes da pesquisa. Como forma de controlar a precisão rítmica e reforçar o processo de memorização, um dos estudantes decidiu gravar periodicamente seu estudo.

Sem o apoio dos referenciais harmônicos tradicionais e de indicações do compositor na partitura, os indicadores que guiaram as decisões relativas ao emprego do pedal foram a transparência da textura, a escuta das pausas, das durações e o tipo de articulação.

Mas o estudo das *Variações* não progrediu de maneira regular e constante. Ainda na etapa da leitura, embora os estudantes tivessem relativa fluência no âmbito do repertório tradicional, esbarramos com o que nos parece ser a questão central do processo ensino-aprendizagem dessa peça: falta de vivência, quer de escuta, quer de execução, de obras em idioma atonal. Em outras palavras, a ausência de estruturas cognitivas visuais, auditivas e motoras apropriadas a esse idioma e das quais dependem a leitura, a performance e a memorização da obra, fez com que o objetivo fosse lentamente alcançado, à medida que o estudo se desenvolvia.



A preparação de uma peça é, na verdade, um caminho de idas, voltas e desvios. A leitura se faz ao mesmo tempo em que se processam inúmeras informações quanto à estruturação e forma, mesmo que em nível inconsciente. Naturalmente, uma análise prévia, isto é, uma tentativa de esclarecer a complexidade do texto, descobrindo aspectos inesperados e explicando outros mal entendidos ou subentendidos, ajuda a abordagem e execução da obra. Por outro lado, a convivência com ela, através do tocar, do aprofundamento da escuta, da percepção de novos eventos e relações, ou seja, da gradativa formação de estruturas cognitivas, torna mais viva e atuante a reflexão analítica. Há alguns anos, quando ouvi pela primeira vez as *Variações Op.27*, a obra pareceu-me caótica. À medida em que comecei a familiarizar-me com ela, minha capacidade de discriminar, comparar, pensar, entender e me espantar com a força do pensamento lógico-constructivo, engenhosidade e imaginação criadora implícitos na obra, aumentou consideravelmente. Assim, por ensaio e erro, correção de rotas, análise e reflexão, foi buscada a apreensão da obra, visando a inteligibilidade de sua interpretação.

No livro *O Caminho para a Música Nova*, WEBERN (1984, p.42) emprega o termo apreensibilidade, como “aquilo que compreendo de maneira global, cujos contornos posso distinguir”, ou ainda, segundo KATER (1984, p.47), como “a possibilidade de conhecimento mais imediato através do julgamento ou da percepção”. Mas se a apreensão de uma peça tonal muitas vezes não prescinde da análise, como tornar inteligível e expressiva a execução de uma obra cujo idioma nos é estranho? E mais, como memorizá-la? Uma análise que aponte para o modo como os materiais básicos se relacionam e determinam a textura e a forma é, com certeza, uma ferramenta extremamente valiosa, da qual, necessariamente, nós nos valem. Após um período de estudo dos três movimentos, valemo-nos também de uma outra edição da obra - ambas da Universal -, fruto do trabalho de Webern com Stadlen, pianista que pela primeira vez executou publicamente as *Variações Op.27*, na qual estão registradas as indicações interpretativas do próprio Webern, acompanhadas de comentários de Stadlen. Quer parecer que a existência dessa edição de trabalho indica a convicção de Webern de que não só a escrita não daria conta da expressão dos afetos subjacentes à obra<sup>1</sup> - e, de fato, não dá conta em nenhuma obra, qualquer que seja o estilo -, como ainda, por ser ela uma ‘música nova’, com mais razão, necessitaria de maior número de indicações expressivas para que o intérprete pudesse aproximar-se de seu pensamento musical.

### 3 - Considerações analíticas sobre as *Variações Op.27*:

As *Variações Op.27* de Webern, obra poética e apolínea da maturidade do compositor composta entre 1935 e 1936, é sua única peça para piano solo, além de duas anteriores pouco características e representativas, como *Sonatensatz*, de 1906, e *Klavierstück*, de 1925. Embora houvesse razões externas para o lento progresso da obra – a morte de Alban Berg, de quem Webern era grande amigo, e entraves profissionais -, o compositor acreditava que o processo criativo requeria um tempo próprio de maturação, conforme carta de agosto de 1936 para Ludwig Zenk, em que escrevia: “Goethe uma vez comentou com Eckermann que havia meditado sobre um poema por 40 anos” (MOLDENHAUER, 1979, p.482).

<sup>1</sup> Neste trabalho, o termo **afeto** foi empregado no sentido de fenômeno psíquico que se manifesta sob a forma de emoção ou sentimento acompanhado sempre de impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagradado, de alegria ou tristeza, de espanto ou indiferença.



Como uma suite em três movimentos, *Sehr mässig* (Muito moderado), *Sehr schnell* (Muito rápido) e *Ruhig fließend* (Calmo, fluente), o compositor nela realiza seu ideal de despojamento e pureza musical em uma polifonia refinada que apresenta, segundo René Leibowitz, um paradoxo: grande complexidade aliada à mais pura simplicidade. A partir de um mínimo de material, ininterruptamente, sucedem-se variações, marca estilística que é própria da técnica dodecafônica que, de resto, nessa obra, Webern leva às últimas conseqüências. É mais uma vez LEIBOWITZ (1970, P.241) quem diz:

“em nosso comentário sobre esta obra, constantemente colocamos a palavra tema entre aspas, por uma boa razão, já que as variações não reproduzem aspectos temáticos do tema. Isto quer dizer que, nesta obra, tudo é variação, ou, colocado de outra maneira, tudo é tema”.

O Professor Koellreutter, em seus cursos de análise, considera-a atemática. Assim, as *Variações Op.27* são menos variações sobre um tema do que elaborações de seus vários elementos estruturais.

Em seu livro *Anton Webern, uma crônica de sua vida e obra*, Moldenhauer informa que o III Movimento, o mais longo deles, inicialmente constituído por sete variações das quais o compositor eliminou a IV e a VI, foi o primeiro a ser composto. A idéia de elaboração ou transformação permanente da variação (*developping variation* ou desenvolvimento por variação, segundo KATER, 1984, p.67), já ocupava o espírito de Webern há anos. Ao iniciar o novo movimento, que viria a ser o primeiro da versão definitiva, Webern escreve a Polnauer: “durante as últimas semanas trabalhei ininterruptamente em minha obra e agora percebo que as variações prosseguem (*variations go on further*) mesmo que dêem origem a movimentos dos mais diversos tipos” (MOLDENHAUER, 1979, p.484). O II Movimento foi, então, o último a ser composto.

Um simples exame da partitura das *Variações* mostra a diferença entre sua escrita e a da tradicional forma tema com variações, onde costuma ser indicado Tema, Variação I, Variação II, e assim por diante, o que, nesta obra não se observa. Döhl, citado por SAMPAIO (2000, p.17), a considera como um conjunto de “três movimentos independentes em forma de variações”, construídos a partir de uma única série fundamental, claramente identificada logo no início do III Movimento:

E<sup>b</sup> B B<sup>b</sup> D C<sup>#</sup> C F<sup>#</sup> E G F A A<sup>b</sup><sup>2</sup>

(Mib Si Sib Ré Dó<sup>#</sup> Dó Fá<sup>#</sup> Mi Sol Fá Lá Lá<sup>b</sup>)

Em função do contraste que apresentam quanto ao caráter, andamento, tipos de utilização da série e elemento estrutural desenvolvido, Leibowitz atribuiu-lhes a denominação “sonatina”, diferente da sugerida pelo compositor que, através do termo “suite”, não só alude a uma sucessão de peças - *allemande*, *giga* e *sarabanda*, segundo Rognoni, também citado por SAMPAIO (2000), como ainda ao tipo de transformações propostas por Bach em suas *Suites* e outras obras.

<sup>2</sup> Em inúmeros trabalhos, a série considerada como fundamental é E, F, D<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, C, D, G<sup>#</sup>, A, B<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, G e B (ou seja, Mi, Fá, Ré<sup>b</sup>, Mib, Dó, Ré, Sol<sup>#</sup>, Lá, Sib, Fá<sup>#</sup>, Sol e Si), apresentada logo nos compassos iniciais do I Movimento; no entanto, o conhecimento de que o III Movimento foi o primeiro a ser composto (outubro de 1935), levou, necessariamente, a conclusões diferentes.



O I Movimento (Muito moderado) é uma forma ternária A - B - A', em que o material a ser trabalhado é apresentado na Seção A (c.1 a 18). Esta seção, por sua vez, é dividida em duas sub-seções: a primeira, estende-se por 10 compassos e é formada pelos segmentos a (c.1 a 7) e b (c. 8 a 10). A segunda seção obedece a uma estrutura idêntica, a' (c.11 a 15) e b' (c.15 a 18) e é, ela mesma, uma elaboração da anterior, uma vez que a construção de toda a obra se faz a partir do princípio da variação.

A Seção B (c.19 a 26), que foi comparada por Webern (STADLEN, 1958) a um intermezzo de Brahms, corresponde à Variação I. Tem um caráter improvisatório e pode ser entendida como uma ampliação da Seção A. É também formada por duas sub-seções, cada uma com três segmentos. A primeira, que vai do c.19 ao c. 29.2 (i.e.; segundo tempo do c. 29) caracteriza-se por sucessivas alternâncias entre "tempo" e "rit." e contrastes expressivos de registro. Já a segunda (c.29.3 a 36) é em um jorro contínuo, sem pausas e flutuações de tempo, apenas interrompido no final do c.34, após o qual se ouve como que uma "cadência" em rit. e dim., de *f* até *pp*, que prepara a volta da Seção A. Nela opõem-se grupos de três fusas em *staccato* e de duas fusas em *legato*. A segmentação interna das sub-seções é ambígua e pode ser pensada em função das variações de agógica ou da organização das séries e presença de palíndromos. A primeira hipótese parece ser mais plausível e natural. A terceira seção, ou Seção A', que corresponde à variação II, repete o modelo da primeira variação.

Ao longo de todo o movimento, Webern trabalha com a superposição de dois modos da série, o original e o retrógrado, ou a inversão e o retrógrado, explorando espelhamentos no plano vertical, o que gera palíndromos. Ritmos e intervalos, mais do que a estrutura serial, concorrem para diferenciar as seções: semicolcheias e sétimas e nonas maiores e menores simultâneas e terças maiores e menores melódicas caracterizam as partes externas, enquanto fusas e terças maiores e menores simultâneas e sétimas sucessivas e simultâneas, a seção intermediária. A conexão do final de um par de séries que para outro se inicia se faz sempre mediante o emprego de uma nota pivô comum, procedimento observado ao longo de todos os movimentos.

O II Movimento (Muito rápido) é um *scherzo* cujo caráter, segundo Stadlen, Webern também associava ao da *Badinerie* da *Suite em Si menor* para orquestra de Bach. Embora não pareça ou soe como tal, é um cânon rigoroso em que *dux* e *comes* se sucedem à distância temporal de uma colcheia e guardam sempre com o eixo Lá3 uma relação especular horizontal, o que determina uma certa fixidez das alturas. Uma forma binária muito curta com seções também binárias, nela sucedem-se quatro pares de modos de apresentação das séries nas formas invertida e original, cujas díades verticais conclusivas iniciam os pares de séries seguintes. As díades Sib - Sol#, no início e final das seções, e Lá-Lá, eixo horizontal, são ressaltadas no movimento.

No III Movimento, o mais longo deles, o material temático também é seguido de variações, cinco nesse caso. A última, segundo LEIBOWITZ (1970, p.238), tem a função de coda. Diferentemente dos movimentos anteriores, as séries são sucessivas nesse movimento, sempre mantendo uma ou mais notas pivô entre elas. O intervalo de 7ª Maior é o gérmen estruturador do movimento, promovendo, nas palavras de Webern em sua VIIª conferência, uma interpenetração das dimensões horizontal e vertical do material (KATER, 1984, p.84). Embora nesta obra, como nas demais compostas na técnica dodecafônica, tudo possa ser considerado tema ou variação, no III Movimento ainda persiste a idéia de enunciação de algo que sirva como base para novas elaborações. Suas variações podem, talvez, ser mais facilmente recortadas porque apresentam



traços distintivos que favorecem sua diferenciação.

O **tema**, em *cantabile* (c.1 a 12.1), predominantemente construído com durações longas - semibreves e mínimas - é uma pequena forma ternária, *a - a' - a''*, cujas proporções são expandidas nas variações. No próprio tema, cada segmento já é uma variação do anterior: em *a* o material subjacente é a série na forma original; em *a'*, sua inversão; e em *a''*, seu retrógrado. A **1ª variação**, iniciada na anacruse do compasso 12, tem um caráter mais decidido que o do tema, do qual também se diferencia pelo emprego constante do *staccato* e pelo aumento de sua densidade horizontal e vertical, uma vez que é escrita em semínimas e o intervalo de 7ª é, com frequência, apresentado simultaneamente. A **2ª variação** que, dir-se-ia, mais amável, como sugerem os termos *zart* (terno, delicado) e *weich* (suave, brando) inicia-se na anacruse do compasso 23. Além das variações de agógica freqüentes que continuam na variação seguinte, nela são introduzidos um motivo novo, formado por duas repetições da mesma nota, e tricordes que contém o trítone e a 4ª justa superpostos, ou vice-versa, tricordes já ouvidos nos movimentos anteriores (nos c.9,16,45,52,54 do I Movimento e c.3,4,8,9,15,19 e 20 do II Movimento). A **3ª variação** tem um caráter mais agitado do que a 1ª variação. Inicia-se com a anacruse do c.33 e conclui com uma aceleração que precede um compasso inteiro de pausa e por ele continua, precipitando a chegada da 4ª variação e, com ela, a volta do tempo, embora movido (*wieder im tempo, doch bewegt*, como indicado na partitura). Na 3ª variação, persistem os tricordes, mas surge um motivo rítmico novo, formado por 7ªs melódicas articuladas em duas colcheias, antecedido ou seguido por pausa de semínima - motivo que, possivelmente, gera o clima agitado - e é reintroduzido o princípio da variação por espelhamento no plano vertical. Na **4ª variação**, iniciada no compasso 45, o emprego de sínopes em semínimas e, em seguida, em colcheias acentuadas, essas últimas gerando pequenos *strettos*, produz o efeito proposto pela indicação “novamente a tempo, porém movido”, colocada em seu início. O Lá5, nota mais aguda de toda a peça, soa três vezes em *ff*, aludindo, quem sabe, ao Lá3, que é o eixo do espelhamento horizontal do II Movimento. No c.56 tem início a coda, ou **5ª variação**, com a indicação *wieder ruhig* (novamente calmo). Nela, uma única nota e tricordes, estes sempre articulados em partes fracas do tempo, alternam-se ou se sobrepõem. Contrastando com a variação anterior, predominantemente em *ff*, movimenta-se entre *pp* e *ppp*, concluindo em *ppp*, sobre a nota mais grave da peça, o Si-1.

#### 4 - Stadlen e Webern:

No seu artigo *Serialism reconsidered*, STADLEN (1958, p.12) reproduz o amargo comentário de Webern após a apresentação de sua *Sinfonia Op. 21*, em outubro de 1937, em Viena, sob regência de Otto Klemperer: “uma nota aguda, uma nota grave, uma nota no centro - como a música de um louco”. Em entrevista do regente (MOLDENHAUER, 1979, p.680), publicada anos mais tarde, em 1973, quando perguntado sobre o que pensava a respeito da obra de Webern, Klemperer respondeu:

“eu não a entendo, mas seguramente a conheço. Regi sua *Sinfonia* em Berlim e Viena. Mas não encontrei meu caminho para ela; achei-a terrivelmente entediante. Perguntei a Webern [...] se ele a tocaria ao piano para mim e, então, quem sabe, eu poderia entendê-la melhor. Ele veio e tocou cada nota com enorme intensidade e fanatismo [...], apaixonadamente. Quando terminou, eu disse: “sabe, não posso rege-la dessa maneira. Simplesmente não sou capaz de levar essa enorme intensidade à sua obra. Devo fazê-la tão bem quanto posso”.



## E Stadlen continua em seu artigo:

“tenho uma idéia do que Webern acreditava estar faltando pois, nessa ocasião, ele me havia confiado a primeira apresentação pública de suas *Variações*. Por semanas a fio, gastou horas incontáveis tentando transmitir-me cada nuance da execução, até o menor detalhe. Cantava, gritava, gesticulava, regia - jamais tocava - batia com os pés, na tentativa de transmitir a poética da obra e trazer à tona o que ele chamava de 'o sentido da música'. Eu ficava espantado ao vê-lo tratar aquelas notas esparsas como se fossem cascatas de som. Referindo-se à melodia, atribuía-lhe a eloquência de uma sentença. Esta melodia situava-se, por vezes, nas notas superiores da mão direita, e então, por alguns compassos, dividia-se entre ambas, esquerda e direita. Seu contorno era desenhado por uma enorme quantidade de constante *rubato* e pela mais imprevisível distribuição de acentos. Mas também havia mudanças de andamento definidas a cada pequeno número de compassos para marcar o início de uma nova sentença. A extrema exigência de Webern no tocante à diferenciação sonora, especialmente em relação ao *pianíssimo*, resultou, na ocasião, na brincadeira amigável de que ele havia introduzido o '*pensato*'. Isto significa que uma nota deveria ser tão indescritivelmente terna e suave que nela apenas se poderia pensar” (STADLEN, 1958, p.12).

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. Na partitura das *Variações*, são poucas as indicações que deixam transparecer seu clima lírico e expressivo, por vezes permeado pela tensão entre a concepção melódica e o rigor da estrutura. Talvez, por isso, Webern “procurou transmitir para Stadlen toda a riqueza emocional e todo o potencial expressivo de seu pensamento musical escondidos sob a notação concisa” (SAMPAIO, 2000, p.172). A edição das *Variações*, com as anotações de Webern e os comentários de Stadlen, levam a crer que, muito mais do que a edição original deixa antever, o compositor considerava essencial à abordagem dessa obra uma interpretação expressiva e muito livre, do ponto de vista dos *rubatos* e das flutuações da agógica.

Ainda segundo Stadlen, durante as semanas de preparação das *Variações*, Webern jamais se referiu ao aspecto serial da obra. Mesmo quando indagado a respeito, ele se recusava a falar sobre a questão, dizendo que, para o intérprete, o que contava era aprender como a peça devia ser tocada, e não como era feita, afirmação que, embora possa ser válida em relação à série e suas transformações, contém implicações refutáveis no que diz respeito à concepção de uma performance, sobretudo em idioma e estilo nos quais o intérprete seja inexperiente. Caso o raciocínio de Webern seja seguido, a aquisição de conhecimento poderá ficar na dependência do que um professor, um pianista ou um disco possam transmitir.

A edição de trabalho das *Variações Op.27* contém inúmeras indicações de diferentes naturezas, a nosso ver, nem sempre claras. Primeiro, verbais, tanto em italiano quanto alemão, referentes à atmosfera emocional das várias passagens, às variações de intensidade e de agógica. Segundo, gráficas, relativas à condução e expressividade da linha melódica, à dinâmica, às cesuras de diferentes durações, ao fraseado, às articulações, aos acentos e algumas, raras, de pedal - apesar de, segundo Stadlen, Webern atribuir-lhe grande importância e solicitar seu uso freqüente -, além de empregar cores, que, infelizmente, nas cópias xerox usadas neste estudo, não puderam ser diferenciadas. Nela, dois ou mais sinais diferentes, embora com finalidade idêntica, podem incidir sobre a mesma nota, o que se explica pela natureza improvisada das instruções. Vale



ressaltar as linhas retas, algumas com setas colocadas entre notas consecutivas e mesmo entre notas separadas por pausas, que cumprem função anti-pontilística, segundo expressão de Stadlen, ou seja, a de induzir o intérprete a um intenso *legato*, até mesmo entre notas repetidas, como pode ser observado no compasso 24 do I Movimento. No final do III Movimento, Webern acrescenta o verbo “*anschliessen*”, que significa conectar, entre agregados em regiões distintas, numa clara indicação do quanto é importante a realização do *legato*.

A propósito de acentos, Stadlen informa que alguns foram acrescentados por ele no II e III Movimentos, para enfatizar alterações da métrica ou diferenciar notas sincopadas e não sincopadas. Quanto às indicações metronômicas, embora não tivessem sido discutidas pelo compositor e intérprete, parecem ter sido, segundo Stadlen, inferiores às registradas na partitura: 96 e não 120 por semicolcheia - na partitura, colcheia pontuada igual a 40 -, no I Movimento; 142 e não cerca de 160 por semínima, no II Movimento, apesar de, no caso, a decisão depender da destreza do pianista; e 69, e não cerca de 80 por mínima, no III Movimento. A tradução para o inglês, no final da partitura, das expressões usadas por Webern, particularmente de três delas no I Movimento, não é muito feliz, ainda mais se observado o contexto musical. Onde se lê ‘*coolly passionate, lyrical expressiveness*’ (expressividade lírica, friamente apaixonada) parece mais adequado à “lírica, no sentido de a poesia, da expressividade friamente apaixonada”, ou ainda, como propõe SAMPAIO (2000, p.172-173), “sobriamente apaixonado, (com) uma expressividade lírica e (como) uma lamentação contida”; para ‘*with new vigour*’ (com novo vigor, novamente com vida); e para ‘*ardent*’ (ardente, impulsivo).

## 5 – Em busca do sentido:

A frase de Klemperer a propósito da interpretação da *Sinfonia Op.21*, “**eu não a entendo, mas seguramente a conheço**”, chama atenção para uma questão extremamente relevante no campo da interpretação musical. Os estudantes partícipes da pesquisa afirmaram, em um dado momento do trabalho que, apesar de serem capazes de tocar de cor uma certa extensão da obra, ela não fazia sentido. Aqui entram em jogo palavras como conhecer, entender e fazer sentido. **Conhecer** pode significar ter informação, ciência, experiência, discernimento, critério de apreciação, instrução, saber, conhecimento de. Segundo o Dicionário Aurélio, entre as diversas definições de conhecimento, parece adequar-se ao caso aquela que diz: “a apropriação do objeto pelo pensamento, como quer que se conceba essa apropriação: como definição, como percepção clara, apreensão completa, análise, etc.”, idéia que, em alguns desdobramentos, se aproxima do conceito de apreensibilidade de Webern. Ainda nesse dicionário, entre as acepções de **entender**, lê-se: ter idéia clara de, compreender, ter experiência ou conhecimento de, julgar, interpretar, **alcançar a significação, o sentido, a idéia de**. Assim, Klemperer e os dois estudantes, estes naquele momento ainda em estágio pouco avançado do estudo, diziam a mesma coisa: a música não fazia sentido para eles. Aliás, o comentário de Webern a respeito da execução de Klemperer de sua *Sinfonia* parece confirmar as palavras do regente. Como uma decorrência lógica, veio a pergunta: por que não faz sentido? O que quer dizer “**fazer sentido**”?

KOELLREUTTER (1990, p.116) define ‘sentido’ “como resultado fenomenológico do interrelacionamento sintático de signos musicais”. Se este interrelacionamento aponta para algo fora do texto - música entendida como imitação ou representação - ou, pelo contrário, para o próprio texto, ou seja, seus materiais, relações internas e processos de estruturação, já é uma outra questão.



Tanto MEYER (1956, p.36-38) quanto KOELLREUTTER (1990, p.116-117) distinguem três tipos de sentido. O **sentido hipotético** diz respeito ao que se antevê como probabilidade de desenvolvimento de um acontecimento musical; depende de experiência e se dá dentro de um contexto estilístico. Atraso de ocorrências ou de elementos esperados, de ocorrência de eventos não esperados (cadência de engano, por exemplo) ou ambiguidade no antecedente modificam o sentido hipotético, levando a percepção a refazer a apreciação do acontecimento precedente. O **sentido evidente** é retrospectivamente atribuído ao acontecimento precedente, portanto após ter sido percebida a relação entre precedente e conseqüente. Ambos os sentidos se articulam: o evidente modifica e, por sua vez, é modificado pelo hipotético previamente atribuído. O **sentido definido** ou **sentido determinado** (MEYER, 1956, p.38) origina-se da totalidade das relações entre os sentidos hipotético, evidente e os estágios posteriores do desenvolvimento musical; surge somente quando a obra já foi há muito memorizada, os sentidos gerados pelos diversos acontecimentos experienciados e as relações entre eles compreendidas o mais completamente possível.

Dentro do universo tonal, campo em que se deu a formação dos estudantes participantes da pesquisa e de quase todos nós, prevalecem a hierarquia entre graus e funções, a direcionalidade, a oposição tensão/relaxamento, a organização métrica e o equilíbrio entre redundância e informação, condições de possibilidade de geração de expectativa e sentido. Já no universo da música atonal dodecafônica, do qual temos pouca ou nenhuma vivência, não há hierarquias, apenas diferentes organizações de 12 notas que, nas palavras de Schoenberg, “só se relacionam umas com as outras”; não há direcionalidade, a distensão não é percebida, já que, com a autonomia da dissonância, sua resolução torna-se desnecessária; a organização métrica é permanentemente perturbada, fazendo com que o fluxo temporal seja percebido como a-métrico; o equilíbrio entre redundância e informação é rompido pelo emprego ininterrupto de elaborações cujas relações são captadas com dificuldade. Dessa forma, não são criadas as condições de expectativa e de geração dos sentidos hipotético ou evidente, mas sim, do sentido definido.

De fato, somente após a memorização total dos três movimentos das *Variações*, os dois estudantes puderam afirmar “agora a peça faz sentido”. Descobriram o sentido implícito na maneira como os materiais se estruturam, se relacionam e constituem o todo da obra. Processo semelhante ao trabalho de um operário que, enquanto junta um tijolo a outro, não consegue formar uma idéia de como será a construção que está realizando, dando-se conta da relação entre uma parte e as demais e entre as partes e o todo somente após sua conclusão. Se achou bela a construção, isto é uma outra questão.

De fato, nossa reflexão acerca da experiência artística está contaminada pela tradicional dicotomia entre razão e emoção, uma vez que, segundo MEYER (1956, p.39),

“se reconhece que tanto a experiência afetiva quanto a inteligência consciente dependem da inteligência cognitiva, que ambas envolvem percepção, o estar consciente de, previsão e demais desdobramentos, então pensar e sentir não devem ser entendidos como polos opostos, mas como diferentes manifestações de um único processo psicológico”.

Essas manifestações, na realidade, são interdependentes e complementares. Se uma obra musical dá origem à uma experiência [predominantemente] afetiva ou intelectual, isto depende da disposição e treinamento do intérprete ou ouvinte, assim como da natureza da obra em questão.



## 6 - Memória musical: alguns aspectos segundo John Sloboda:

O fato dos dois estudantes terem afirmado “agora a peça faz sentido” somente após os três movimentos das *Variações* estarem completamente de cor, traz de volta a questão da memorização e suas implicações na performance, sobretudo em relação ao repertório atonal dodecafônico. No verbete ‘psicologia’, do *New Grove Dictionary of music and musicians*, John Sloboda escreve sobre memória musical enfocando inúmeras questões relevantes para a ‘performance’ em geral e para o estudo das *Variações Op.27*, em particular, uma delas já assinalada a propósito do **sentido definido**. Afirma ele que uma memória experiente e treinada (*expert memory*) freqüentemente inclui, ou envolve como resultado necessário, a aptidão (*ability*) de gerar (*to make*) sentido, ou estrutura, do material que está por vir, em termos de informação previamente adquirida. Quando o material não pode ser assimilado em estruturas familiares, o desempenho da memória cai consideravelmente. A propósito, cita o caso de um músico com excepcional memória musical, capaz de executar um movimento inteiro de uma sonata clássica após ouvi-lo duas ou três vezes, mas incapaz de transferir esta capacidade para uma peça atonal. Cita, ainda, uma experiência com ouvintes que, conquanto fossem capazes de perceber se duas seqüências tonais eram iguais ou diferentes, foram incapazes de proceder à mesma operação quando defrontados com duas seqüências atonais. Esse resultado, segundo Sloboda, decorre da imersão desses ouvintes na música tonal ao longo de suas vidas, e da sintonia de seus sistemas cognitivos com estruturas e regularidades comuns ao corpo de obras tonais.

A partir dessas conclusões, SLOBODA (1985) distingue dois tipos de memória: para determinadas peças, cunhada com as denominações de episódica e verídica, e memória para normas e protótipos, denominada semântica ou esquemática. Caso a execução de uma peça seja interrompida, a memória verídica possibilitará reconstruir sua continuação, enquanto a esquemática possibilitará supor a provável continuação. Sem uma rica memória esquemática, a memória verídica seria impossível. Intérpretes não teriam como decorar o vasto número de elementos os mais variados contidos em obras complexas de seu vasto repertório. Quanto mais o intérprete compreende uma obra, ou seja, quanto mais consciente de suas relações estruturais internas e de suas relações com outras obras, mais facilmente ele a memoriza. Assim, o nível de uma determinada capacidade (*skill*) está diretamente ligado à quantidade de estudo anterior a ela dedicado. Segundo Sloboda, esta é uma das mais fortes relações já demonstradas através da literatura dedicada à pesquisa sobre competência e domínio (*expertise*).

Sloboda distingue ainda duas formas básicas de memória: reconhecimento, predominante na escuta, e lembrança, esta entendida como chamar de volta, fazer voltar, predominante na performance. Reconhecimento implica em comparar um dado que está sendo percebido com outro já armazenado. Semelhança ou similaridade é a forma básica de reconhecimento. Sem a competência de reconhecê-la, seria impossível a apreensão da forma. Variação dos materiais, como, por exemplo, mudanças rítmicas em uma melodia, embora mantidas as relações intervalares, tornam o reconhecimento mais difícil. Outros tipos de elaboração, a inversão e o retrógrado, caso não haja preparação prévia, tornam o reconhecimento quase impossível.

Identificar ou nomear também são formas de reconhecimento, mas implicam no uso de termos específicos. A identificação envolve, necessariamente, o reconhecimento da semelhança, embora, em muitos casos, o reconhecimento “per se” não leve à identificação. É comum ouvir-se “conheço esta música, mas não me lembro de seu nome”. Pesquisas têm revelado um nível sofisticado da



capacidade de reconhecimento em pessoas cuja competência em nomear é mínima ou inexistente. Músicos profissionais, no entanto, não podem exercer sua atividade sem uma linguagem comum, e boa parte de sua formação é voltada para o desenvolvimento das competências de identificação e aquisição de vocabulário técnico.

Lembrar, chamar de volta, fazer voltar, é reproduzir na imaginação, no comportamento ou na ação, algo já experienciado. A lembrança requer mais recursos mentais do que o reconhecimento, tanto que reconhecemos muito mais do que somos capazes de lembrar. Isto porque lembrar depende sempre de associações ou deixas, aqui entendidas como mecanismos que desencadeiam a procura e o acesso ao que se deseja lembrar. O medo do palco pode ser freqüentemente explicado em termos de bloqueio dessas associações e mecanismos que são substituídos por pensamentos inapropriados e formas de auto-monitoramento indesejáveis.

A lembrança pode ser um subproduto não intencional, involuntário - o lembrar-se de canções de roda, canções populares, jingles de televisão - ou o resultado de esforço deliberado. Quando tornou-se produto não intencional ou resultado de repetição mecânica, a lembrança tende a ser rígida e inflexível, recuperada como um todo não analisado. Somente a memorização intencional e conscientemente orientada atende às necessidades e exigências do intérprete por ser flexível e possível de recuperação em diferentes níveis e desdobramentos.

Segundo diversos pesquisadores citados por Sloboda, indivíduos dotados de memória particularmente desenvolvida (*expert memorisers*) compartilham algumas características:

- 1ª - ficaram imersos no domínio - leia-se idioma, estilo, período histórico - por um longo período e adquiriram a experiência de memorizar muitas obras deste domínio;
- 2ª - são capazes de conceber o material a ser estudado em termos de padrões e estruturas que apresentam interconexões entre eles e com peças já estudadas;
- 3ª - desenvolvem múltiplos níveis de representação que se articulam - memória concebida como rede de associações - de forma que, caso um deles seja perdido, pode ser recuperado através de um outro. Quando Sloboda fala em níveis de representação, refere-se à visão, audição, à construção da forma, à sinestesia e à motricidade.
- 4ª - desenvolvem representações flexíveis de sorte que, por exemplo, seja possível a realização de performances em estilos diferentes ou em níveis variados de expressividade. Um acompanhador experiente será capaz de rapidamente adaptar andamento, intensidade e estilo às características de um cantor que não conhece; pode mesmo ser capaz de, com pouco ou nenhum ensaio, transpor um acompanhamento que tenha estudado em outra tonalidade.

## **7 - A experiência de memorização das *Variações Op.27* de Webern:**

Já que o estudo da obra teve como ponto de partida a observação do processo de memorização em uma obra atonal, a preocupação primeira foi com o quanto cada estudante poderia decorar a cada 15 dias. Diferente do que costuma acontecer na forma habitual de preparação de uma obra - leitura de toda a peça, estudo detalhado de cada parte e finalmente memorização, esta última muitas vezes decorrendo do próprio trabalho - as diversas etapas foram vencidas simultaneamente, com resultados quantitativa e qualitativamente variáveis ao final de cada período. O estudo realizou-se lenta e gradualmente, da maneira preconizada, ou seja, por trechos, via de regra correspondentes a células, sub-seções e assim sucessivamente. A maior ou menor dificuldade na memorização de cada movimento ficou na dependência de suas características e extensão.



As mesmas dificuldades apontadas para a geração de sentido na obra atonal - ausência de hierarquias funcionais, de direcionalidade e de possibilidade de previsão, segmentação determinada por fatores outros que não cadências, variação permanente com contornos de difícil diferenciação - interferiram no processo de memorização. Em estágios do estudo em que ainda não havia segurança quanto à seqüência dos eventos, o reconhecimento também não funcionou como processo possibilitador da distinção entre o certo e o errado; mas a gestualidade, por ser peculiar e estranha, o dedilhado e a relação com a topografia do teclado, representaram uma ajuda à memorização.

A dependência entre sentido e memória, afinal, ficou evidente: a memorização integral e amadurecida da obra, alcançada através de uma relação interessada e contínua entre os sujeitos e a obra, apesar dos entraves para ser completada, mostrou ser condição *sine qua non* para o entendimento da peça. O impacto com o novo acarretou, como previsível, um ritmo lento de aprendizagem. No I Movimento, a percepção da forma, dos palíndromos (comparar o trecho que vai da anacruse do c.5 com anacruse ao c.7 com o trecho que vai do 1º tempo do c.4 voltando aos c.3, c.2 e c.1), da inversão do contraponto (comparar c.1-7 com os c.11-15, por exemplo) e até mesmo do contorno de uma possível linha melódica, sobretudo nas seções externas, funcionou como ponto de apoio para a memória. No II Movimento, a constatação de que são usados apenas três configurações rítmicas, três níveis de dinâmica, cinco modalidades de articulação e poucas díades - caso não sejam computadas as repetidas, as retrogradadas, aquelas em que aparece transposição à oitava, ou seja desconsiderada a presença ou ausência de diferentes pares de notas ornamentais (DUNSBY, 1988, p.198) - esta constatação, combinada ao andamento rápido - fator de coesão -, e à gestualidade - memória muscular -, também pode servir de apoio à memória. No III Movimento, o andamento lento, as durações longas e os grandes intervalos tornam ambígua a percepção das *gestalten*. Ouvir duas vozes é problemático pois elas se interpenetram e interferem uma na outra, dando margem à criação de múltiplos relacionamentos, como é igualmente problemática a realização das sutis variações rítmicas. A clara caracterização de cada uma das variações é, com certeza, uma referência segura para a memória. Cabe, no entanto, lembrar que as relações, associações e referências criadas durante o estudo variam segundo a natureza da obra e de quem a estuda.

Como parece claro, o processo de memorização na música tonal ou atonal segue os mesmos passos, apenas muito dificultado no caso do atonalismo, quando não há vivência neste idioma. Concluindo, a memória, como capacidade que pode e deve ser desenvolvida, sobretudo considerando o tipo de trabalho do instrumentista-solista, precisa ser continuamente exposta à diversidade de idiomas e estilos, de forma a possibilitar a aquisição e transferência de estruturas cognitivas de uma obra para outra com características semelhantes, e tornar mais ágil e rápido o próprio processo de memorização. Seguramente, a exposição ao idioma atonal facilita o estudo e a memorização de obras nas quais ele é explorado, mas não dá conta do idiossincrático em cada uma delas. A propósito da possibilidade de geração de sentido e memorização especificamente nas *Variações Op.27* de Webern, vale citar GUBERNIKOFF (1992, p.15):

“Seguindo esta vertente [aquela, como propõe Deleuze, em que não há uma relação causal direta de identidade entre a forma e a expressão], a identidade, como ela é proposta pelos modelos científicos, trabalha sobretudo com os sinais da igualdade e da reversibilidade ( $x = y$ ,  $y = x$ ), mas no pensamento da singularidade, um poema só pode ser aprendido de cor”.



## **Bibliografia:**

- DUNSBY, J., WHITTALL. *A Music Analysis in Theory and Practice*. London :Faber Music, 1988.
- GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação - das Durações aos Tempos*. Rio de Janeiro, 1992. (Tese de Doutorado em Comunicação, UFRJ).
- HEYWORTH, Peter, ed. *Conversations with Klemperer*. London: Victor Gollancz, 1973.
- KOELLREUTTER, H.J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and his school. The contemporary stage of the language of music*. New York: Da Capo, 1970.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1956.
- MOLDENHAUER, Hans. *Anton von Webern, a chronicle of his life and work*. New York: Alfred Knopf, 1979.
- SAMPAIO, L.P.Oliveira. *Reflets dans le miroir*. Universidade de Montréal, 2000. (Tese de Doutorado).
- SLOBODA, John. *The Musical Mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- STADLEN, Peter. Serialism reconsidered, in *The Score* 22, Fev., 1958.
- WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo, Novas Metas, 1984.

---

**Salomea Gandelman**, Mestre em Comunicação e Professora Adjunta do Curso de Bacharelado em Piano e do Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio, é autora de inúmeros artigos nas revistas ART (UFBA), DEBATES (Uni-Rio) e BRASILIANA (Academia Brasileira de Música), além do livro *36 Compositores Brasileiros - Obras para Piano (1950 - 1988)*, publicado pela Funarte e Relume-Dumará.