Kinderstück para piano: reflexões sobre uma obra antecipadora dos procedimentos composicionais do estilo maduro de Anton Webern

Ernesto Hartmann (UFES)

Resumo: Este trabalho proporciona uma comparação entre os procedimentos composicionais empregados por Anton Webern (1883-1945) na composição da pequena peça para piano intitulada *Kinderstück* (1924) e os procedimentos mais característicos de seu estilo maduro. Para tal, realiza uma análise dos parâmetros melódico, harmônico, textural e motívico da *Kinderstück*, apontando suas similaridades com outras obras compostas a partir de 1924, com destaque – porém não exclusivamente – para as obras compostas para piano. Conclui-se que a maioria dos procedimentos composicionais já presentes nesta pequena peça de estudo serão elementos fundamentais no estilo maduro do compositor.

Palavras-chave: *Kinderstück*. Anton Webern. Serialismo.

***Kinderstück* for Piano: thoughts on a work that foretells Anton Webern's mature composing style**

Abstract: This paper compares the composing techniques employed by Anton Webern (1883-1945) in his little piano piece entitled *Kinderstücke* (1924) and the techniques that are more characteristic of his later style after 1924. To this end, we analyze *Kinderstücke's* melodic, harmonic, textural and motivic parameters highlighting similarities to works composed after 1924, mainly, but not exclusively, those written for piano. We conclude that most of the techniques already employed in this little exercise piece will be fundamental elements of the composer's mature style.

Keywords: *Kinderstück.* Anton Webern. Serialism.

HARTMANN, Ernesto. *Kinderstück* para piano: reflexões sobre uma obra antecipadora dos procedimentos composicionais do estilo maduro de Anton Webern. *Opus*, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 119-152, jun. 2015.

A música de Anton Webern (um dos três compositores da Segunda Escola de Viena, junto com Arnold Schoenberg e Alban Berg) sofreu uma decisiva transformação entre os anos de 1924 e 1925. Neste preciso momento, o compositor, influenciado esteticamente por Arnold Schoenberg, decide, junto com este aprofundar-se e dedicar-se exclusivamente (ao menos naquele momento no que diz respeito à Schoenberg) à composição de obras na nova técnica chamada dodecafonismo. Como um de seus primeiros exercícios preparatórios para esta nova fase, Webern compôs uma pequena peça para piano (pequena mesmo para seus padrões) de apenas 17 compassos, intitulada *Kinderstück* (peça infantil). Tratarei, neste artigo, das características presentes nesta obra, em comparação com as observadas no estilo maduro de Webern (obras compostas a partir de 1924-1925, momento onde o compositor utiliza sistematicamente a técnica serial).

A música composta por Webern nesta fase madura conta apenas com três obras dedicadas ao piano como instrumento solista. A *Kinderstück* (1924), outra curta peça intitulada *Im tempo eines Minuetts* (1924-1925) e as *Variações para Piano* op. 27 (1936), sendo esta última uma de suas principais obras. Todas estas três composições utilizam a técnica serial e a dodecafônica, com a particularidade das duas primeiras (ambas póstumas, pois Webern as considerava, provavelmente, apenas estudos ou exercícios de composição na nova técnica) utilizarem apenas uma única forma dentre as quarenta e oito possíveis da série, visto que estas duas são construídas com séries não simétricas.

Podemos supor que, como Webern estava tateando seu caminho nesta nova técnica, a opção por utilizar apenas uma única forma da série acarretou em uma preocupação a menos com os parâmetros a serem manipulados (no caso, as alturas), viabilizando uma maior experimentação e atenção com os outros parâmetros que, a partir de meados da década de 1920, seriam tão característicos em suas composições, tais como elaboração progressiva do motivo, desconstrução dos fundamentos essenciais da melodia tonal com destaque para relação de segundas, articulação, dinâmica, textura e espaço textural.

Ainda, Webern encontrou espaço, através de um controle rigoroso da disposição do conteúdo intervalar e da ordem das notas na série, para realizar experiências com a disposição vertical dos elementos, criando um vocabulário harmônico bem específico e característico que estará presente em seu estilo maduro.

Para este trabalho invocarei os conceitos de Arquétipo de Webern, segundo Menezes (2002, 2006), o de Espaço Textural segundo Berry (1976), assim como dialogaremos com Forte (1972) e Straus (2000) como interlocutores das ferramentas

analíticas para categorizar as estruturas harmônicas. De forma surpreendente, empregarei também o conceito de Melodia (*Degree Progression*) presente em *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith (1937), na apresentação simplificada por Guerra-Peixe (1988).

Fundamentos teóricos

Inicialmente, revisarei alguns conceitos essenciais para o desenvolvimento de minha argumentação.

Arquétipo de Webern. Segundo Flo Menezes:

> Discursando sobre as profundas transformações sofridas pela harmonia neste século, Costère encontra, neste trabalho de 1962[1], traços de parentesco entre a harmonia dita "atonal" e as harmonias das épocas anteriores (modal e tonal) através de dados acústicos, físicos, os quais demonstram nítidos elementos de similaridade entre contextos harmônicos aparentemente distantes ou até mesmo antagônicos, comprovando que na realidade, não houve a morte na história da harmonia e de seus distintos estados de vida, mas antes "transfigurações" desses mesmos estados (MENEZES, 2002: 102).

Para Edmond Costère, todo o problema das transformações reduz-se ao fenômeno da polarização acústica ou harmônica, ou seja, o principio de que determinadas frequências requerem, num determinado contexto musical, a polarização, ou o fortalecimento de outras frequências, "a audição seletiva tem como própria da física acústica e das relações científicas presentes num determinado contexto musical a escuta de determinadas frequências privilegiadas por esse mesmo contexto" (MENEZES, 2002: 103). Tais notas podem ser concebidas como polos auditivos ou, simplesmente, "polarizadas".

Nesta lógica, Costère determinou os graus de polaridade dos intervalos formados pelas onze combinações mais o uníssono a partir de uma dada fundamental. São intervalos polares, para Costère, as quintas e quartas justas (além do uníssono e da oitava), assim como as segundas menores e sétimas maiores, são intervalos neutros as terças e sextas,

[1] Refere-se a data aqui a um trabalho que intitula-se *Mort ou transfigurations de l'harmonie* de Edmond Costère.

maiores e menores; por fim, são intervalos apolares as segundas maiores e sétimas menores, além do trítono. Evidentemente, a teoria de Costère se aprofunda bem mais nas formas de polarização possíveis, porém, para este trabalho, apenas os rudimentos deste conceito serão suficientes para expor a minha tese.

A propósito do conceito de Arquétipo harmônico, Antenor Corrêa informa que

> alguns autores já sugeriram designações para essas novas formações não possuidoras de classificação no antigo sistema de superposições de intervalos de terça, mas que, com frequência, se fazem presentes na produção musical pantonal. Contam-se, entre algumas das designações observadas, os termos entidade harmônica, agregado complexo, entidade acórdica e verticalidade. [Flo] MENEZES nomeia essas formações de entidades harmônicas arquetípicas ou arquétipos harmônicos (cf. MENEZES, 2002, p. 314). Entende-se por formação arquetípica, ou arquétipo, um aglomerado sonoro possuidor de uma configuração intervalar não repertoriada nos modelos harmônicos tradicionais, cuja identidade seja passível de reconhecimento perceptual, dado o seu uso reiterado por parte do(s) compositor(es) (CORRÊA, 2005: 45).

Ao conceituar o que são as duas formações intervalares, a que ele denomina Primeiro e Segundo Arquétipos de Webern (ou Arquétipos Webernianos), respectivamente, Flo Menezes lança mão de sua origem a partir de dois referenciais, um teórico e outro musical: a teoria das polarizações de Edmond Costère, apresentada em *Lois et styles des harmonies musicales* (1954) e a interpretação composicional dada pelos compositores pós-wagneiranos (inclusive e principalmente, entre eles, Webern) do "acorde de Tristão". Ainda, no caso do segundo Arquétipo Weberniano, Menezes especula sobre a disposição espaço-textural aplicada por Brahms em sua escrita pianística, a utilização dos dobramentos por sexta e oitava. Para Menezes, a compreensão e reinterpretação de Webern destas duas estruturas, cromatizando-as e suprimindo os intervalos tipicamente tonais presentes nelas, a saber, a terça e a oitava, coaduna com a teoria das polarizações de Costère:

> qual das duas frequências de uma nona menor, sétima maior ou segunda menor (e seus maiores desdobramentos pelas oitavas) se sobressai, se polariza, quando ambos os sons componentes do intervalo soam simultaneamente? […] Justamente pela ampliação da potencialidade polar presente na escuta simultânea das sensíveis é que

> os intervalos que contem meios-tons constituíram os principais pivôs arquetípicos da produção musical da segunda Escola de Viena. Tão forte presença de meios-tons faz com que chamemos tais relações sonoras de harmonia da simultaneidade, já que, uma vez simultâneas, ambas as duas frequências que se inter-relacionam por meio-tom sensibilizam-se reciprocamente (MENEZES, 2002: 114).

Esta citação de Menezes prossegue com a sua tradução de Costère, que conclui que a simultaneidade das sensíveis é um principio seminal dos acordes-tipo (arquétipos) presentes na obra dos compositores da Segunda Escola de Viena:

> agora se admite que os acordes-tipo pelos quais os músicos da Segunda Escola de Viena substituíram o acorde perfeito assumem as formas Dó-Fá-Si, Dó-Sol-Si, Dó-Fá-Re bemol ou Dó-Sol-Ré bemol, anteriormente tidos como dissonantes e levados à resolução (COSTÈRE apud MENEZES, 2002: 114).

A respeito do primeiro Arquétipo, citado indiretamente por Costère, Menezes assim o define:

> constiui-se pela sobreposição de uma quarta aumentada (trítono) e uma quarta justa […] tal acorde de três notas institui-se enquanto acorde arquetípico weberniano por sua exacerbada presença na grande maioria das obras de Webern, presença esta bem mais significativa do que sua ocasional (ainda que por vezes frequente) aparição em qualquer uma das obras dos outros compositores acima mencionados [Bartók, Debussy, Schoenberg e Berg] (MENEZES, 2002: 115).

Em virtude de seu intervalo apolar (o trítono), que anula, pela simultânea sensibilização, as suas duas notas constituintes, Menezes aponta não só para o fato de que esta disposição é preferencial na obra de Webern, como ainda, é responsável por operar uma interessante alteração na lógica do sistema tonal até então vigente: a nota polarizada

não mais situa-se no baixo, mas ao contrário, na utilização desta formação nesta disposição, ela situa-se na parte superior[2] (Figura 1).

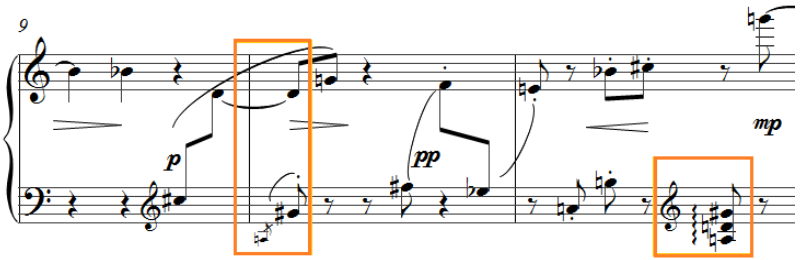


Fig. 1: Primeiro Arquétipo horizontalizado (comp. 10) e verticalizado (comp. 11). Webern *Kinderstücke,* comp. 9-11.

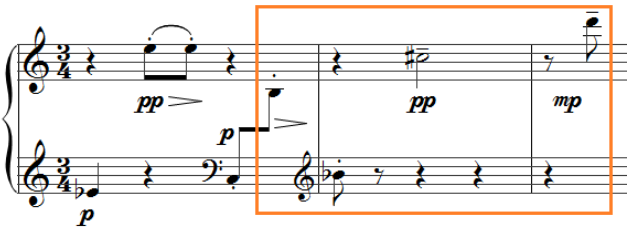


Fig. 2: Segundo Arquétipo horizontalizado. Webern *Kinderstücke,* comp. 1-3.

Já a respeito do segundo Arquétipo, demonstrado na Figura 2, Menezes informa que,

> contendo originalmente três notas da mesma forma como o Arquétipo Weberniano de primeiro tipo, o Arquétipo Weberniano de segundo tipo encontra sua ampliação para quatro notas nas *Variações op. 30*. Estamos aqui defronte da presença simultânea de duas terças sensibilizadas ora por um único meio-tom, ora por dois meios-tons (o

[2] Entretanto, no exemplo aqui representado, acontece exatamente o contrário do que prevê Menezes. A nota polarizada é **sempre** a mais grave na *Kinderstück*.

> que faz com que, neste último caso, ouçamos simultaneamente uma terça e esta mesma terça deslocada em meio-tom acima ou abaixo e transposta em outra oitava) (MENEZES, 2002: 124).

Conclui Menezes que a presença destas entidades harmônicas são essenciais para a concisão estilística observada na obra de Webern, mais uma vez reiterando sua origem hipoteticamente histórica a partir de duas ramificações do Romantismo da segunda metade do século XIX (Figura 3),

> o primeiro Arquétipo Weberniano aqui analisado (o de trítono mais quarta justa) decorreria do principal Arquétipo Wagneriano, "o Acorde de Tristão" ou Arquétipo-Tristão, com a supressão, no entanto, de seu intervalo central de terça (ou seja, eliminando, dentre o três intervalos superpostos no Arquétipo de Wagner – trítono, terça maior, quarta -. o único intervalo contido numa tríade tonal. Ou seja, Webern elimina sintomaticamente o que de triádico existe na estrutura desse acorde wagneriano, comprimindo-o webernianamente. O Arquétipo Wagneriano passa por um processo de concreção tipicamente weberniana, fazendo com que a superposição de três intervalos fique reduzida a somente dois, os quais dialeticamente antepõem-se um ao outro: trítono e quarta justa. A mediação da terça é aqui renegada por Webern. Mas Webern não nega a terça de maneira categórica, pois é justamente com ela que constrói o seu segundo Arquétipo. Reiterando-a da primeira, Webern faz da terça o principal elemento estrutural da segunda entidade, a qual poderia ser vista como decorrente do Arquétipo Brahmsiano que nada mais é do que uma utilização especial da tríade perfeita: A oitava com a presença de uma terceira nota no interior de seu âmbito, dividindo-a em uma sexta e uma terça complementar superpostas […] o que aqui é renegado por Webern é, então, a oitavação de um dos componentes da terça. Webern opta pela sensibilização simultânea de uma das duas notas da terça, realizando com isto o intervalo de sétima maior ou de nona menor no lugar da conformada oitava, ou ainda, radicalizando tal processo, proliferando a sensibilização de uma das notas da terça para a sensibilização de ambas, fazendo o que resulte a presença de duas terças vizinhas de meio-tom e transpostas (deslocadas) em oitava (MENEZES, 2002: 125-126).

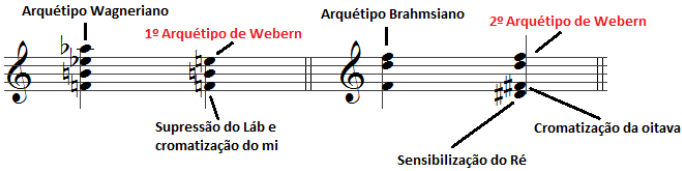
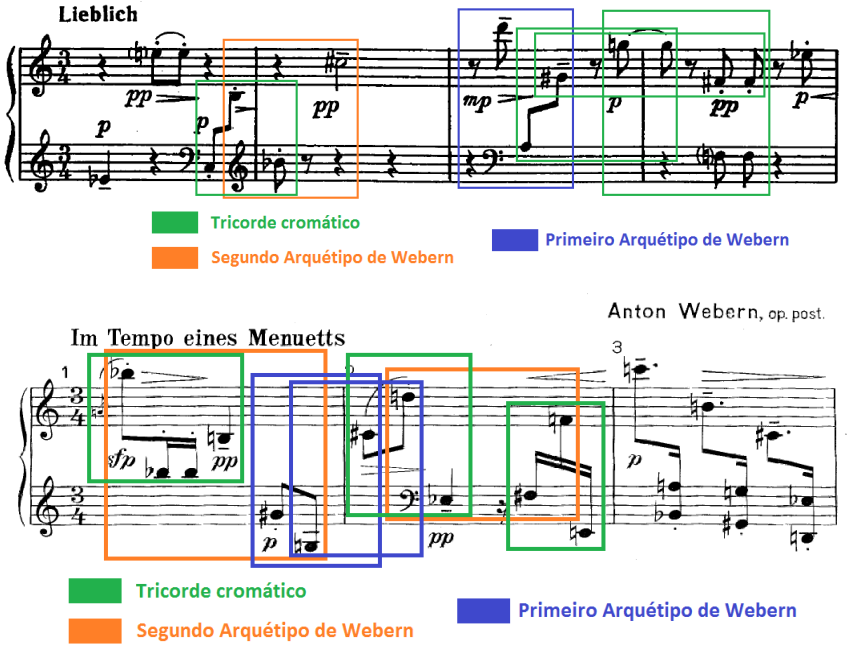


Fig. 3: Gênese dos Arquétipos de Webern a partir do Arquétipo Brahmsiano e do "Acorde de Tristão" (MENEZES, 2002: 124).

É possível perceber, já na construção das séries das três obras para piano de Webern, compostas após 1924, a presença destes Arquétipos, conforme demonstramos na Figura 4.



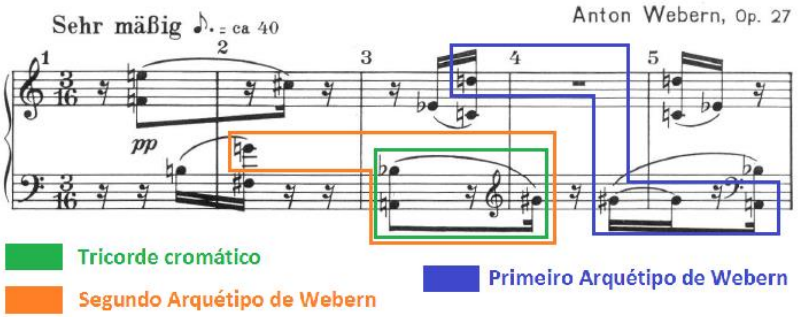


Fig. 4: Presença dos Arquétipos de Webern e do tricorde cromático nas séries de *Kinderstück* (comp. 1-4), *Im Tempo eines Minuetts* (comp. 1-3) e *Variações* op. 27 (comp. 1-5).

Cabe-me, ainda, tecer três considerações sobre as definições de Menezes. A primeira diz respeito à nomenclatura de Allen Forte (1972) para cada um dos Arquétipos: 3-5 para o primeiro Arquétipo e 4-3 para o segundo. Caso o primeiro Arquétipo seja expandido para quatro notas, com a adição de uma quarta justa para baixo (quando ele estiver na posição trítono-quarta justa, de baixo para cima) ou de uma quarta justa para cima (caso ele esteja na posição quarta justa-trítono de baixo para cima), ele se denominará 4-8.

A segunda observação diz respeito à questão da polarização no segundo modelo arquetípico. De acordo com a teoria das polarizações de Costère, o intervalo de quinta justa ou quarta justa seriam fortes agentes polarizadores. Desse modo, ao utilizar a sensibilização da terça neste arquétipo, é fundamental que esta seja feita de modo que a formação resultante não contenha os intervalos de quarta ou quinta justa que poderiam naturalmente ocorrer caso, por exemplo, um Ré fosse polarizado por seu semitom descendente e o Fá por seu semitom ascendente (na Figura 5). A mesma direção deve ser mantida em ambas as notas para que os resultados sejam intervalos sensibilizadores em conjunto com intervalos neutros (terças, sextas ou segundas maiores /sétimas menores). A Figura 5 demonstra essa observação com mais clareza:

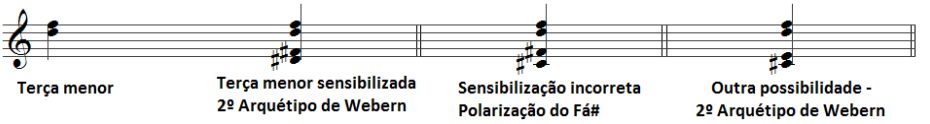


Fig. 5: Polarizações possíveis da terça menor – gênese do tetracorde 4-3 e Segundo Arquétipo de Webern.

A terceira observação trata da semelhança entre alguns conceitos presentes na explanação teórica de Costère (1962) e no bem anterior *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith (1937), tratado que, apesar de algumas controvérsias, é muito pouco conhecido e utilizado no Brasil. Chamamos a atenção particularmente à teoria de Hindemith sobre as flutuações harmônicas e seu nível de tensão derivado dos intervalos constituintes de uma formação intervalar particular e da progressão entre as denominadas fundamentais de cada formação, cuja chave para compreensão reside exatamente na escolha de qual nota dentre todas oferecidas em uma dada entidade harmônica concorre para ser a fundamental do acorde. Para Hindemith, o intervalo de quinta justa e sua inversão são os mais relevantes para a determinação de qual nota é a fundamental de um acorde, o que nos possibilita vislumbrar um diálogo entre as teorias de Hindemith e Costère:

> como o terceiro fator que deve ser levado em consideração em nosso julgamento de acordes: a fundamental e a sua posição no acorde. Acordes consistem de intervalos e, uma vez que em cada intervalo uma nota é a fundamental e domina[3] a outra, esta mesma fundamental tenta dominar as outras também e exercer sua autoridade com todo o acorde. Cada acorde contém, com algumas poucas exceções a serem consideradas posteriormente, uma fundamental. Para encontra-la devemos buscar pelo melhor intervalo do acorde[4] de acordo com a Serie 2: a quinta justa é a melhor

[3] Poderíamos até traduzir aqui com "é polarizada por".

[4] De acordo com Hindemith, o melhor intervalo é o intervalo mais consonante, com exceção da oitava justa, conforme ele conceitua em sua Série 2. Sendo assim, o intervalo mais consonante considerado por Hindemith torna-se a quinta justa, segundo intervalo em ordem da Série 1 (HINDEMITH 1937: 96), posto adquirido em virtude de sua posição na Série Harmônica.

> e a sétima a mais fraca dos intervalos (exceto pelo trítono). Para nosso calculo devemos considerar todos os intervalos do acorde (HINDEMITH, 1937: 96)[5, 6].

De acordo com a teoria de Hindemith, a fundamental do primeiro Arquétipo de Webern seria a nota que pode ou não fazer parte (dependendo da organização espacial do arquétipo) do trítono ou que forme com ele o "melhor" intervalo, o que é muito similar ao conceito de polarização proposto por Costère (1962). No caso do segundo Arquétipo, a nota fundamental seria, p.ex., na Figura 3, o Ré, pois estaria em relação de sexta menor (intervalo mais consonante dentre todos os oferecidos nesta formação) com o dobramento de sua polarização. Note que, para Costère, o intervalo de terça/sexta tem valor neutro de polarização, corroborando ambas as teses e indicando para uma concordância com a hipótese de Menezes.

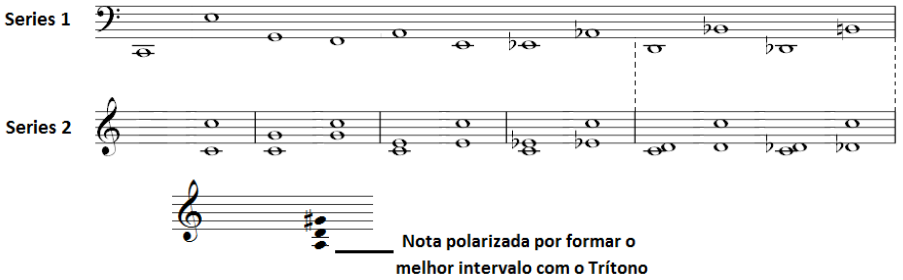


Fig. 6: Série 1 e 2 de Hindemith (1936: 96) e demonstração da polarização do lá no Primeiro Arquétipo de Webern, conforme utilizado na *Kinderstück*.

[5] "Now as to the third factor that must be taken into consideration in our judgement of chords: the root, and its position in the chord. Chords consist of intervals, and since in each interval one of the tone is the root and dominates the other, the interval-roots try to bring other tones under their control, and to exert their dominance in the chord as well as in their own intervals. Every chord, then, with a few exceptions to be mentioned later, has a root. To find it, we must find the best interval of the chord, appraised according to the values of Series 2: the fifth is the best, the major seventh the weakest of harmonic intervals (except for the tritone). For our calculation, we must take into account every interval in the chord" (HINDEMITH, 1937: 96).

[6] Todas as traduções contidas neste artigo são do autor.

Espaço textural

De acordo com Wallace Berry em *Structural Functions of Music*,

> Entende-se que a sucessão melódica nos componentes extremos da textura expressa um aspecto funcional relevante da textura, um campo modulatório onde os eventos ocorrem. O perfil e a abrangência deste campo, doravante denominado Espaço Textural, em si um campo bidimensional delimitado por suas fronteiras vertical e horizontal que engloba as sucessões de eventos que constituem a obra musical são funcionalmente eficientes em circunscrever e governar muito da textura, sendo interessante considerar este espaço como um aspecto distinto, digno de atenção da textura musical (BERRY, 1976: 249)[7].

Essencialmente, sua definição de espaço textural parece muito próxima da definição do conceito de *Two-Voice Framework* de Hindemith, também exposta no *The Craft of Musical Composition*:

> Tanto nos idiomas contrapontístico como no coral, a elaboração harmônica, que é ligada ao movimento melódico, ocorre dentro de uma moldura espacial, um esqueleto que dá aos acordes o contorno necessário. Esta moldura é construída com a voz do baixo e a ou as mais relevantes voz ou vozes superiores. A linha do baixo pode ser decididamente melódica em seu caráter como o é na escrita contrapontística, ou apenas conectar os principais pontos de suporte harmônico, mas sempre terá como voz inferior e alicerce da estrutura importância decisiva no desenvolvimento harmônico. A segunda linha mais importante na escrita contrapontística pode ser atribuída a qualquer uma das vozes superiores ou, desde que as vozes desempenhem um papel importante na escrita pode, eventualmente, mudar de voz para voz. Na textura de melodia e acompanhamento[8], sempre será a

[7] "There is a sense in which melodic succession in the extremely high or low components expresses an important, functional aspect of texture – a modulating field in which events take place. The shape and compass of that field, which we are describing as texture-space, a two-dimensioned field setting out "horizontal" and "vertical" boundaries enclosing the element-successions which constitute the musical work, are functionally effective in circumscribing and governing much of the structure, and it seems useful to regard this "space" as a distinct aspect of musical texture" (BERRY, 1976: 249).

[8] *Chordal* só tem sentido na tradução se for compreendida com textura de melodia e acompanhamento, ao invés de textura coral.

> fronteira desta moldura reconhecida no tema ou melodia ou qualquer denominação que queira-se atribuir a formação linear que sustenta-se sobre os acordes. Normalmente, é a fronteira superior da moldura a camada mais alta da textura e, menos frequentemente, a camada intermediária (HINDEMITH, 1937: 113)[9].

A forma mais clara de se analisar o espaço textural, ao que parece para ambos os autores, consiste em produzir gráficos que representem o espaço que a música ocupa no pentagrama, permitindo a visualização de seus processos de contenção, expansão e contração. As articulações entre estas ações e os motivos podem ser de grande utilidade para elucidar diversos fatores, como o são no caso da *Kinderstück*, situação que detalharei adiante.

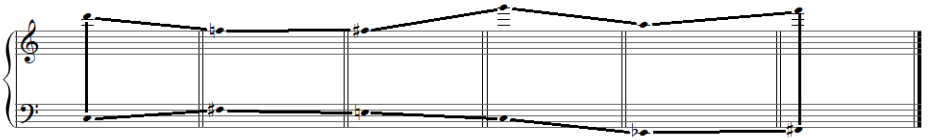


Fig. 7: Utilização do Espaço Textural na *Kinderstück* de Webern.

Serialismo e organização da série enquanto ordem

Anton Webern rapidamente concluiu que a mera aplicação do sistema dodecafonico a um vocabulário rítmico e às formas tradicionalmente associadas ao

[9] "In both the contrapuntal and the chordal idioms, harmonic development, which is tied to melodic movement, takes place within an external spatial frame – a skeleton which gives the chords the necessary contour. This framework is constructed by the bass voice and the most important of the upper voices. The bass line may be clearly melodic in character, as in contrapuntal writing, or it may hardly rise above connecting the main points of the harmonic support, but it will always have, as the lowest voice and the foundation of the structure, decisive importance for the development of the harmony. The next most important line may in contrapuntal writing be entrusted to any one of the upper voices; or, since the voices perform functions of constantly varying importance, it may move about from voice to voice. In the chordal idiom, it will always be found in the "theme" or the "melody", or whatever one wishes to call the linear formation that floats above the chords. Usually is the higher stratum in the tonal composite; less often it is embedded in the middle of the chords" (HINDEMITH, 1937: 113).

tonalismo transformariam as novas obras, compostas neste sistema, em meras caricaturas das já existentes. Era necessário repensar os conceitos de forma, melodia, ritmo, timbre e textura. Certamente, naquele momento, a variedade rítmica presente para além do continente europeu não foi objeto de interesse de Schoenberg (ao menos no que diz respeito ao dodecafonismo), sendo apenas assunto relevante para os compositores europeus após a Segunda Guerra Mundial. Uma boa evidência disso é a textura e a elaboração rítmica dos motivos que se apresentam na *Kinderstück*.

Podemos definir o serialismo como uma técnica em que grupos de elementos (alturas, timbres, ritmos, articulações) são utilizados como princípio organizador de uma obra ou trecho dela. Ao considerarmos o quadrado "Sator"[10] (Figura 8), temos uma interessante visão da forma como o serialismo foi empregado na música, particularmente pela Segunda Escola de Viena:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Fig. 8: Quadrado "Sator".

"*SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*". Quando distribuída no "quadrado mágico", a frase pode ser lida de quatro formas diferentes: da esquerda para a direita, de cima para baixo; da direita para a esquerda, de baixo para cima; de cima para baixo, da direita para a esquerda; e de baixo pra cima, da direita para a esquerda. Quando as letras são substituídas por alturas, temos uma série de cinco sons que também pode ser lida destas quatro formas diferentes - respectivamente, O (original), R (retrógrada), I (inversa) e RI (retrógrada da inversa).

[10] Existem várias traduções para esta frase. Uma delas é. "O semeador mantém a obra e a obra mantém o semeador" (CAMPOS, 1998: 109). Vale observar que as letras utilizadas nesta frase, com adição de um n, são as mesmas presentes em "Pater Noster".

Frequentemente confundido com serialismo, o sistema dodecafonico utiliza uma matriz 12 x 12 (Figura 9), onde cada posição é preenchida por uma altura diferente, produzindo 12 séries diferentes de doze sons para cada uma dos dois sentidos possíveis: horizontal e vertical.

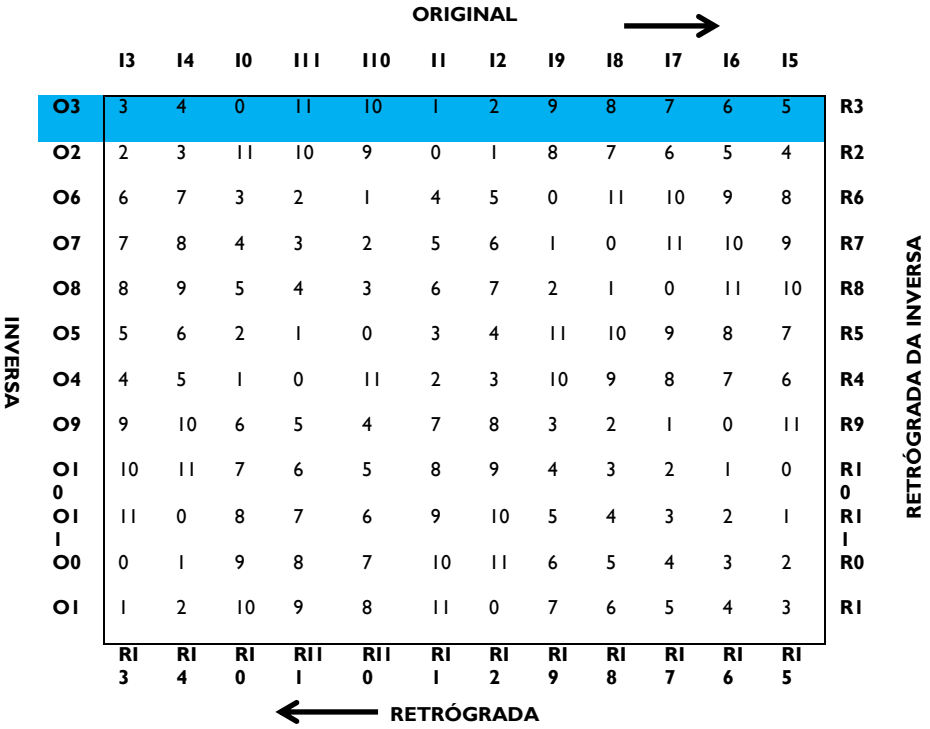


Fig. 9: Formas da série possíveis para a *Kinderstück* de Webern[11].

[11] "O" significa série Original, "R", série Retrógrada, "I", Inversão da série e "RI" Retrogrado da Inversão da série. O algarismo após cada uma destas letras indica o índice de transposição de cada uma destas formas da série, permitindo distingui-las umas das outras e sendo dado pela primeira nota da série em seu formato Original ou Invertido. As formas Retrógrada e Retrógrada da Inversão recebem o mesmo índice de suas correspondentes Original e Inversa.

Como pode-se observar na matriz, estão presentes a série Original (aqui no caso da *Kinderstück*, a O3, realçada em azul) além das onze transposições, doze Retrogradações, doze Inversões e doze Retrogradações das Inversões da série Original.

O método de composição em doze sons (oriundos da escala cromática) tem sua criação atribuída a Arnold Schoenberg. Outros compositores alemães (e até mesmo russos, simultaneamente à Schoenberg) estavam buscando novas formas de expressão orientadas por uma linguagem altamente cromática, considerada então atonal. Ciente disso, Schoenberg (1975: 214-245), ao teorizar o seu sistema, justifica sua "descoberta" como uma "necessidade" que surgiu como consequência lógica da dissolução do sistema tonal. Como já afirmei, frequentemente, dodecafonismo é confundido com serialismo, porém procedimentos seriais já faziam parte das técnicas de compositores como Scriabin (*op. 67, 69* e *70,* por exemplo) desde a década de 1910, e não necessariamente estavam ligados à utilização de uma série de doze sons.

A quinta peça da *op. 23, Valse* (composta entre 1920 e 1923), é a primeira obra onde Schoenberg utiliza a série de doze sons simultaneamente às técnicas seriais. A *Kinderstück* de Webern data do ano imediatamente seguinte, sugerindo uma quase que imediata adesão de Webern à nova técnica proposta por Schoenberg. Entretanto, Schoenberg ainda se manteria, durante algum tempo, reservado em relação a teorizações ou depoimentos públicos sobre o assunto. Em uma correspondência datada de 1937 e endereçada à Nicolas Slominsky, Schoenberg descreve suas tentativas de unir o serialismo à composição em doze sons como

> tentativas de [basear] a estrutura da minha música conscientemente em uma ideia unificadora […] como um exemplo destas tentativas, eu posso mencionar as *Peças para Piano op. 23*. Aqui eu atingi uma técnica que eu denomino (para mim mesmo) "compondo com tons [sons]", um termo bastante vago, mas que significava algo para mim (ASHBY, 2001: 585-625)[12].

Paradoxalmente, uma exposição teórica pelo seu criador deste novo sistema, porém de circulação bastante restrita no meio germânico, surgiria já em 1923 (*Komposition*

[12] "[…] an effort to [base] the structure of my music consciously on a unifying idea.... As an example of such attempts I may mention the piano pieces op. 23. Here I arrived at a technique which I called (for myself) 'composing with tones,' a very vague term, but it meant something to me" (ASHBY, 2001: 585-625).

mit zwölf Tönen). Derivada de textos originários de uma série de palestras realizadas por Schoenberg em instituições universitárias nos Estados Unidos, constitui-se em uma das mais importantes fontes de estudo sobre o assunto, porém somente estaria disponível de forma mais ampla muito tempo após a sua morte, ao ser publicada no livro *Style and Idea* (com edição de Leonard Stein, 1975) sob o título *Composição com doze sons*. Naturalmente, se considerarmos que, provavelmente, o primeiro estudo de relevância sobre esta técnica é o trabalho de Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, de 1966[13], fundamentado nas teses presentes nos textos de Schoenberg e, evidentemente, em algumas obras do compositor já então falecido, torna-se mais fácil de perceber a completa ausência de uma "ortodoxia" ou mesmo uma teoria consistente do sistema ainda na década de 1920.

Sérgio Nogueira Mendes oferece uma excelente síntese dos principais postulados da técnica dodecafônica, descritos muito após a sua culminância (primeira metade da década do século XX):

> Em investigações teóricas, entretanto, tal como no trabalho de Perle (1981), este dodecafonismo escolástico emerge desde a introdução na forma do que o autor estabelece como os *quatro postulados da técnica,* sendo que todas e quaisquer observações referentes a procedimentos inusitados nunca deixam de ser consideradas à luz de tais premissas. Neste e em tantos outros ensaios, estas proposições não resultam, necessariamente, das investigações analíticas realizadas nas obras musicais, mas, são apresentadas na forma de uma série de axiomas extraídos do artigo elaborado por Schoenberg (1975a), por ocasião da série de palestras que realizou em instituições universitárias americanas […]
>
> De acordo com o que se pode depreender do citado texto de Schoenberg, os aspectos mais importantes relacionados a uma justa e equilibrada aplicação da técnica seriam os seguintes:
>
> (1) *o uso constante* e *exclusivo de uma série de doze diferentes notas*;
>
> (2) *o respeito estrito à sucessão das notas de acordo com sua ordem na série (ainda que pequenas digressões possam ser toleradas)*;
>
> (3) *a utilização de uma única série em cada composição*;
>
> (4) *a não utilização de oitavas dobradas*;

[13] Não desconsiderando os trabalhos de René Leibowitz, *Schoenberg et son école* (Paris: Janin, 1947) e *Introduction a la musique de douze sons* (Paris: L´Arche, 1949), e o de Ernst Krenek, *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (Mainz: Schott 1952 [1940]).

5) *a exclusão de reminiscências da harmonia tonal*;

(6) *o emprego da mesma série, tanto na dimensão vertical, quanto horizontal*;

(7) *a utilização da série em suas formas retrógradas e espelhadas*;

(8) *a possível divisão da série em grupos de 6, 4 ou 3 notas, de forma a proporcionar uma distribuição mais regular* (MENDES, 2009: 38).

É notável que, entre os postulados propostos por Mendes, que tratam de uma bem elaborada síntese e revisão da teoria dodecafônica, não existam normas que abordem diretamente as questões do ritmo, tão desconfortáveis para uma linguagem não tonal, não obstante o interessante tratamento imposto por Anton Webern a este parâmetro da música[14].

Melodia segundo Hindemith e Guerra-Peixe: teoria das relações de segundas

Hindemith (1937) dedica o capítulo V do *The Craft of Musical Composition* ao estudo da melodia. Este capítulo tem como título *Melodia*, seguido do subtítulo *teoria da melodia* e propõe uma suposta inédita teoria da melodia, onde são discutidos aspectos que concernem à construção de linhas melódicas e os efeitos dos elementos constitutivos, essencialmente os intervalos em seus aspectos e suas relações horizontais.

Ao iniciar sua exposição teórica, o autor nos alerta sobre as características das melodias formadas por graus pertencentes a uma harmonia triádica e tercial, atribuindo a estas duas características: a primeira diz respeito à sua conexão com a própria harmonia e a capacidade desta progressão remeter a uma fundamental, e a segunda - o aspecto negativo da primeira - que este tipo de construção melódica "não pode ser muito expressivo, visto que dificilmente liberta-se da sua harmonia" (HINDEMITH, 1937: 180).

Como consequência lógica deste problema, Hindemith nos fornece os conceitos de *Degree Progression* (conceito que depende da exposição feita pelo autor nos capítulos anteriores, referentes à harmonia) e de relação de segundas (*Seconds*) "as verdadeiras unidades de construção são as segundas" (HINDEMITH, 1937: 187). A ornamentação serve como elemento para mascarar as obvias relações terciais ou triádicas entre uma sequência melódica. Sendo assim, fica estabelecida uma "hierarquia" entre os sons presentes na

[14] Isso sem mencionar o timbre, registro, dinâmica, articulação etc., outros parâmetros extremamente relevantes no estilo de Webern.

melodia, que podem ser considerados graus da progressão ou apenas ornamentos, onde permanecem as classificações tradicionais desta categoria (passagem, apojatura etc.). Segundo Hindemith, "A lei primária da construção melódica é que uma melodia suave e convincente só é alcançada quando os pontos importantes de uma progressão (*Degree Progression*) se relacionam por segundas" (HINDEMITH, 1937: 193). Esta frase é reiterada contundentemente por César Guerra-Peixe ao longo do *Melos e harmonia acústica* (1988), de onde podemos extrair a seguinte afirmação:

> Para a melodia ser clara e expressiva deverá possuir algumas qualidades essenciais, sem as quais se tornará caótica e inexpressiva. Veja-se no que se segue tais condições, quais são válidas para a melodia de todas as épocas e estilos, desde a folclórica à mais elaborada. A ordem das segundas pode ser alternada. Existe a relação de segundas superior - que é a que prevalece pela sua importância auditiva - e a inferior, esta quase sempre apenas consequência da anterior, mas que não deve ser desprezada (GUERRA-PEIXE, 1988: 11).

Evidentemente, Guerra-Peixe e Hindemith concordam ao considerar a relação de segundas o elemento seminal da construção melódica, que, vale a pena ressaltar, sustenta o discurso tonal (mesmo que ampliado) e ou modal caracterizado pelas texturas de melodia e acompanhamento ou contrapontísticas. Justamente neste ponto, podemos observar na *Kinderstück* uma radical cisão (que já poderia ser observada em obras anteriores de Webern), pois a introdução sistemática das pausas, a ausência do sentido tradicional de harmonização, melodia e acompanhamento e de contraponto concorrem para a consolidação de um novo tipo de textura, mais característico e provavelmente apropriado para servir à música dodecafônica. Naturalmente, os princípios supostamente alçados a condição de universais por Guerra-Peixe passam a não mais ter significado neste contexto.



Fig. 10: Relações de Segundas conforme demonstrado no *Melos e harmonia acústica* (GUERRA-PEIXE, 1988: 11).

De posse destes conceitos fundamentais para a compreensão de nossa hipótese, prosseguirei às análises dos parâmetros especificamente relevantes da *Kinderstück* de Webern, de modo a obter dados para minha reflexão.

Análise da peça *Kinderstück*, de Webern

A série. Uma primeira comparação entre as séries utilizadas nas três obras para piano de Webern a partir de 1924 (Figura 11) aponta para uma cada vez menor utilização dos intervalos de classe 5[15]. Simultaneamente, é possível perceber, ao longo do tempo, uma distribuição mais homogênea dos intervalos, que, na primeira série (1924), encontram-se altamente concentrados na classe 1, intervalo de semitom, com 8 ocorrências. Na *Kinderstück*, assim como no *Tempo de Minueto*, a série é altamente concentrada em apenas quatro tipos de classes intervalares, contrastando com as *Variações* op. 27, que apresentam uma maior variedade de classes intervalares (todas exceto a classe 5). A tabela contida na Figura 12 ilustra estes valores, que são obtidos pela soma de cada intervalo entre cada dois elementos consecutivos da série (Vetores). As cores diferentes empregadas para cada tipo de intervalo auxiliam a percepção de que a terceira série é mais heterogênea.

Não obstante, os tricordes e tetracorde discretos indicam que os arquétipos propostos por Menezes estão presentes na construção das séries das três obras. A peça *Tempo de Minueto* é a que mais concentra os dois Arquétipos. Além dos tricorde 3-5 (primeiro Arquétipo) e do tetracorde 4-3 (segundo Arquétipo) é possível também mapear a presença do tricorde cromático 3-1 (0,1,2) que permite visualizar como a série das *Variações* é menos dependente do intervalo de semitom do que as das duas primeiras obras. Apenas observa-se uma ocorrência contra quatro (mesmo que elípticas) da *Kinderstück*. Não obstante, percebe-se que alguns dos principais elementos fundamentais da construção da série das *Variações,* já se encontram claramente postos na *Kinderstück*. A tabela seguinte contida na Figura 13 e o gráfico na Figura 14 detalham os dados junto com as séries segmentadas.

[15] Classes intervalares correspondem ao conceito de FORTE (1972), que categoriza todos os intervalos a partir de sua quantidade de semitons, levando em consideração suas inversões. Desta forma, existem apenas 6 classes intervalares: classe 1 = 1 ou 11 semitons, classe 2 = 2 ou 10 semitons, classe 3 = 3 ou 9 semitons, classe 4 = 4 ou 8 semitons, classe 5 = 5 ou 7 semitons e classe 6 = 6 semitons (trítono). Nesta classificação, não há espaço para a enarmonia, que, fora da escrita tonalmente orientada, não se justifica sem ser por questões de facilidade de leitura.

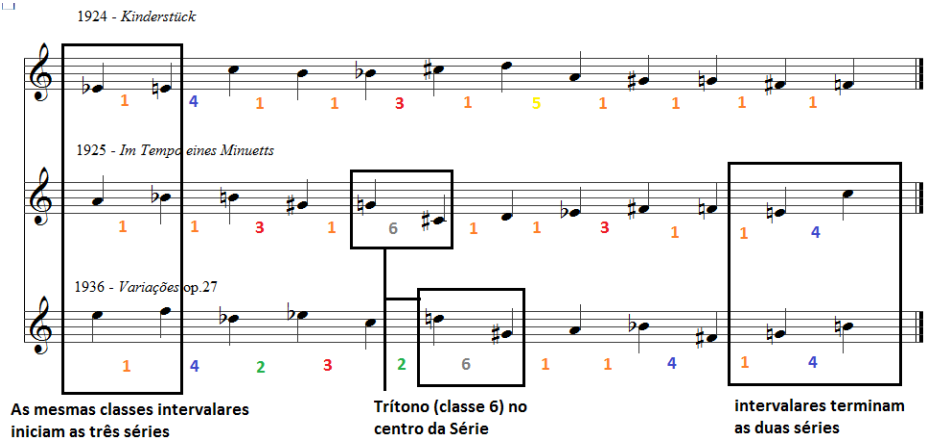


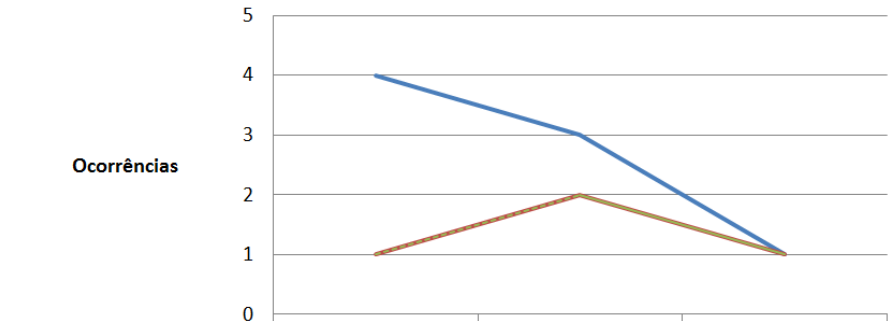
Fig. 11: Comparação entre características das séries de *Kinderstück, Im Tempo eines Minuetts* e *Variações*, de Webern.

Obra	**Vetor (n. de ocorrências em cada classe)**					
	Classe 1	**Classe 2**	**Classe 3**	**Classe 4**	**Classe 5**	**Classe 6**
Kinderstück (1924)	8	0	1	1	1	0
Im Tempo eines Minuetts (1925)	7	0	2	1	0	1
Variações op. 27 (1936)	4	2	1	3	0	1

Fig. 12: Tabela comparativa com os vetores (quantificação de cada tipo de classe intervalar) das séries de *Kinderstück, Im Tempo eines Minuetts* e *Variações*, de Webern

Obra	**Ocorrência**		
	Arquétipo 1 (3-5)	**Arquétipo 2 (4-3)**	**Tricorde cromático (3-1)**
Kinderstück (1924)	1	1	4
Im Tempo eines Minuetts (1925)	2	2	3
Variation op.27 (1936)	1	1	1

Fig. 13: Tabela comparativa com a quantidade de ocorrências de cada um dos Arquétipos de Webern e o tricorde cromático encontrados na construção da série de *Kinderstück, Im Tempo eines Minuetts* e *Variações*.



	Kinderstücke (1924)	Im Tempo eines Minuetts (1925)	Variations op.27 (1936)
Tricorde cromático (3-1)	4	3	1
Arquétipo 1 (3-5)	1	2	1
Arquétipo 2 (4-3)	1	2	1

Fig. 14: Gráfico comparativo demonstrando o decréscimo de ocorrências do tricorde cromático ao longo do tempo, tal qual é observado nas séries de *Kinderstück, Im Tempo eines Minuetts* e *Variações*, de Webern,

Observa-se que as ocorrências para os conjuntos 4-3 e 3-5 são rigorosamente as mesmas em todas as três obras, a ponto das duas linhas se sobreporem no gráfico (Figura 14). Porém, a quantidade de ocorrências do tricorde cromático é diminuída ao longo do tempo.

A distribuição espacial da série, na *Kinderstück*, desconstrói a relação de segundas de três formas: (a) reposicionando intervalos que estariam relacionados na série por semitons a distâncias de 11 ou 13 semitons, em qualquer uma das direções; (b) sobrepondo duas notas que estariam em relação de segunda, de forma a criar um intervalo de classe 1; e (c) introduzindo pausas entre as articulações dos motivos, desconstruindo o sentido de progressão linear da melodia. Esta técnica foi considerada análoga, em certo sentido, à técnica do Pontilhismo observado na pintura francesa da segunda metade do século XIX.

Não obstante, a relação de segundas está presente conforme pode-se observar nas ligaduras da Figura 15, que compara a estrutura da série, quando comprimida ao âmbito de uma oitava, e a efetiva distribuição de Webern ao longo de sua primeira apresentação.

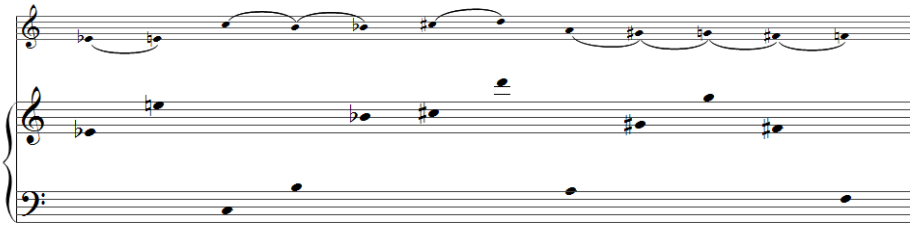


Fig. 15: Relações de segunda e sua desconstrução pelo deslocamento do registro na primeira enunciação da série na *Kinderstück* de Webern.

Tendo como base cada repetição da série (cinco ao total, além da original), é possível construir um gráfico que nos permite apreciar a disposição espacial da obra. Ao examinar o gráfico da Figura 16, pode-se perceber um discreto, mas eficiente e progressivo, processo de contração seguido de ampliação do espaço. Ao dividir a peça nestes seis módulos fica visível a estratégia de Webern de utilizar a nota mais aguda no ponto culminante da peça, seção áurea (Sol_5, comp. 11.3), quase imediatamente depois contrapô-la à nota mais grave (Mib_1, comp. 12.3). Ainda, a maior distância espacial se dá exatamente no fim da peça, no último ataque que dista as duas notas por um intervalo de 59 semitons.

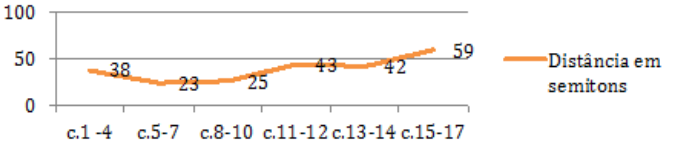


Fig. 16: Gráfico demonstrativo do progressivo processo de contração e dilatação do espaço textural da *Kinderstück* de Webern.

Cabe observar que o espaço entre os enunciados das séries também seguem uma lógica controlada de redução por Webern. Esta redução se dá, principalmente, pelo uso de semicolcheias a partir do terceiro enunciado da série (no comp. 8) e da utilização de acordes a partir do comp. 12, obviamente reduzindo o espaço necessário de 12 ataques

entre cada enunciado. O gráfico seguinte (Figura 17) representa a linha resultante, quando expresso no eixo x cada enunciado e no eixo y a sua duração em colcheias.

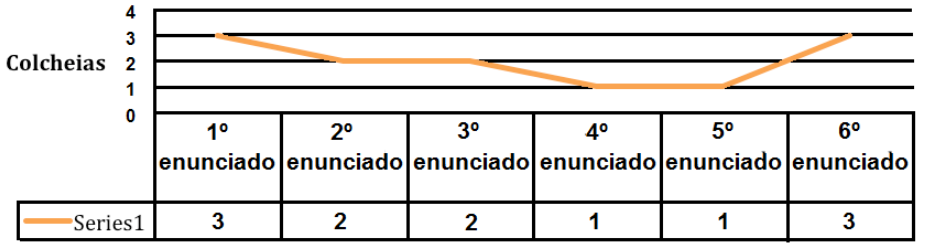


Fig. 17: Gráfico ilustrativo da duração de cada enunciação da série na *Kinderstück* de Webern.

A verticalidade das estruturas

Na *Kinderstück*, Webern nos oferece progressivamente os intervalos verticalizados da maneira que ele deseja que percebamos as suas relações. Devido à grande concentração de intervalos de classe 1 na série, é natural que os ataques das díades (intervalos) contenham primordialmente esta classe intervalar. O que se observa é que todas as díades são construídas exclusivamente com esta classe. Ao total, Webern propõe dez verticalizações. Destas dez, cinco são díades e uma outra pode ser considerada ou não dentro do contexto (comp. 10). Aparentemente, Webern fixa em apenas quatro grupos de notas alinhadas duas a duas para formar os intervalos de classe 1. São elas: Fá#-Fá, Mi-Mib, Dó-Si e Si-Sib. Mesmo dentro do tetracorde e do pentacorde, estes intervalos estão presentes. Se incluirmos a díade Lá-Sol#, presente na formação da tríade, e considerarmos o universo de possibilidades disponibilizado por esta série em particular, observaremos que o compositor abriu mão das combinações Ré-Dó#, Sol#-Sol e Sol-Fá#, talvez esta última possível de ser incluída no pentacorde 5-4 (comp. 14).

Também neste aspecto, o da verticalização, Webern controla a progressão que se apresenta como um adensamento que atinge seu auge (pentacorde) no comp. 15, sem, contudo, desprezar o momento crucial da seção áurea da peça (comp. 11), local onde, pela primeira vez, é articulado de forma clara um acorde (no caso, justamente o tricorde 3-5, Arquétipo do primeiro tipo). Vale notar que os acordes concentram-se claramente nos compassos 14 e 15 (Figura 18). Excluindo as díades, temos quatro ataques, sendo que três

deles encontram-se nos compassos mencionados.

Compasso / Conjunto	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
2-1																	
3-5																	
4-2																	
5-4																	

Fig. 18: Distribuição dos ataques de estruturas verticais ao longo do tempo na *Kinderstück* de Webern. Em verde as díades (sempre de classe 1); em azul, os tricordes, correspondentes ao Primeiro Arquétipo de Webern (sempre 3-5 formado pelas notas Ré-Lá-Sol#); em amarelo, o tetracorde 4-2; em vermelho, o pentacorde 5-4.

Se considerarmos as densidades (número de sons) em cada estrutura vertical/ acorde, percebemos a seguinte progressão: 2-2-2(ou 3)-3-2-2-3-4-5-2, ou seja, um adensamento até três sons, um breve recuo e uma progressão direta até cinco sons, seguidos por um imediato decréscimo para dois sons, com o término da peça. Também podemos observar que, a partir do comp. 10, todo compasso contém ao menos um evento harmônico, seja este uma díade ou um acorde.

As tríades são exclusivamente formadas pelo tricorde 3-5, único presente na série. Uma vez que somente a série em sua forma original (O3) é reproduzida, as notas constituintes desta tríade serão absolutamente as mesmas, Ré-Lá-Sol#.

A tétrade 4-2 é formada por Sol-Fá-Fá#-Ré#. Este Ré# já é um elemento da seguinte anunciação da série e representante do único ponto de elisão da pequena peça. Esta tétrade se aproxima do segundo Arquétipo de Webern proposto por Menezes, pois se a nota Sol fosse substituída por uma quinta justa ascendente, estaríamos diante daquele Arquétipo. Trata-se de um dado relevante, pois já sugere as experiências que Webern poderia estar realizando para a futura utilização desta estrutura.

O pentacorde 5-4 é uma interessante fusão de diversos intervalos das díades presentes com um Trítono. Ele oferece uma combinação que não se encontra ordenada linearmente na série, mas que devido a utilização de diversas notas simultaneamente foi possível de se organizar a combinação, Dó-Dó#. A superposição de Si, Sib, Dó, Dó# e um trítono abaixo do Sib permitem visualizar esta estrutura que aparenta ser uma síntese vertical da riqueza horizontal de intervalos de classe 1, presentes na ordenação da série.

A sequência do tricorde 3-5, tetracorde 4-2 e pentacorde 5-4 geram uma região de 12 sons, nestes compassos 14 e 15, entre estes acordes. A Figura 19 ilustra o quadro geral das verticalizações da *Kinderstück*:

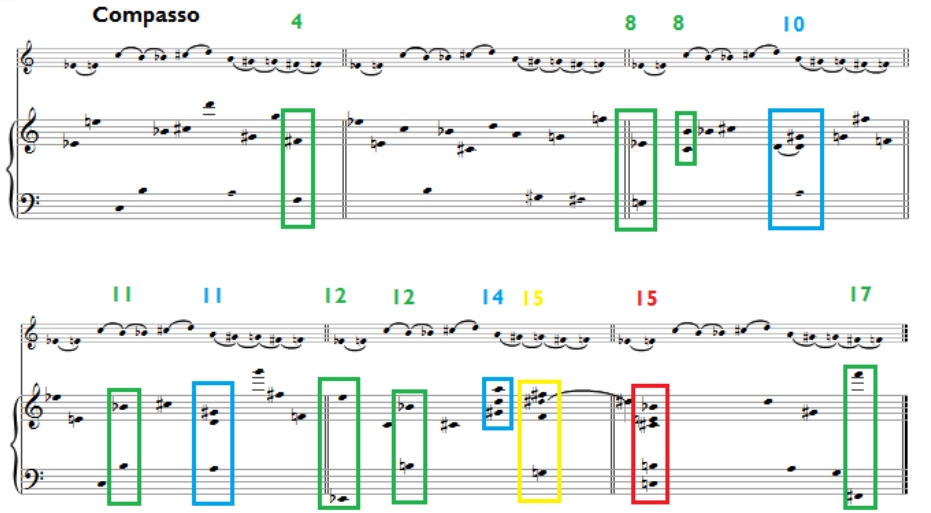


Fig. 19. Quadro geral das verticalizações na *Kinderstück* de Webern. Em verde as díades (sempre de classe 1); em azul, os tricordes, correspondentes ao Primeiro Arquétipo de Webern (sempre 3-5 formado pelas notas Ré-Lá-Sol#); em amarelo, o tetracorde 4-2; em vermelho, o pentacorde 5-4.

Motivos e organização: os três ataques (articulação)

Na *Kinderstück*, Webern utiliza essencialmente um único motivo de um ataque. Variando este motivo com diversas articulações, transformando-o em dois e, posteriormente, em três ataques, ele atinge uma grande gama de microvariantes, capazes de sustentar um discurso amplamente flexível do ponto de vista de construção, assim como frequentemente interrompendo estes motivos por pausas, causa seu deslocamento métrico (tempo forte no fraco e vice-versa), aumentando ainda mais a sensação de que o motivo não se repete, e sim, se elabora o tempo todo. A repetição literal de qualquer motivo (mesma articulação) é claramente evitada.

Ao todo, Webern utiliza 71 figuras de um ataque, dois ataques, três ataques e

pausas de uma semicolcheia ou uma colcheia. Se considerarmos todas as figuras de um ataque como representadas pelo motivo x, todas as de dois ataques pelo motivo y, todas as de três ataques pelo motivo z e todas as pausas pelo motivo w, será possível vislumbrar o seguinte quadro na Figura 20, e as seguintes quantidades: 14 ocorrências de x, 15 de y, 11 de z e 31 de w. O maior número de pausas ilustra bem o quanto o silêncio é relevante para a técnica pontilhista de Webern, pois auxilia a dar contorno ao motivo e separá-lo de forma a não permitir que ele se articule construindo linhas melódicas extensas, mais características do estilo em voga no século XIX. É interessante a forma como Webern apresenta todos os quatro motivos logo no início da peça e os repete no final, porém intercalados por pausa (motivo w). Os motivos estão distribuídos ao longo da peça conforme apresentado na Figura 21.

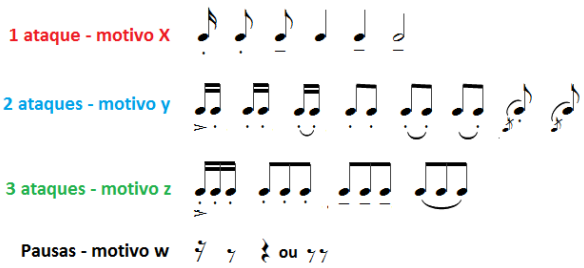


Fig. 20: Tabela com transformações do motivo básico na *Kinderstück* de Webern.

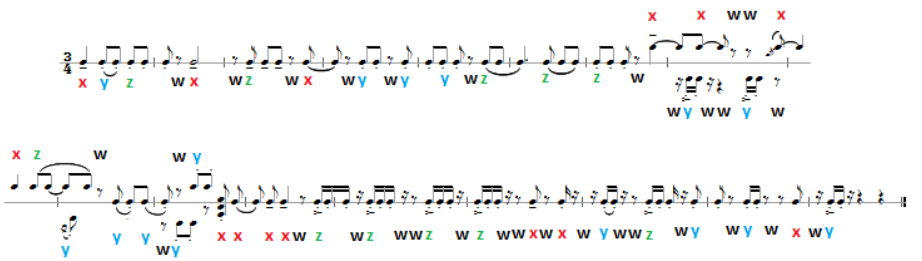


Fig. 21: Linha com distribuição dos motivos x, y, z e w na *Kinderstück* de Webern.

A sequência de variantes está organizada aqui de forma a posicionarmos o menor ritmo/duração mais à esquerda dentro de todas as possibilidades exploradas por Webern para cada motivo. Evidentemente, todos os motivos são gerados por um ataque que repetido uma vez gera a família de motivos y e duas vezes a família de motivos z.

Afora a distribuição inicial (comp. 1-4) e final (comp. 15-17), verifica-se uma tendência à concentração de motivos, y nos comp. 5-6 e 10-11, z nos comp. 6-7 e 13-14, e x nos comp. 11-12. Próximo à seção áurea (comp. 11), dois processos destacam-se: a elisão de dois motivos y (comp. 11) e concentração de motivos z na sua forma mais reduzida ritmicamente, em semicolcheias (comp. 13). Este motivo já havia sido sugerido em semicolcheias, porém, em apenas dois ataques por superposição (no caso, com o motivo x, no comp. 8). Há um claro processo de aceleração rítmica em curso, pois a partir do comp. 13, a maioria das figuras são semicolcheias. Talvez por um motivo técnico do instrumento, não se verifica nenhuma articulação de acordes associados ao motivo z em semicolcheias, apenas ao x e ao y. Não obstante, z é responsável por sustentar duas díades que são executadas com uma nota em cada mão (comp. 12-13).

Dinâmica

Na *Kinderstück*, a dinâmica ajuda a ampliar a sensação de aleatoriedade, por estar presente em cada motivo de forma particular. Não obstante, é possível perceber em alguns pontos o seu papel como articuladora e sublinhadora da forma e de seus pontos mais relevantes, como, por exemplo, no comp. 11 onde o *mp*, mais intensa dinâmica empregada na peça, é utilizada em conjunto com um *Rit.* (única indicação explícita de agógica na peça), de modo a realçar a nota mais aguda (Sol_5) e a tríade 3-5 como pontos culminantes. Esta dinâmica é empregada novamente na terceira repetição de z em semicolcheias (comp. 14), antecedendo a área de 12 tons criadas pelos acordes 3-5, 4-2 e 5-4 que mencionamos anteriormente.

Discussão

A utilização da construção simétrica nas séries empregadas por Webern a partir de 1924 busca tirar o máximo de vantagem em suas aplicações nas obras. Formas palindrômicas, tricordes discretos que se transpõem, invertem ou retrogradam constituindo uma sequencia de doze sons cromáticos são algumas das características mais gerais de sua música deste período. Estas técnicas empregadas pelo compositor impõem à

obra uma concepção de unidade motívica, tanto no plano vertical como horizontal, tal qual era o ideal proposto por Schoenberg e amplamente discutido em *Style and Idea*. Segundo Kathryn Bailey, autora do verbete Anton Webern do *New Grove Dictionary for Music and Musicians*:

> Com Webern, a série de doze sons foi utilizada com mais engenhosidade e mais rigor; *Klangfarbenmelodie* tomou a forma de um pontilhamento de elementos orquestrais contemplando tanto timbre como registro; variação progressiva desenhou-se desde a menor unidade a todos os parâmetros musicais. A ideia de unidade musical que era para ser atingida pela síntese do horizontal e vertical, uma ideia tão reiterada por Schoenberg, foi levada as últimas consequências que, ao destilar seu material até a sua essência resultou em obras-primas pontuais de tal concentração e brevidade que foram percebidas como altamente enigmáticas (BAILEY. In: SADIE, 2001)[16].

Um dos recursos mais frequentes que Webern utilizou para mascarar esta unidade, não deixando-a tão evidente e cristalina, e gerando, assim, interesse e imprevisibilidade, é o da melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*). Como consequência natural desta técnica, o deslocamento do registro de duas notas consecutivas da série, obliterando sua relação de segundas, resulta na oposição instantânea de registros, que no caso da *Kinderstück*, simulam as diferentes representações de timbre, naipes de instrumentos musicais, caso a peça fosse concebida orquestralmente.

De qualquer modo, a partir de 1924, muito do que observamos em sua obra, de certa forma, já se fazia presente de maneira embrionária em suas obras anteriores:

[16] "With Webern: the 12-note row was used both more ingeniously and more rigorously by Webern; Klangfarbenmelodie took the form of a shotgun-like dispersal of orchestral elements, embracing both timbre and register; continuous variation proceeded from the smallest units and encompassed all musical parameters. The idea of a musical unity that was to be achieved through the synthesis of the horizontal and the vertical, an idea so often given voice by Schoenberg, was carried out relentlessly by his one-time pupil, whose distillation of material to its very essence resulted in minute masterpieces of such concentration and brevity that they were generally perceived as entirely enigmatic" (BAILEY. In: SADIE, 2001).

> O semitom sempre foi um intervalo de relevância em toda a sua música, seja ele em estado bruto ou desmembrado em sétimas ou nonas, suas linhas angulares e disjuntas e a sua concepção de registro (alturas) sempre tendeu a sucessão de opostos. Também o silêncio fazia parte de seu estilo, assim como as dinâmicas sempre em nível *p* ou *pp* com os *fortes* sendo muito comedidos e quando usados, de forma discreta e breve. A justaposição de extremos manteve-se como uma característica da música de Webern (BAILEY. In: SADIE,2001)[17].

Se admitirmos que o estilo de Webern sofreu três grandes alterações, conforme o verbete Webern disponível no *New Grove Dictionary for Music and Musicians,*

> […] em 1908, quando ele abandonou definitivamente a tonalidade e começou a escrever obras breves e pontilhistas (op. 3-11), em 1914, quando ele dedicou-se novamente a composição de canções e tentou conectar partes espalhadas de instrumentos visando formar continuidades, e em 1926, quando se sentiu seguro na técnica dos 12 sons e, pela primeira vez, buscou ampliar as dimensões de suas composições (BAILEY. In: SADIE, 2001)[18].

Podemos, então, definir em linhas gerais as seguintes características da sua terceira fase, para facilitar a comparação com o que obtive como dados após a análise da *Kinderstück* 1924:

(a) Série não retrogradável ou simétrica. Webern tenderá (mas não exclusivamente) a utilizar séries simétricas. Quiçá as séries de doze sons serão frequentemente derivadas da transposição/inversão ou retrogradação de um tricorde ou tetracorde discreto. Como

[17] "The semitone always figures significantly in his music, usually taking the form of 7ths and 9ths and more expanded forms, and his lines tend to be angular and disjunct. Extremes of register are used in close proximity. Silence and near-silence prevail, in the form of rests and very low dynamic levels; louder passages, when they occur, are usually sudden and of very short duration. The juxtaposition of extremes remains a characteristic of Webern's music" (BAILEY. In: SADIE, 2001).

[18] "[…] in 1908, when he abandoned tonality altogether and began to write the very brief, pointillistically disposed pieces of opp.3–11; in 1914, when he took up songwriting again and began to connect the scattered parts of his ensembles to form continuities; and in 1926, when he became secure in the 12-note technique and for the first time began to compose successfully in extended instrumental forms" (BAILEY. In: SADIE, 2001).

exemplo, podemos citar a *Symphonie* op. 21 (1928), o *Konzert* op. 24 (1934) e as *Variações* op. 30 (1940) (BOULEZ, 2005: 69).

(b) Preocupação com a redução ao máximo de motivos, sendo todos derivados do mesmo ataque com variantes de articulação. Verifica-se esta característica a partir de 1924. Essencialmente, as obras tenderão a conter elementos altamente controlados de microdirecionalidade rítmica (MENEZES, 2006). O terceiro movimento do *Konzert* op. 24 (1934) é novamente um excelente exemplo disso com suas figuras constantes de três ataques.

(c) Preocupação com a tessitura e a disposição do espaço textural de forma organizada. Essa característica é também frequentemente observada, não só nas obras citadas acima como também, por exemplo, nas *Três Canções sobre Poemas de Hildegard Jone*s op. 25 (1924-1925) e, principalmente, nas *Variações para Piano* op. 27 (1936).

(d) Utilização de apenas uma série e de uma única forma da série. Essa característica não é frequente. Webern utilizará diversas combinações de formas (sempre de uma mesma série), eventualmente de forma mais econômica, como nas *Três Canções…* op. 25 (STRAUSS, 2000: 19).

(e) Utilização de acordes já próximos dos Arquétipos observados por Menezes (2002). Na *Kinderstück*, não se observa nenhuma ocorrência do segundo Arquétipo (4-3) como estrutura vertical; porém, conforme demonstramos nas séries de *Im Tempo eines Minuetts* e das *Variações* op. 27, ele se faz presente em locais estratégicos da série. Também na abertura da primeira das *Três Canções…* op. 25, as primeiras quatro palavras, *Wie bin Ich Froh*, são enunciadas com este conjunto, formado pelas notas Sol-Mi-Re#-Fá#.

(f) Presença constante do Sib no mesmo registro. Singularidade da *Kinderstück*, podemos observar um procedimento similar nas *Variações* op. 27 que tem a nota $Sol\#_3$ como pivô do primeiro espelhamento da série, no compasso 4 do primeiro movimento. Este procedimento será utilizado de forma análoga no segundo movimento desta obra (*Sehr Schnell*), com a nota $Lá_3$, que será utilizada somente neste exato registro.

(g) Adensamento dos acordes e progressiva aproximação entre os eventos. Novamente, as *Variações* op. 27 servem de exemplo para este procedimento. Uma breve observação da partitura, particularmente do primeiro movimento entre os compassos 19 e 36, possibilita ver a concentração de figuras de dois e três ataques em fusas com os motivos elipsados nesta região.

(h) Utilização constante de classe I como díades e apojaturas. Esse processo é comum na obra de Webern, não só na fase final, mas em toda a sua obra.

Considerações finais

Verifica-se que, dentre as oito situações selecionadas e elencadas a partir da análise da *Kinderstück* (1924) de Webern, apenas uma – a utilização de uma única forma dentre as potenciais quarenta e oito de cada série – não se observa nas composições posteriores do compositor. Deduz-se, então, que esta pequena miniatura de apenas dezessete compassos, em virtude de sua clareza, sua dimensão e sua escrita para um único instrumento, além de sua demanda técnica acessível, merece ser considerada seriamente como uma possível obra a ser explorada didaticamente como introdução ao estudo deste compositor de grande relevância para a música do século XX.

Ela contém um microcosmo das técnicas empregadas por Webern de 1924 em diante e que serão de grande influência para diversos compositores, tais qual Pierre Boulez, Milton Babbitt, Gyorgy Ligeti, Luciano Berio e outros.

Referências

ASHBY, Arved. Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as "Ideal Type". *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press (por intermédio da American Musicological Society), v. 54, n. 3, p. 585-625, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831912>. Acesso em: 05 jan. 2011.

BAILEY, Kathryn. Webern, Anton (Friedrich Wilhelm von). In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2001.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1976.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal. *Per Musi*: Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, n. 12, p. 39-54, 2005.

COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* Londres*:* Yale University Press, 1972.

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e harmonia acústica.* Rio de Janeiro: Ricordi, 1988.

HINDEMITH, Paul, *The Craft of Musical Composition*. v. I e II. New York: Associated Music Publishers Inc., 1937.

LEIBOWITZ, René. *Introduction a la musique de douze sons*. Paris: L'ARCHE editeur, 1949.

MENDES, Sérgio Nogueira. Claudio Santoro: Serialismo Dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. *Anais*… São Paulo: UNESP, 27 a 31 ago. 2007. p. 1455-1462. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SNMendes.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2011.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editora, 2002.

_____. *Música maximalista*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Composition with Twelve-Tones (1).* In: SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975.

_____. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation.* Editado e traduzido por Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

WEBERN, Anton. *Kinderstück* 1924. Samtliche Werke. Viena: Universal Edition, 1965. Partitura.

_____. *Im Tempo eines Minuetts* 1925. Samtliche Werke. Viena: Universal Edition, 1965. Partitura.

_____. *Variationen für Klavier op.27*. Samtliche Werke. Viena: Universal Edition, 1936. Partitura.

Ernesto Hartmann é Bacharel em Piano pela UFRJ, Licenciado em Música pela UCAM/RJ, Mestre em Práticas Interpretativas (Piano) pela UFRJ e Doutor em Música (Linguagem e Estruturação Musical) pela UNIRIO. Foi Professor Colaborador na UFF-CEIM/RJ, Professor Substituto de Harmonia e Piano na UFRJ, Professor Substituto de Harmonia na UFMG e Coordenador dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música do Conservatório de Música de Niterói/RJ. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES. ernesto.hartmann@ufes.br