

# Duas práticas de performance de *Variationen für Klavier*, Op. 27 de Anton Webern:

Um estudo comparativo de edições e gravações<sup>1</sup>

**Renan Eduardo Stoll<sup>2</sup>; Catarina Leite Domenici<sup>3</sup>**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

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

---

<sup>1</sup> *Two performance practices of Variationen für Klavier, Op. 27 by Anton Webern: A comparative study of editions and recordings*. Submetido em 15/11/2016. Aprovado em 16/01/2017.

<sup>2</sup> Renan Eduardo Stoll é Mestre e Bacharel em Música (Piano) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Leite Domenici. Atualmente cursa Bacharelado em Filosofia na UFRGS. Email: [renanestoll@gmail.com](mailto:renanestoll@gmail.com)

<sup>3</sup> Catarina Leite Domenici é Doutora e Mestre em Piano Performance pela Eastman School of Music, onde recebeu o Performer's Certificate e o Lizie Teege Mason award. É professora do Instituto de Artes da UFRGS, onde atua na pós-graduação, graduação e extensão. Desenvolve pesquisa sobre as interações entre compositores e intérpretes na música contemporânea cujos resultados tem sido publicados e apresentados em diversos congressos nacionais e internacionais. Como intérprete, realizou a estreia de diversas obras e possui 12 CDs dedicados à música dos séculos XX e XXI. Email: [catarinadomenici@gmail.com](mailto:catarinadomenici@gmail.com)

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

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

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

\* \* \*

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

De acordo com Moldenhauer (1979), o projeto de composição do Op. 27 teve início em 14 de outubro de 1935, intitulado *Klavier-Variationen*, e a versão final foi publicada em maio de 1937 pela Universal Edition com o número de catálogo 10881. A estreia da peça ocorreu em Viena no dia 26 de outubro de 1937, tendo como intérprete o pianista Peter Stadlen. Nas semanas anteriores à estreia, Stadlen teve alguns encontros com Webern e foi instruído pelo compositor nas questões interpretativas. Fruto deste trabalho de interação entre compositor e intérprete é a edição de Peter Stadlen do Op. 27, publicada em 1979 também pela Universal Edition com o número de catálogo 16845. Esta edição

contém inúmeras anotações de Webern – e Stadlen – que não estão presentes na edição de 1937, mas que são relevantes para que possamos compreender melhor o pensamento musical de Anton Webern.

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

Alguns autores contemporâneos como Wason, Cook, entre outros, vêm discutindo o impacto da edição de Stadlen na tradição de performance da obra de Webern disseminada pela vanguarda de Darmstadt. Para Nicholas Cook (2007: 30),

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

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

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

Esta constatação desfaz a impressão, ainda hoje bastante difundida, de que Webern teria sido um artista calculista, prisioneiro de um esquema racionalista determinado por combinações seriais, apenas capaz de produzir uma música cerebrina e desprovida de sensibilidade (SAMPAIO, 2002: 49).

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

dedicado às suas obras, realizado em Darmstadt em 1953, Webern foi saudado como o pai do novo movimento” (GROUT; PALISCA, 2007: 742).

O redescobrimento de Anton Webern pela vanguarda de Darmstadt tem gerado importantes discussões sobre o posicionamento estético do compositor. Há controvérsias sobre sua música ser considerada como um ponto de ruptura com a tradição romântica, posição que o coloca em lugar distinto de Arnold Schoenberg e Alban Berg. Esta ruptura foi defendida principalmente por Pierre Boulez e seu círculo, dando origem, posteriormente, a uma visão pontilhista da obra de Webern, a qual influenciou a criação de uma prática de performance das *Variationen für Klavier* no período pós-guerra. Porém, através da edição de Peter Stadlen, suas publicações e sua gravação do Op. 27 é possível perceber que Webern não rompeu com a tradição romântica no tocante à performance.

Para José Bowen (1996: 25, tradução nossa),

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

Desta forma, buscamos examinar duas práticas de performance distintas da obra *Variationen für Klavier*, Op. 27 e os contextos nos quais essas práticas surgiram, problematizando o que Peter Stadlen denominou de “mal-entendido pontilhista” e sua relação com o cânone interpretativo da obra estabelecido pela vanguarda de Darmstadt. O estudo apoia-se na comparação da primeira edição (*Urtext*) com a edição prática elaborada por Peter Stadlen e na comparação de três gravações da obra realizadas por Charles Rosen, Yvonne Loriod e Peter Stadlen. Considerando que tanto a edição prática, publicada em 1979, quanto a gravação de Stadlen, lançada comercialmente em 2006, ainda não são tão difundidas quanto a edição *Urtext* e a prática de performance da obra no estilo pós-guerra, o objetivo deste estudo consiste em oferecer uma ampliação do leque de escolhas interpretativas da obra em questão. Este esclarecimento faz-se necessário uma vez que, se por um lado, a área das práticas interpretativas atualmente aceita a possibilidade de múltiplas leituras de uma mesma obra musical, rejeitando a ideia de que há apenas uma interpretação válida ou correta de determinada obra, por outro, o discurso sobre as escolhas interpretativas ainda é frequentemente fundamentado na noção de autoridade - seja a autoridade do texto, da tradição de performance, do compositor, ou da análise - e o leitor poderá supor que a comparação das edições e das gravações tem o intuito de invocar a autoridade do compositor via a edição e a prática de performance de Peter Stadlen, estreitando dessa maneira o leque das escolhas interpretativas. Enfatizamos que não é esse o caso; ao contrário, o que se oferece é um contraponto ao cânone interpretativo do estilo pós-guerra.

## 1. ANTON WEBERN: ENTRE A TRADIÇÃO E O MAL-ENTENDIDO PONTILHISTA

*Through a tradition anchored in Beethoven and Brahms and enforced by Schoenberg's tenets, Webern had made the principle of constantly developing variations so much his own that it had virtually become the generator of all his musical thinking (MOLDENHAUER, 1979: 485).*

Na literatura, há controvérsias no que diz respeito a Webern ter feito parte de uma tradição musical romântica tardia. De um lado, autores defendem que Webern também fazia parte da tradição romântica, juntamente com Schoenberg e Berg; de outro lado, Boulez, Copland e Krenek, entre outros, defendem o rompimento do compositor com a tradição, disseminando uma visão pontilhista da obra de Webern. Para Boulez,

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

Rizek (2014) considera que Boulez e os jovens serialistas da vanguarda teriam exagerado nas diferenças poéticas entre Webern e Schoenberg; partindo de uma releitura enviesada e incompleta da obra de Webern, tais compositores alçaram-no à posição de “pai” do serialismo, sobretudo para servir aos propósitos de Boulez, o qual buscava “(...) demarcar seu lugar na cena musical do pós-guerra” (RIZEK, 2014: 13).

Como nos informa Nicolas Donin (2004) na sua introdução para a tradução francesa do artigo “O mal-entendido pontilhista”, Stadlen foi convidado como professor nos cursos de Darmstadt durante os verões de 1948 a 1951, fazendo a estreia alemã do Op. 27 em julho de 1948. De acordo com Cook (2016: 1, tradução nossa), “felizmente, uma gravação privada foi feita; e, embora seja de má qualidade – e comercialmente lançada apenas em 2006 – ela revela uma performance que tem todas as marcas do estilo pré-guerra”. Martin (2013) também comenta que foi no ano de 1948 que uma obra de Webern foi pela primeira vez apresentada nos cursos e que, além das Variações de Webern, o Concerto para Piano, Op. 42 de Schoenberg também teve sua estreia alemã a cargo de Stadlen. É provável que, durante os cursos, Stadlen não tenha travado contato com Boulez e os demais compositores da vanguarda, pois foi a partir de 1951 que estes começaram a participar ativamente, “(...) chamando para si a responsabilidade de moldar os cursos e as performances que lá aconteciam segundo seus gostos e diretrizes” (RIZEK, 2014: 98).

Em consonância com Pierre Boulez, o compositor Aaron Copland também defende a renúncia

de Webern ao passado; para ele, “o pensamento claro e lógico de Webern libertou-o, pelo menos em suas composições, de qualquer apego que por ventura tivesse tido aos métodos tradicionais. Em confronto, o professor e o colega – Schoenberg e Berg – tinham cada qual um pé no século XIX” (COPLAND, 1969: 114). Copland ainda argumenta que,

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

Entretanto, ao contrário do afirmado por Copland, Webern não via sua técnica composicional como autorestritiva. Em suas conferências de 1932 e 1933, Webern (2009) expõe sua visão de que a técnica dodecafônica oferece mais possibilidades para a composição; os doze sons da escala cromática e todas as suas combinações, como descrito pelo compositor, oferecem muito mais liberdade e opções do que os sete sons de base na composição tonal.

É válido notar que Copland chegou a caracterizar a música de Webern como atemática e descontínua: “Webern foi o primeiro a escrever, sob rigoroso controle, música atemática e descontínua. Ernst Krenek considera-a ‘o rompimento mais completo com a tradição em séculos, talvez até em toda a história da música ocidental’” (COPLAND, 1969: 115). Para Krenek, Webern “(...) ‘se afastou da pintura dos sentimentos humanos’ por se ‘limitar cada vez mais, nos op. 21 e 24, e particularmente nas *Variações para piano* op. 27, a um mundo de formas abstratas frias e autossuficientes” (KRENEK *apud* DONIN; STADLEN, 2004: 37, tradução nossa).

A relação de Webern com a tradição é relatada pelo compositor Luigi Dallapiccola em seu diário. Em um trecho datado de 9 de março de 1942, no qual Dallapiccola descreve seu encontro com Webern em Viena, é possível perceber como Webern via a si mesmo como herdeiro da tradição musical:

(...) Incidentalmente, o nome de Kurt Weill é mencionado e Webern subitamente explode. Ele aponta o dedo para mim (mas não tinha sido eu a pessoa que pronunciou o nome do compositor que ele não gostava!) e me faz uma pergunta muito direta: “O que você acha da nossa grande tradição austro-germânica em tal compositor – essa tradição que inclui os nomes de (e aqui ele começa a enumerá-los em seus dedos) Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schoenberg, Berg, e eu?”

Eu estava envergonhado. Eu não digo que uma resposta não seria possível; mas o que me confunde mais é que Webern usou o termo “tradição”, um termo que, conhecendo as partituras das *Variações*, Op. 27, a Cantata *Das Augenlicht* e, através de uma performance, o Concerto, Op. 24, eu supunha que tinha sido eliminado do vocabulário de Webern. Não somente isso. Mas que ele deveria considerar-se um herdeiro da tradição, que ele deveria acreditar na continuidade da linguagem. ... E, finalmente, que não deveria ser uma questão de estética e de gosto que o separava de Kurt Weill, mas sim o fato de que Kurt Weill tinha recusado a tradição austro-germânica (DALLAPICCOLA *apud* MOLDENHAUER, 1979: 537, tradução nossa).

O vínculo de Webern com a tradição também é defendido por Luca Chiantore (2001). O autor

sugere que Webern, Schoenberg e Berg devem ser vistos de uma mesma perspectiva estética e ressalta a estreita relação dos três compositores com a tradição romântica; argumenta ainda que,

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

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

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

De fato, Webern (2009) defende que a unidade formal é um requisito para a compreensibilidade do discurso musical, o que não quer dizer que sua música seja inexpressiva. Para situar o Op. 27 de Webern, é interessante trazer o relato de Stadlen, presente no prefácio de sua edição da obra (WEBERN, 1979). Em 1936, Otto Kemplerer, o regente que estava encarregado de realizar a estreia da Sinfonia, Op. 21, havia se recusado a deixar que Webern o familiarizasse com o espírito de sua Sinfonia, o que teria deixado o compositor bastante frustrado. Para Darla Crispin, a situação pode implicar várias coisas, entre elas, “(...) que a partitura por si só não poderia transmitir informações suficientes para o maestro naquele momento na história” (CRISPIN, 2014: 51, tradução nossa). Como considerado por Gandelman,

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

Segundo Stadlen, Webern teria sido “o próprio responsável por este mal-entendido pontilhista”, posto que “a partitura oferece uma imagem muito imperfeita do que ele indica como sendo o sentido de sua música” (DONIN; STADLEN, 2004: 32, tradução nossa) e afirma que

O fato de Webern ter renunciado quase completamente a indicar ao pianista que não é um pontilhista que se expressa aqui [no Op. 27], mas um poeta lírico que realmente se esforça em

ser expressivo, mas que ao seu próprio melodismo parece ser um tanto loquaz, contribuiu amplamente para que, nas obras instrumentais do fim de sua produção, em que há formações e correspondências inegavelmente geométricas, sejam tais obras percebidas como um fim em si (DONIN; STADLEN, 2004: 36-37, tradução nossa).

Em seu artigo *Le malentendu pointilliste* (O mal-entendido pontilhista), publicado pela primeira vez em 1973, Stadlen faz uso de diversos exemplos musicais e relatos das intenções interpretativas de Webern para responder a autores que, segundo ele, estavam fazendo uma leitura equivocada da obra do compositor. Buscando esclarecer o termo “pontilhista”, ele afirma:

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

No artigo *Serialism Reconsidered*, de 1958, Stadlen deixa evidente que, para Webern, sua música não tinha sentido sem as direções de interpretação, e a razão pela qual o compositor as omitiu residiria em sua “dupla atitude” com sua música:

(...) de um lado, seu desejo de expressar conteúdos extramusicais foi a tais extremos que as notas tinham se tornado quase acidentais e foram apenas consideradas como portadoras de expressão; ao mesmo tempo, ele se esforçou para libertar a música desta escravidão e para restaurar a ela aquele sentido estrutural autônomo que ela tinha tendido a perder durante o período romântico (STADLEN, 1958: 14, tradução nossa).

O texto de Stadlen prossegue com a afirmação de que “(...) parece que uma performance autêntica de uma partitura de Webern é impossível sem a tradição direta” (STADLEN, 1958: 14, tradução nossa). Não cabe neste artigo discutir o que pode vir a ser uma performance autêntica de uma partitura ou de uma obra de Webern; além disso, é preciso considerar a dificuldade ou impossibilidade de resgatar uma determinada prática de performance, a qual sendo transmitida principalmente de forma oral, possa ter sofrido diversos desvios entre as gerações ou mesmo não tenha tido uma continuidade, o que parece ser o caso da interpretação do Op. 27 por Stadlen. Nas palavras de Wason (1987: 58, tradução nossa):

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



Abordando igualmente a questão da tradição oral, Domenici (2011a) considera que,

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

Para Mirian Quick, no final dos anos 1940, 50 e 60 era possível reconhecer “(...) não um, mas dois estilos de performance de Webern: a tradição Vienense e a prática da vanguarda de ‘Darmstadt’, a qual rejeitou – ou mais precisamente, ignorou – essa tradição” (QUICK *apud* COOK, 2016: 2, tradução nossa). Cabe agora investigar de que forma essa tradição faz-se presente nas indicações interpretativas da edição de Peter Stadlen do Op. 27, comparando trechos selecionados da edição Prática com os respectivos trechos da edição *Urtext* e fazendo referência aos textos de Stadlen que elucidam as intenções expressivas de Webern.

## 2. *VARIATIONEN FÜR KLAVIER, OP. 27*

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

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

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

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

O próximo movimento, que agora é o primeiro, foi composto em apenas nove dias. Como relata Moldenhauer (1979: 482-483, tradução nossa),

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

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

## 2.1 As duas edições do Op. 27

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

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

A obra teve sua primeira publicação em 1937 pela Universal Edition (UE 10881). Esta edição, fiel ao manuscrito do compositor, corresponde ao que Warken (2012) considera uma edição *Urtext*: “estas edições, chamadas de *Urtext*, eram produzidas a partir da avaliação das fontes primárias disponíveis como autógrafos, cópias manuscritas, e primeiras edições de uma obra” (WARKEN, 2012: 910).

De acordo com Figueiredo, a edição de Peter Stadlen, também publicada pela Universal Edition (UE 16845), pode ser considerada uma Edição Prática, a qual, neste caso, contém as instruções de Webern e de Stadlen para a performance. Como relata Figueiredo (2004: 50-51), “(...) a ênfase principal das Edições Práticas está no aspecto da realização sonora, trazendo sinais de vários tipos – de dinâmica, de articulação, de fraseado – que têm a intenção, segundo o musicólogo [Régis Duprat], de conduzir o executante que a utiliza”. Tais edições sofrem a intervenção de um editor que adiciona, omite ou até

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

Ao comparar ambas edições, nota-se que a edição *Urtext*, mesmo sendo fiel ao manuscrito, é a que menos informa sobre as intenções expressivas do compositor. No entanto, não pretende-se julgar a validade ou a confiabilidade de uma ou outra edição, já que a escolha por determinada edição ou até mesmo a combinação de diversas edições para a construção de uma interpretação está a cargo de cada intérprete. O que nos é perceptível é que a edição de Peter Stadlen traz valiosas informações interpretativas que, segundo Cook (2007), não podem ser rastreadas na primeira edição, sendo esta “(...) uma clássica demonstração de como as partituras podem proporcionar uma base insuficiente para a interpretação musicológica” (COOK, 2007: 30).

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



Fig. 1 - Webern, Op. 27, I. (c. 1-5). Edição *Urtext*.

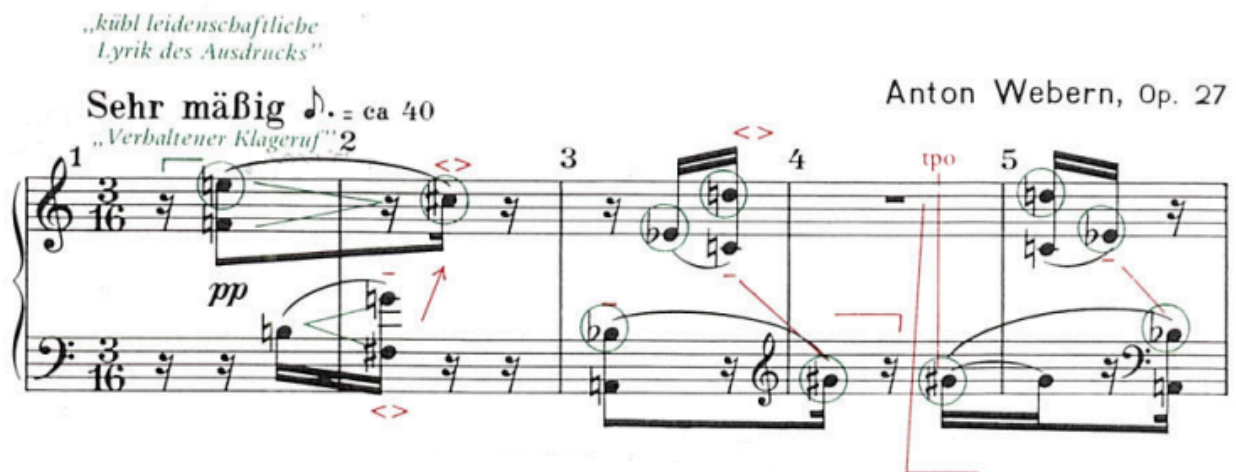


Fig. 2 - Webern, Op. 27, I. (c. 1-5). Edição de Peter Stadlen.

A interação ocorrida entre Webern e Stadlen chega até nós pela edição Prática e pelo texto de Stadlen que acompanha a edição e demonstra uma vasta riqueza de detalhes interpretativos que se tornam essenciais para compreendermos o universo de Webern. Cremos que o pianista também deva ter reavaliado algumas de suas ideias durante seus encontros com Webern. A gama de indicações interpretativas encontradas na edição de Stadlen pode nos levar a imaginar o quão distante o pianista estava das intenções expressivas do compositor. No trecho abaixo, que diz respeito aos compassos 19-27 do terceiro movimento do Op. 27, é possível perceber a variedade de toques que Webern desejava que fossem executados:

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

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



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

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

### 3. INDICAÇÕES INTERPRETATIVAS NA EDIÇÃO DE PETER STADLEN

*Variationen für Klavier*, Op. 27 é uma obra muito discutida em trabalhos de análise musical. Contudo, cabe esclarecer que, sem menosprezar a importância da análise para a performance, este trabalho enfoca o aspecto expressivo da obra. Em seus encontros com Stadlen, Webern expressou sua preocupação acerca da realização sonora, considerando esta mais importante para a recepção da obra do que os detalhes de sua construção. Como é relatado por Peter Stadlen (1958: 16, tradução nossa),

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

O fato de Webern não estar disposto a discutir a técnica composicional da obra não significa que o intérprete deva desconsiderar tal aspecto. Wason (1987: 65, tradução nossa) sugere que, “(...) apenas quem está completamente ciente dos detalhes técnicos da peça (como só Webern estava naquele momento) poderia ter feito sugestões tão maravilhosamente pertinentes para sua performance”. Apesar de discussões existentes a respeito da relação entre a série e as direções de performance, evitaremos aprofundá-las neste trabalho.

No prefácio de sua edição do Op. 27, Stadlen afirma: “(...) ele [Webern] não se cansava de me transportar para a poética da obra até ao mais ínfimo, mais delicado detalhe – regendo, gesticulando, cantando (ele nunca tocou)” (WEBERN, 1979: Prefácio, tradução nossa). No texto anterior – *Serialism Reconsidered* –, Stadlen relata:

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

Antes de discutir cada movimento separadamente, apresentaremos alguns aspectos gerais referentes às indicações de performance encontradas nas edições do Op. 27. O primeiro elemento consiste das marcações de metrônomo sugeridas por Webern e que constam em ambas as edições. Stadlen (WEBERN, 1979) afirmou que nunca discutiu com Webern as sugestões de andamento, mas que elas pareciam mais rápidas que o tempo desejado de fato pelo compositor. Para o primeiro movimento, ele indicou colcheia pontuada = ca. 40; porém, Stadlen sugere que seja 96 (colcheia pontuada = 32), e não 120 (colcheia pontuada = ca. 40). Para o segundo movimento, a sugestão é de semínima = 142 e não ca. 160, “(...) embora neste caso muito possa depender da destreza do pianista” (WEBERN, 1979: Prefácio, tradução nossa). E, no terceiro movimento, a sugestão é de mínima = 69,

ao contrário da indicação de ca. 80.

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



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



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

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



Fig. 7 - Webern, Op. 27, III. (c. 37). Edição *Urtext*.





Fig. 8 - Webern, Op. 27, I. (c. 1-2). Edição *Urtext*.

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

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

Porém, pensamos que Stadlen refere-se apenas a indicações desta natureza que foram adicionadas por ele ou por Webern, já que a edição *Urtext* apresenta diversos sinais de *tenuto*, e que não são mencionados pelo pianista. Acreditamos que a ocasional coincidência de que fala Stadlen, onde a mesma nota possui a indicação de *tenuto* e staccato, ocorre como no trecho do compasso 7 do terceiro movimento:



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

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



Fig. 10 - Webern, Op. 27, III. (c. 7). Edição Urtext.

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

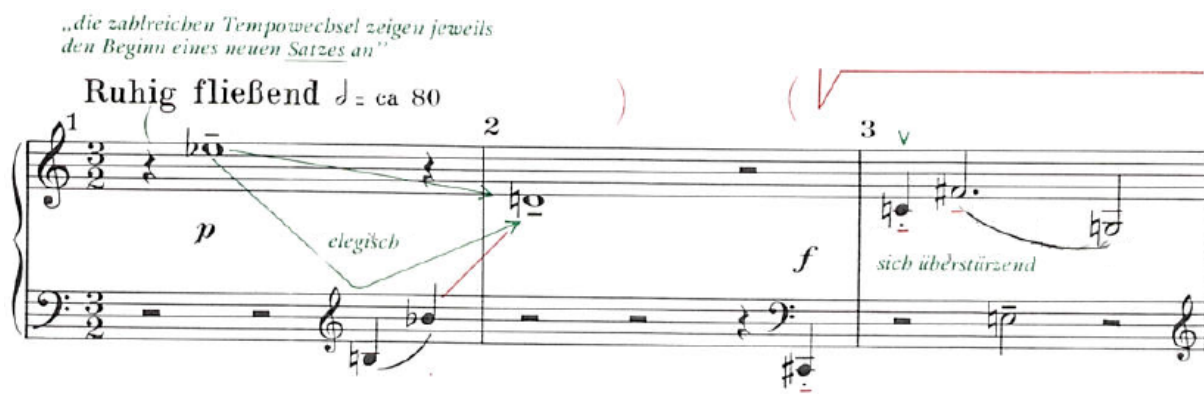


Fig. 11 - Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Notas com indicação de *tenuto* e staccato.

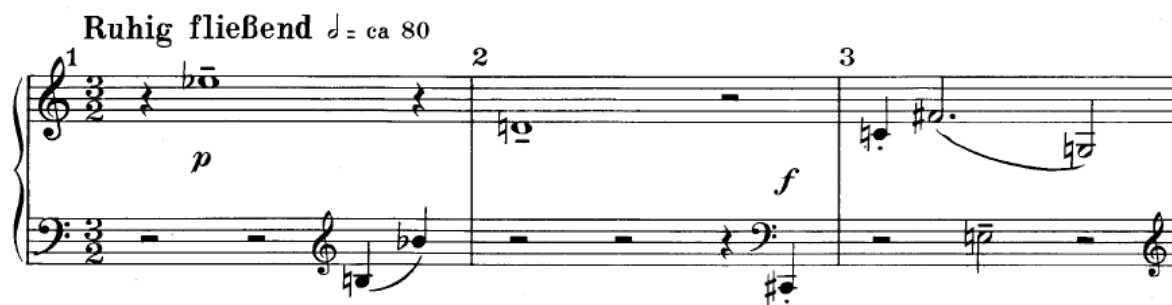


Fig. 12 - Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição Urtext.

A indicação de *tenuto* e staccato na mesma nota e a sugestão de Stadlen de que elas representam lembranças poéticas sugerem que Webern estava em sintonia com a tradição que o precedeu. Há, porém, segundo Stadlen, uma exceção onde o traço horizontal sobre as notas sugere que elas devem ser sustentadas durante todo o seu valor:

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



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



Fig. 14 - Webern, Op. 27, I. (c. 31-36). Edição *Urtext*.

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

Stadlen prossegue sua explicação:

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

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

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

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



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



Fig. 16 - Webern, Op. 27, I. (c. 6-8). Edição *Urtext*.

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



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



Fig. 18 - Webern, Op. 27, III. (c. 34-35). Edição *Urtext*.

O mesmo desejo de conexão entre as notas tem outro exemplo significativo. Na edição de Stadlen, no penúltimo compasso do terceiro movimento (Figura 19), Webern usa a palavra *anschließen* (conectar) e uma linha curva para indicar que os dois acordes sejam realizados com apenas um gesto<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Em ambas as figuras: clave de fá na quarta linha no pentagrama superior; clave de sol na segunda linha no pentagrama inferior.



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



Fig. 20 - Webern, Op. 27, III. (c. 65). Edição *Urtext*.

A seguir, discutiremos cada um dos movimentos, utilizando exemplos de ambas as edições e tecendo considerações sobre de que forma as indicações da edição de Stadlen contribuem para desestabilizar a visão pontilhistas disseminada sobre a obra de Webern.

### 3.1 O primeiro movimento

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

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



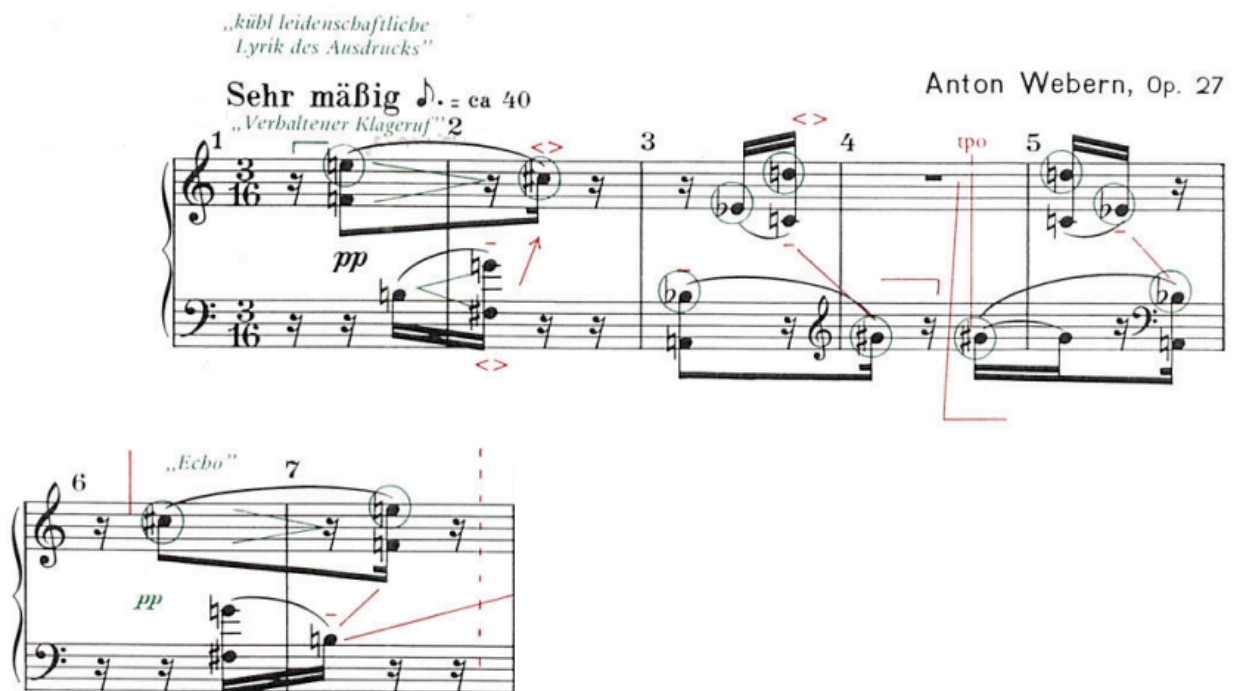


Fig. 21 - Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas são “melodia”, notas não circuladas são “acompanhamento”.



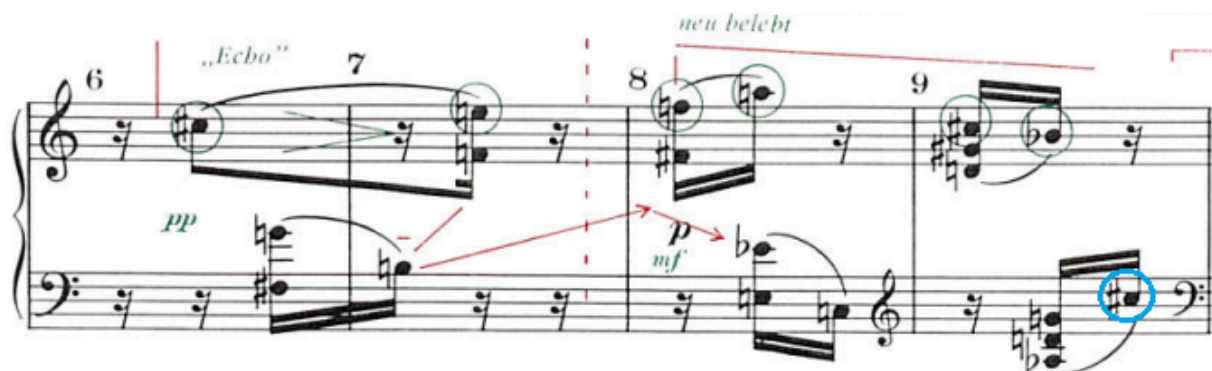
Fig. 22 - Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição Urtext.

Nota-se que o caráter geral do movimento é descrito como “friamente apaixonado / expressividade lírica” (*kühl leidenschaftliche / Lyrik des Ausdrucks*). Acreditamos que a indicação

“Verhaltener Klageruf” (lamento suave / queixa contida), logo acima do compasso 1, diz respeito ao caráter do intervalo de terça menor entre as notas *Mi* e *Dó#* (circuladas nos compassos 1 e 2) e sua respectiva reversão (nos compassos 6 e 7), onde a indicação “*Echo*” busca evocar certa reminiscência daquela queixa contida do gesto inicial. A respeito do trecho, Stadlen afirma:

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

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



**Fig. 23** - Webern, Op. 27, I. (c. 6-9). Edição de Peter Stadlen. Nota *Dó#* no compasso 9, circulada em azul, não faz parte da melodia.



**Fig. 24** - Webern, Op. 27, I. (c. 6-9). Edição *Urtext*.

Já o *Dó#* do compasso 17 (figura 25), circulado por Stadlen, faz parte da melodia. A justificativa de Stadlen – para o *Dó#* do compasso 17 fazer parte da melodia e o do compasso 9 não – é a de que “(...) as duas frases diferem metricamente, não obstante o fato de que as notas ocupam a mesma posição no palíndromo” (WEBERN, 1979: Prefácio, tradução nossa).





Fig. 25 - Webern, Op. 27, I. (c. 15-17). Edição de Peter Stadlen. Nota Dó#, circulada no compasso 17, faz parte da melodia.



Fig. 26 - Webern, Op. 27, I. (c. 15-17). Edição *Urtext*.

Para Stadlen,

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

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



Fig. 27 - Webern, Op. 27, I. (c. 19). Edição de Peter Stadlen. Indicações “frei improvisatorisch” e *drängend*.



Fig. 28 - Webern, Op. 27, I. (c. 19). Edição Urtext.

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



Fig. 29 - Webern, Op. 27, I. (c. 19-21). Edição de Peter Stadlen. Substituição de mãos nas quatro notas.

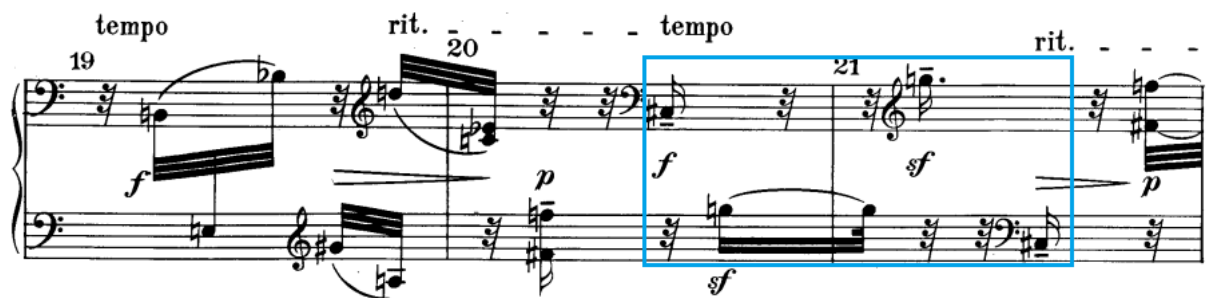


Fig. 30 - Webern, Op. 27, I. (c. 19-21). Edição *Urtext*. Substituição de mãos nas quatro notas.

Stadlen descreve como Webern percebia a relação entre tais notas:

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

É relevante notar o fato de Webern usar uma linha para indicar a conexão entre as notas nos compassos 24-25 (figura 31), que têm gesto semelhante ao dos compassos 20-21; tal fato contribui para demonstrar que ele não pensava em sons individuais e desconexos. Para melhor visualização, optamos por reproduzir também os dois compassos anteriores:

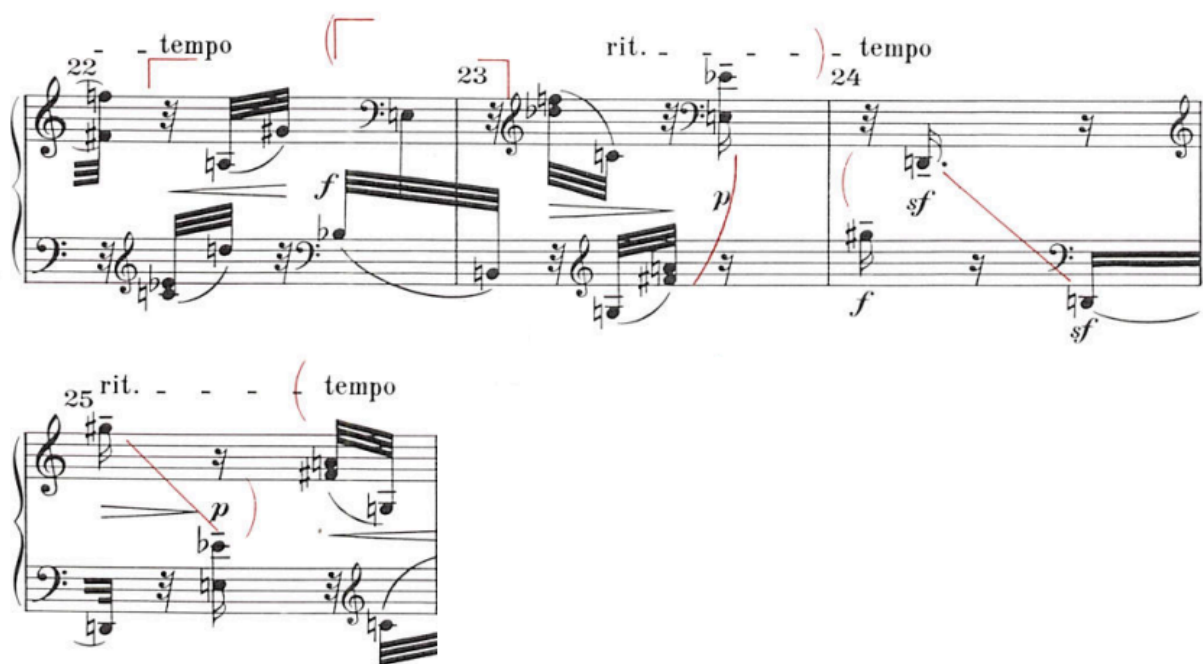


Fig. 31 - Webern, Op. 27, I. (c. 22-25). Edição de Peter Stadlen. Linha conectando as notas nos compassos 24 e 25.

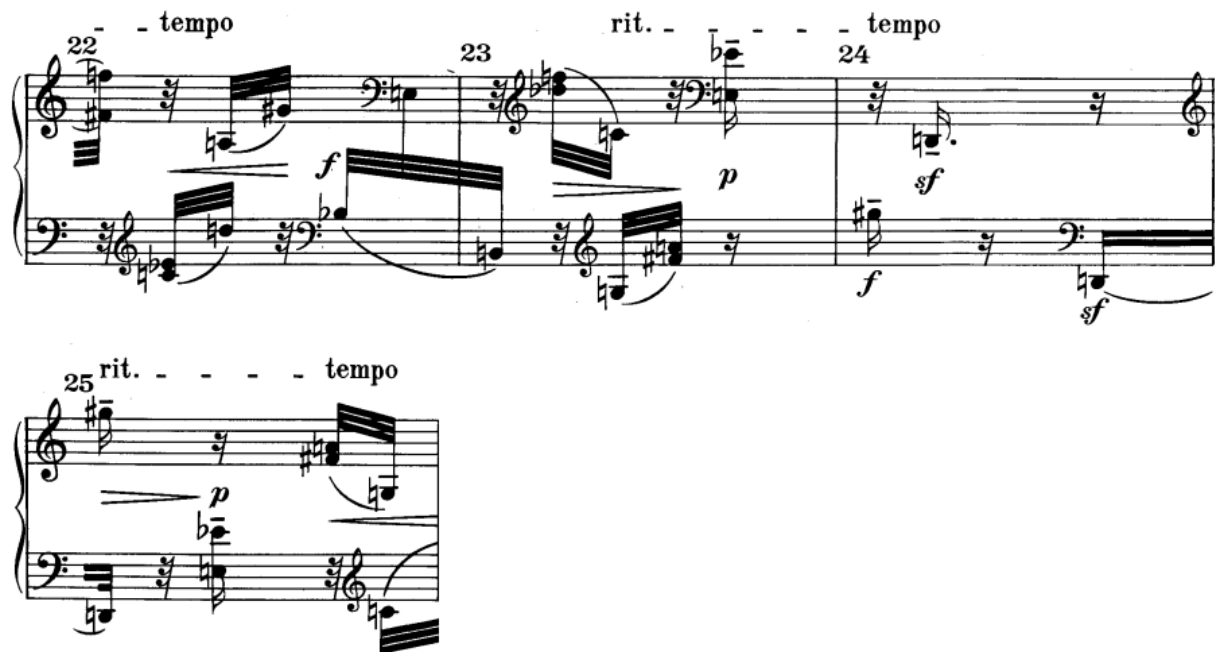


Fig. 32 - Webern, Op. 27, I. (c. 22-25). Edição *Urtext*.

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

The image shows a musical score for Webern's Op. 27, I, measures 42-54. The score is in piano and features various dynamics (pp, p, pp), articulations (accents), and performance instructions (vorwärts, quasi rit., rit., tempo, Epilog, letzter Seufzer). Red circles highlight specific chords in measures 52 and 53. Red wavy lines are above measures 42-43 and 44-45.

Fig. 33 - Webern, Op. 27, I. (c. 42-54). Edição de Peter Stadlen.



Fig. 34 - Webern, Op. 27, I. (c. 42-54). Edição Urtext.

O trecho com indicação “muito quente e sincero” (figura 33, compassos 48-50) tem seu correspondente na primeira seção do movimento (figura 35, compassos 12-14) com a indicação “*molto espressivo, especialmente a nota repetida*” (*molto espressivo, besonders die Tonwiederholung*). Há ainda, na primeira seção, uma linha indicando a conexão entre as notas repetidas, bem como um sinal de *tenuto* para ambas as notas, o que contribui para satisfazer o *molto espressivo* indicado por Stadlen.



Fig. 35 - Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição de Peter Stadlen. Indicação *molto espressivo*, linha conectando as notas repetidas e indicação de *tenuto*.



Fig. 36 - Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição *Utext*.

### 3.2 O segundo movimento

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

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

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

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

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



„durchbeinanderwerfeln, immer anders“ von  
Zweiengruppen, deren jede ihren eigenen  
Charakter behält. „Die wiederholten Noten  
[in Takt 1, 9, 13, 19] immer eine Spur  
zögernd“

**Sehr schnell** ♩ = ca 160

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18

19 20 21 22

fortsetzen

rit.

tpo

fortsetzen

vorwärts

Auftakt

„die Schwierigkeit, diese 4 Noten im Tempo zu spielen,  
bringt gerade den richtigen Charakter heraus; unmöglich  
wenn bequem verteilt“

Fig. 37 - Webern, Op. 27, II. Edição de Peter Stadlen.





Fig. 38 - Webern, Op. 27, II. Edição Urtext.

Além das indicações de *ritenuto* e *tpo*, é possível perceber indicações do tipo “continuar” (*fortsetzen*) nos compassos 5, 16 e 19, “para a frente” (*vornwärts*) no compasso 18, e “ársis” (*Auftakt*) no compasso 22. Logo abaixo dos compassos 19 e 20 há uma descrição que diz respeito ao trecho do compasso 12 e primeira colcheia do compasso 13 (figura 37), onde a maneira como as notas estão distribuídas exige o cruzamento de mãos. A descrição é: “a dificuldade em tocar essas quatro notas no tempo produz justamente o caráter correto; impossível se distribuído confortavelmente” (WEBERN, 1979).

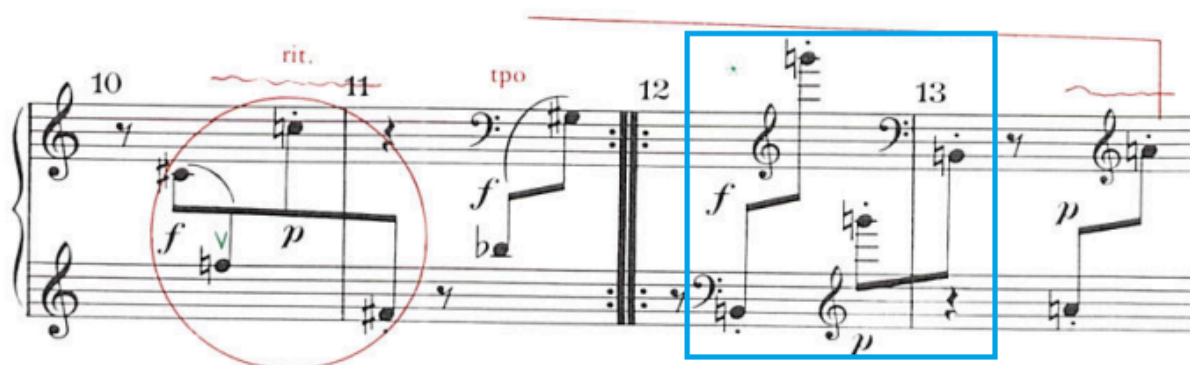


Fig. 39 - Webern, Op. 27, II. (c. 10-13). Edição de Peter Stadlen. Distribuição das notas nos compassos 12-13.



Fig. 40 - Webern, Op. 27, II. (c. 10-13). Edição *Urtext*. Distribuição das notas nos compassos 12-13.

A respeito do trecho, Stadlen escreveu no artigo de 1958: “(...) Webern disse que a dificuldade inevitável em sua realização resultaria no tipo certo de fraseado, o qual seria impossível de imitar ‘trapaceando’ e tocando ambas as notas graves com a mão esquerda e as notas agudas com a direita” (STADLEN, 1958: 13, tradução nossa). Para Chiantore (2001: 541, tradução nossa),

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

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

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

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



Fig. 41 - Webern, Op. 27, II. (c. 15). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas e suas inversões.



Fig. 42 - Webern, Op. 27, II. (c. 15). Edição *Urtext*.

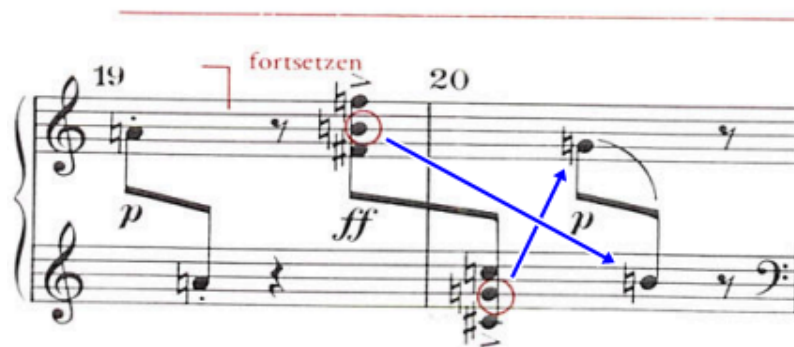


Fig. 43 - Webern, Op. 27, II. (c. 19-20). Edição de Peter Stadlen. Notas circuladas e suas inversões.



Fig. 44 - Webern, Op. 27, II. (c. 19-20). Edição *Urtext*.

### 3.3 O terceiro movimento

Na edição de Stadlen, Webern anotou o início de cada uma das variações. A tabela abaixo indica o compasso em que elas iniciam:

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

Tab. 1 - Início das variações do terceiro movimento.

A primeira variação tem início no compasso 12 (figura 45), logo após a pausa de semínima que é precedida pelo *Mi bemol*, o qual possui a indicação de staccato e *tenuto*, bem como a indicação “*verlöschend*” (extinguindo):



Fig. 37 - Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição de Peter Stadlen. Final do tema e início da primeira variação.



Fig. 38 - Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição *Urtext*.

No que diz respeito aos trechos dos compassos 3 e 7, tanto a edição de Peter Stadlen (Figuras 47 e 49) quanto a edição *Urtext* (Figuras 48 e 50) não oferecem uma perspectiva muito clara de como interpretar a relação entre o *Mi* do compasso 3 e o *Ré* do compasso 7 (circuladas em azul nas figuras abaixo) com as demais notas, principalmente pelo fato de, no último caso, o *Ré* ficar fora da linha demarcada pelas setas que indicam a direção da melodia na edição de Stadlen.

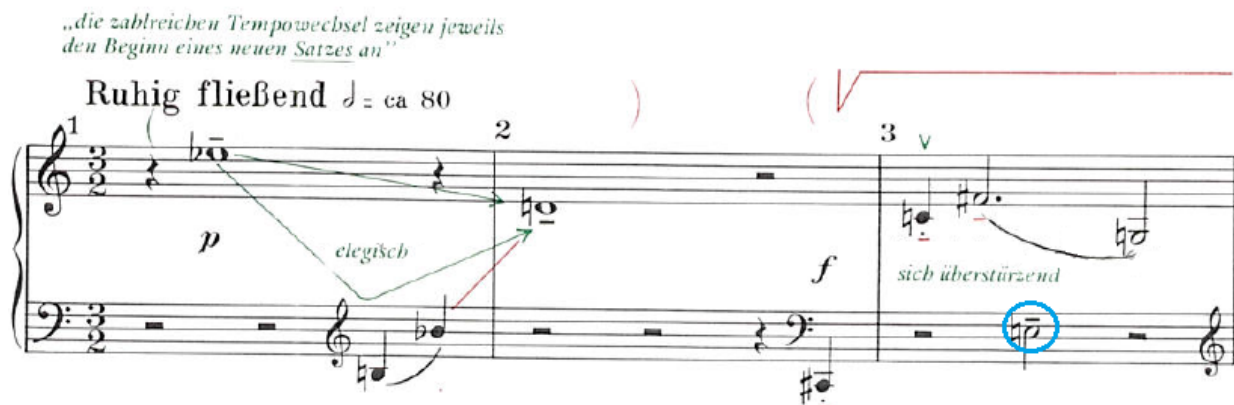


Fig. 39 - Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Nota *Mi* no compasso 3.

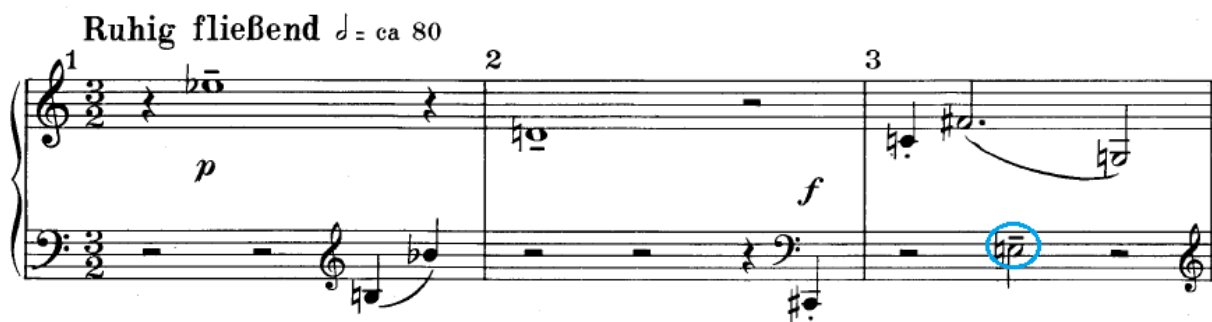


Fig. 40 - Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição *Urtext*. Nota *Mi* no compasso 3.

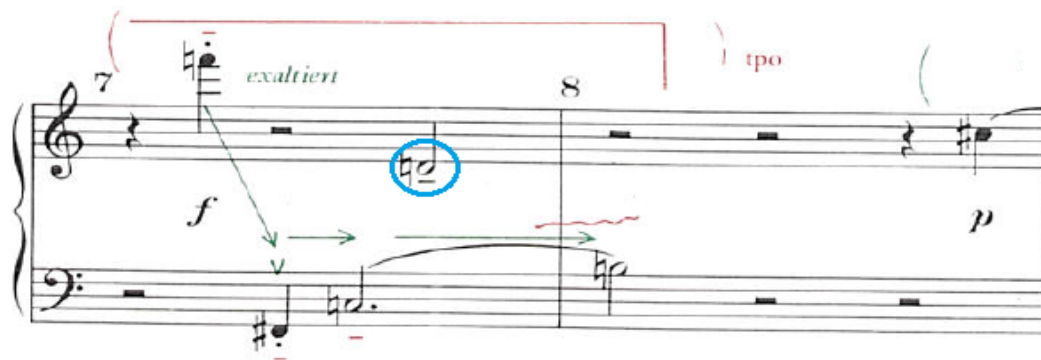


Fig. 41 - Webern, Op. 27, III. (c. 7-8). Edição de Peter Stadlen. Nota Ré no compasso 7.

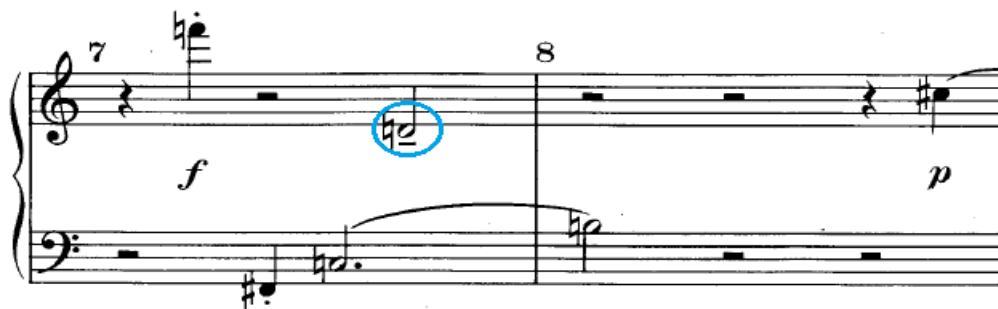


Fig. 42 - Webern, Op. 27, III. (c. 7-8). Edição Urtext. Nota Ré no compasso 7.

Porém, a partir do relato de Stadlen sobre as indicações de Webern, pode-se entender o *Mi* do compasso 3 como parte da linha *Dó# - Dó - Fá# - Mi - Sol*, e o *Ré* do compasso 7 como parte da linha *Fá - Fá# - Dó - Ré - Si*, o que também contribui para demonstrar que o pensamento de Webern não era pontilhistas:

(...) são os traços visíveis de sua visão, uma visão que permaneceu claramente em minha memória, de um canto a uma voz essencialmente (apesar das sobreposições ocasionais e as duas notas adicionais dos compassos 3 e 7), e que passa a duas vozes como nos compassos 10 e 11 [Figuras 51 e 52] (DONIN; STADLEN, 2004: 35, tradução nossa).

Já os trechos dos compassos 10 e 11, representados abaixo, foram pensados como duas vozes desde o primeiro momento, mesmo que a indicação *linke und rechte Hand getrennt artikuliert* (mão esquerda e direita articuladas separadamente), feita por Stadlen, esteja apenas no compasso 11.



Fig. 43 - Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição de Peter Stadlen. Duas vozes nos compassos 10 e 11.



Fig. 44 - Webern, Op. 27, III. (c. 10-12). Edição *Urtext*. Duas vozes nos compassos 10 e 11.

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

Outro aspecto curioso da edição de Peter Stadlen são as indicações de uso do pedal de sustentação, as quais estão ausentes na edição *Urtext*. Tais indicações aparecem apenas no terceiro movimento e foram feitas por Webern (na cor vermelha) e por Stadlen (na cor verde). Para Stadlen (1958: 13, tradução nossa),

Ele [Webern] atribuiu grande importância a um uso consciente do pedal de sustentação (embora não haja marcações de pedal) não apenas como um meio para variar o timbre, mas também para compensar a angulosidade da textura esparsa e para aumentar o volume de som em clímax como este no último movimento [Figuras 53 e 54].



Abaixo, entre os compassos 53 e 55, podemos observar o trecho mencionado por Stadlen. Além das indicações de pedal, é interessante notar as linhas vermelhas nos compassos 53 e 54, que indicam que as notas devem ser conectadas.



Fig. 45 - Webern, Op. 27, III. (c. 52-55). Edição de Peter Stadlen. Indicações de uso do pedal e conexão de notas.



Fig. 46 - Webern, Op. 27, III. (c. 52-55). Edição Urtext.



Há uma particularidade interessante na edição de Stadlen nos compassos 43 e 44 (Figuras 55 e 56). No compasso 43 há o início de um *acelerando*, o qual se estende até o final do compasso 44, sendo que no compasso 45 tem início a variação IV, indicada por Webern na edição do pianista. O compasso 44, porém, é um compasso em branco, no qual é possível perceber a indicação “*eins, zwei, drei!*” (um, dois, três!) seguida de uma *fermata*:



Fig. 47 - Webern, Op. 27, III. (c. 43-45). Edição de Peter Stadlen. Indicação de *acelerando* estendida ao compasso em branco.



Fig. 48 - Webern, Op. 27, III. (c. 43-45). Edição *Urtext*. Indicação de *acelerando* estendida ao compasso em branco.

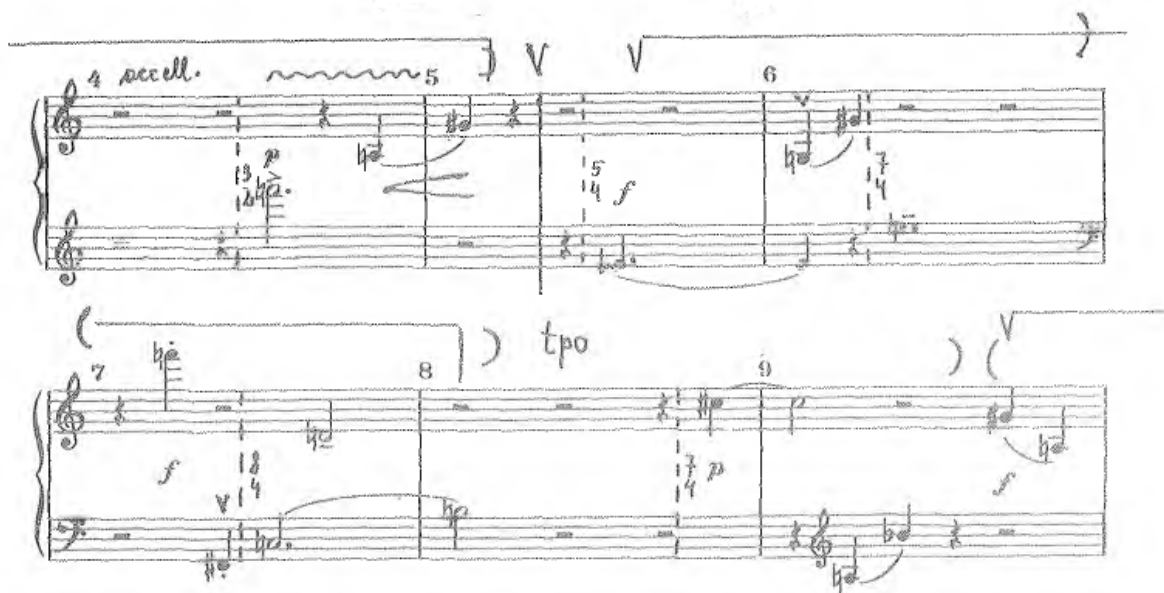
Esta singular indicação nos possibilita perceber a importância que o compositor dava ao tempo e suas flutuações. No prefácio da edição de 1979, Stadlen comenta:

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

E no artigo de 1958, Stadlen comenta:

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

Como já mencionado, Cook (1999) afirmou que o propósito de Peter Stadlen era polêmico. De fato, uma ambiguidade presente nos compassos 7 e 8 do terceiro movimento pode abrir caminho para questionamentos a respeito da intenção de Stadlen. Em *Das pointillistische Mißverständnis*, de 1973 (bem como na sua tradução francesa, de 2004), onde é possível encontrar exemplos da partitura de Stadlen, percebemos uma contradição se compararmos o exemplo e o relato de Stadlen com a sua edição da obra – é válido notar que a publicação da edição de Stadlen do Op. 27 levaria ainda seis anos para ocorrer. Observemos um trecho da partitura usada por Stadlen no seu artigo de 1973, seguido pelo mesmo trecho da edição de 1979 e da edição *Urtext*:



**Fig. 49** - Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Trecho de um exemplo usado por Stadlen no artigo *Das pointillistische Mißverständnis*, de 1973 (p. 178).



Fig. 50 - Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Edição de Peter Stadlen.



Fig. 51 - Webern, Op. 27, III. (c. 4-9). Edição Urtext.

De acordo com Stadlen, é da mão de Webern “(...) a linha ondulada na sequência do *accell.* [do compasso 4] e que ele costumava usar para indicar um leve *ritenuto*, e o *t[em]po* do meio do compasso 8 (não precedido por um *ritardando*) (...)” (DONIN; STADLEN, 2004: 35, tradução nossa). No exemplo da figura 57 (compassos 7-8) não há, de fato, a indicação de *ritardando* ou *ritenuto*; porém, no exemplo da figura 58, extraído da edição publicada em 1979 pelo pianista, é possível encontrar uma linha ondulada

na cor vermelha (do compasso 7 para o compasso 8), o que indica que Webern a tenha introduzido na partitura.

Stadlen não menciona, contudo, se os exemplos usados no artigo de 1973 foram reescritos por ele, o que poderia justificar, em parte, a discordância do trecho dos compassos 7-8, bem como a ausência do *crescendo* no compasso 6 da figura 57, presente no exemplo da figura 58, e dos traços horizontais sobre as notas *Fá*, *Fá#* e *Dó* no compasso 7 da figura 58, que estão ausentes na figura 57. É curiosa também a indicação de *crescendo* do compasso 4 para o 5 no exemplo da figura 57, pois a indicação não aparece na edição de Stadlen (Figura 58), nem na edição *Urtext* (Figura 59).

No prefácio da edição de 1979, Stadlen afirmou que “‘Tpo’ implica que este sinal foi precedido de alguma hesitação, mesmo quando um *ritenuto* não tenha sido introduzido” (WEBERN, 1979: Prefácio, tradução nossa), o que contrasta com a citação acima, na qual o pianista afirmou que a indicação “Tpo” do compasso 8 não é precedida por um *ritardando*.

#### 4. DUAS PRÁTICAS DE PERFORMANCE CONTRASTANTES: A ANÁLISE DE TRÊS GRAVAÇÕES

As gravações escolhidas para a análise foram as de Peter Stadlen (1910-1996) – pianista, musicólogo e crítico musical, Yvonne Loriod (1924-2010) – reconhecida intérprete de obras do século XX e figura seminal na formação de pianistas dedicados ao repertório contemporâneo – e Charles Rosen (1927-2012) – pianista e autor de livros de referência na área da música. Stadlen, que trabalhou com Webern durante a preparação para a estreia do Op. 27 em 1937, gravou a obra em 1948; Loriod e Rosen, dois pianistas consagrados que tinham vinculação com a escola de Darmstadt, realizaram a gravação, respectivamente, em 1961 e 1969 – ou seja, anteriormente à publicação da edição de Peter Stadlen, ocorrida em 1979.

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

A análise contemplou o primeiro movimento em sua totalidade e parte do terceiro movimento – até o início da variação IV, especificamente. O segundo movimento não foi analisado, principalmente pelo fato de os dados terem sido captados manualmente, sem o auxílio de *plug-ins*, o que tornou inviável

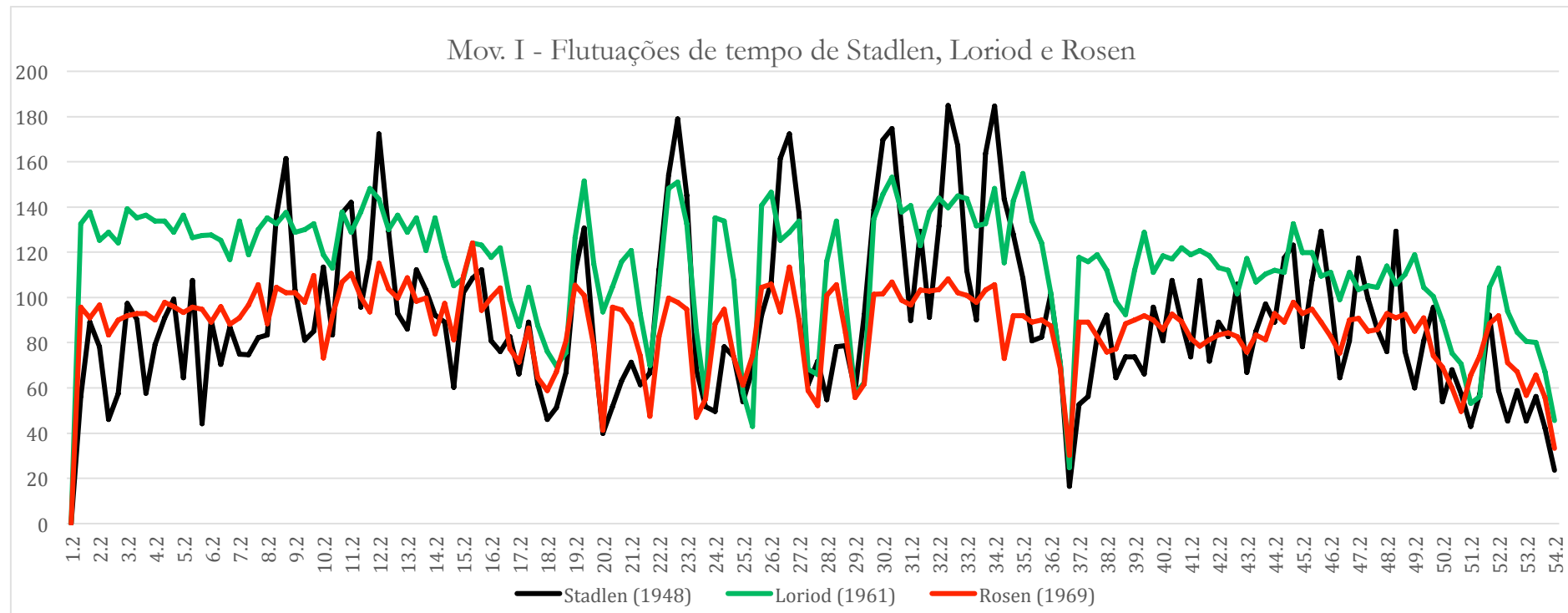
a marcação de tempo em alguns trechos. Da mesma forma, foi inviável realizar a análise das flutuações de tempo a partir da variação IV do terceiro movimento, especialmente em trechos nos quais algumas pausas anotadas na partitura foram negligenciadas pelos intérpretes. Entretanto, os dados que puderam ser obtidos são relevantes para compreendermos como Stadlen, Loriod e Rosen manipulam o tempo em suas performances.

De acordo com Leech-Wilkinson (2009: cap. 8, § 36, tradução nossa), “até agora, três funções expressivas principais do tempo rubato têm sido investigadas: mudanças no tempo para enfatizar a estrutura composicional; para dar vida à performance; e para diferenciar entre maior ou menor intensidade emocional”. Considerando que a principal diferença entre as duas edições do Op. 27 consiste das profundas indicações expressivas resultantes da interação entre Webern e Stadlen, é no âmbito da terceira função expressiva que podemos concentrar nossa atenção. Para o autor,

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

#### 4.1 Flutuações de tempo no primeiro movimento

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



**Fig. 1** - Mov. I - Flutuações de tempo de Stadlen, Loriod e Rosen.

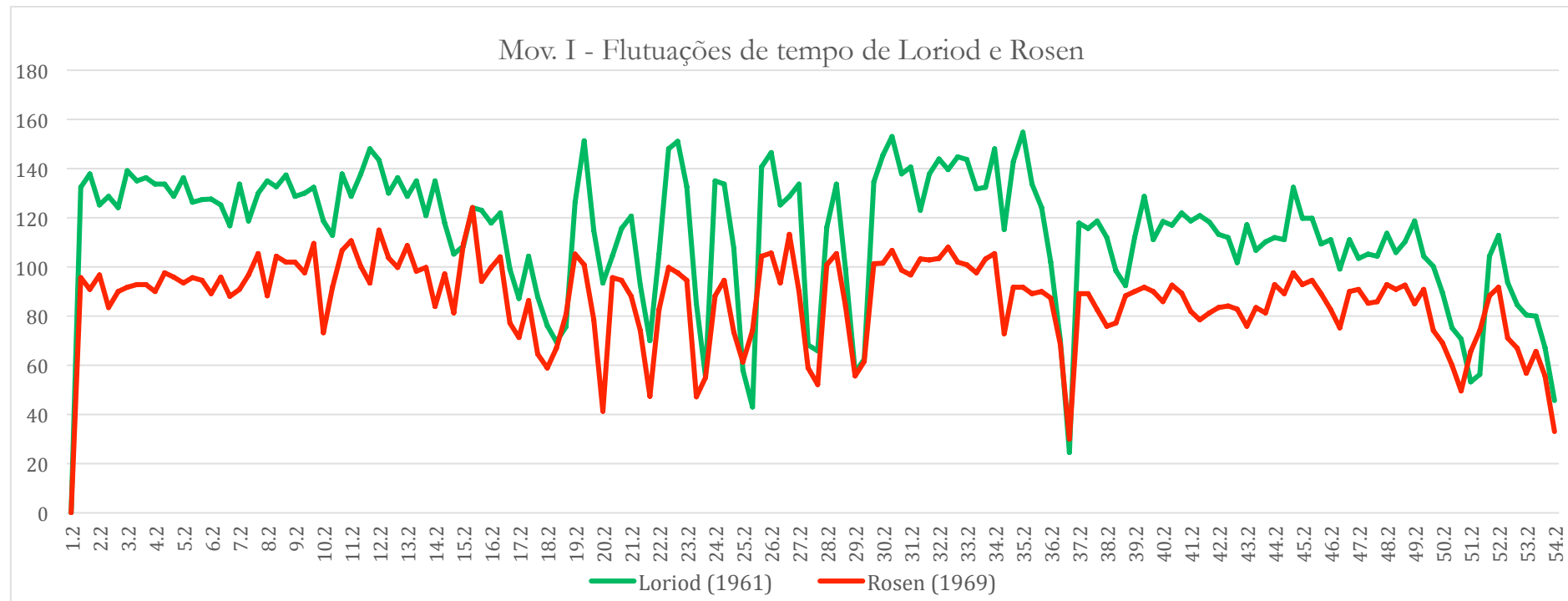
No gráfico da figura 60, observa-se que as variações de tempo da interpretação de Stadlen são consideravelmente maiores do que as flutuações de tempo das interpretações de Loriod e Rosen, apesar do andamento médio das três gravações apresentar valores próximos (Tabela 2). Desconsiderando-se o ponto inicial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

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

**Tab. 1** - Mov. I - Andamento médio, considerando a colcheia pontuada como unidade de compasso.

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

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



**Fig. 1** - Mov. I - Flutuações de tempo de Loriod e Rosen.



#### 4.1.1 Primeira seção

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

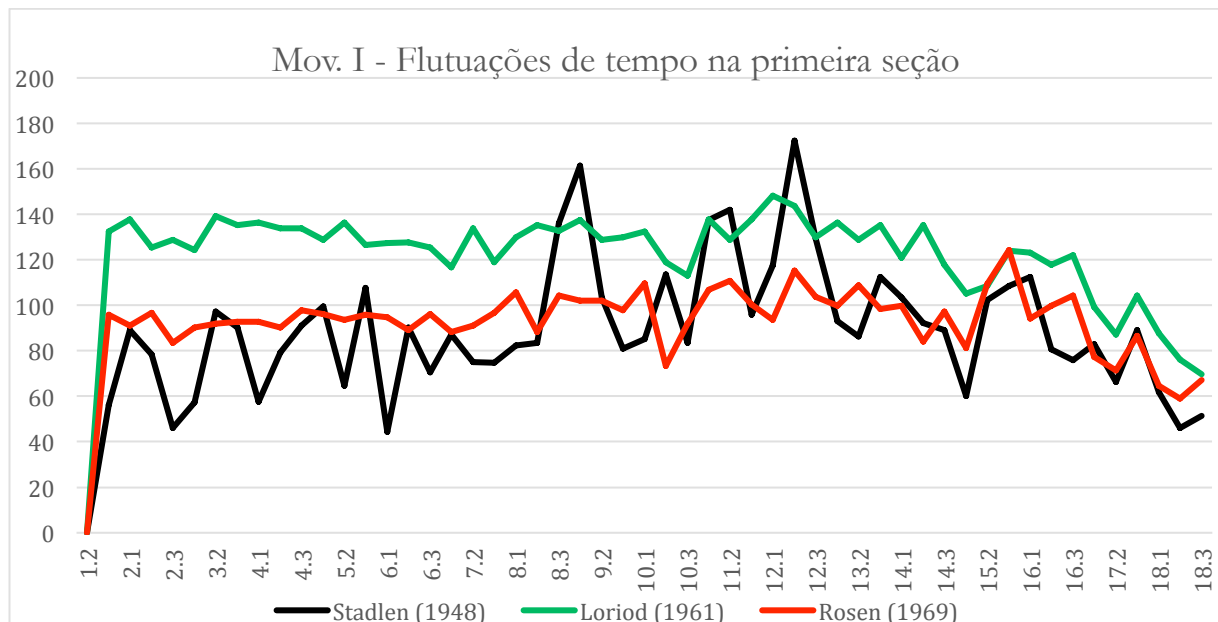
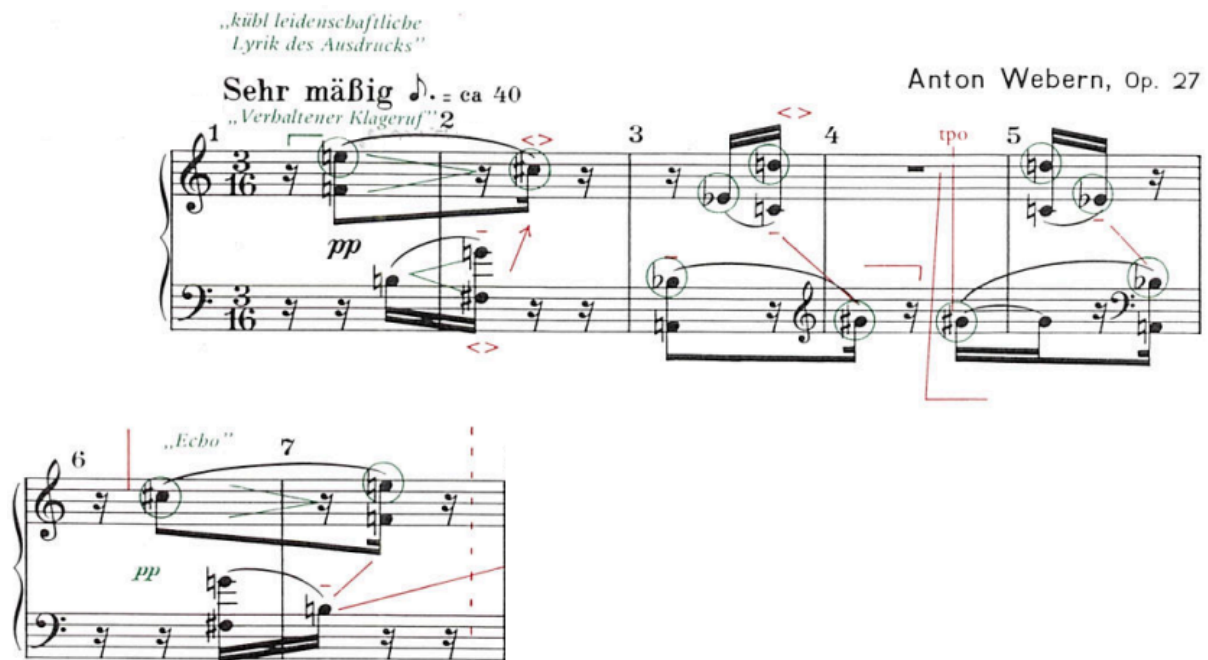


Fig. 1 - Mov. I - Flutuações de tempo na primeira seção.

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



**Fig. 2** - Webern, Op. 27, I. (c. 1-7). Edição de Peter Stadlen. Sinais de crescendo e decrescendo, ambos na mesma nota.

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

Do segundo tempo do compasso 8 para o primeiro tempo do compasso 9, Stadlen realiza um grande acelerando, para, em seguida, desacelerar em direção ao terceiro tempo do compasso 9; neste mesmo trecho, Liorid e Rosen fazem apenas pequenas oscilações no tempo. Stadlen acelera do compasso 10,1 para o 10,2, enquanto Liorid e Rosen desaceleram. Do segundo tempo do compasso 12 ao segundo tempo do compasso 13, Stadlen faz uma queda de 172.266 bpm a 86.132 bpm, Liorid e Rosen realizam, novamente, apenas algumas oscilações. Neste trecho, a edição de Stadlen (Figura 64) traz a indicação *molto espressivo, besonders die Tonwiederholung* (*molto espressivo*, especialmente a nota repetida), o que nos sugere que a maneira de Stadlen transmitir o aumento de expressividade é

acompanhada de um *ritardando*. No trecho entre os compassos 16,2 e 17,1, Loriod e Rosen aceleram, para depois desacelerar, Stadlen faz o inverso. As três interpretações possuem semelhanças consideráveis apenas entre o primeiro tempo do compasso 17 e o segundo tempo do compasso 18.



Fig. 3 - Webern, Op. 27, I. (c. 11-14). Edição de Peter Stadlen. Indicação *molto espressivo, besonders die Tonwiederholung dim.*

#### 4.1.2 Segunda seção

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

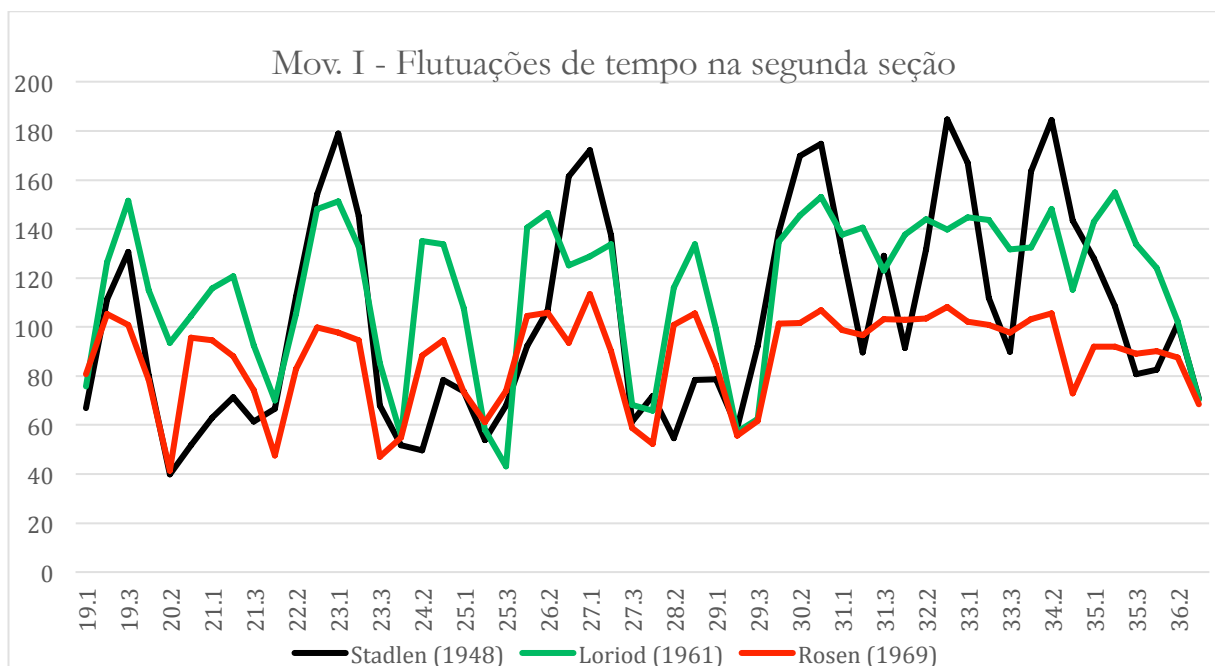


Fig. 4 - Mov. I - Flutuações de tempo na segunda seção.

Loriod e Rosen aceleram consideravelmente do primeiro para o segundo tempo do compasso 24; Stadlen, por outro lado, diminui o tempo para, em seguida, acelerar em direção ao terceiro tempo.

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

As maiores diferenças ocorrem do último tempo do compasso 30 ao final da seção. Loriod e Rosen fazem algumas oscilações, mas Stadlen exagera enormemente nas variações de tempo. Stadlen diminui de 184.57 bpm para 80.749 bpm entre o segundo tempo do compasso 34 e o terceiro tempo do compasso 35, para, em seguida, acelerar em direção ao segundo tempo do compasso 36 e retardar em direção ao terceiro tempo. Loriod desacelera do segundo para o terceiro tempo do compasso 34, acelera em direção ao 35,2, para então retardar novamente; Rosen faz algo muito semelhante a Loriod, apenas mantém o mesmo tempo do primeiro para o segundo tempo do compasso 35.

#### 4.1.3 Terceira seção

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

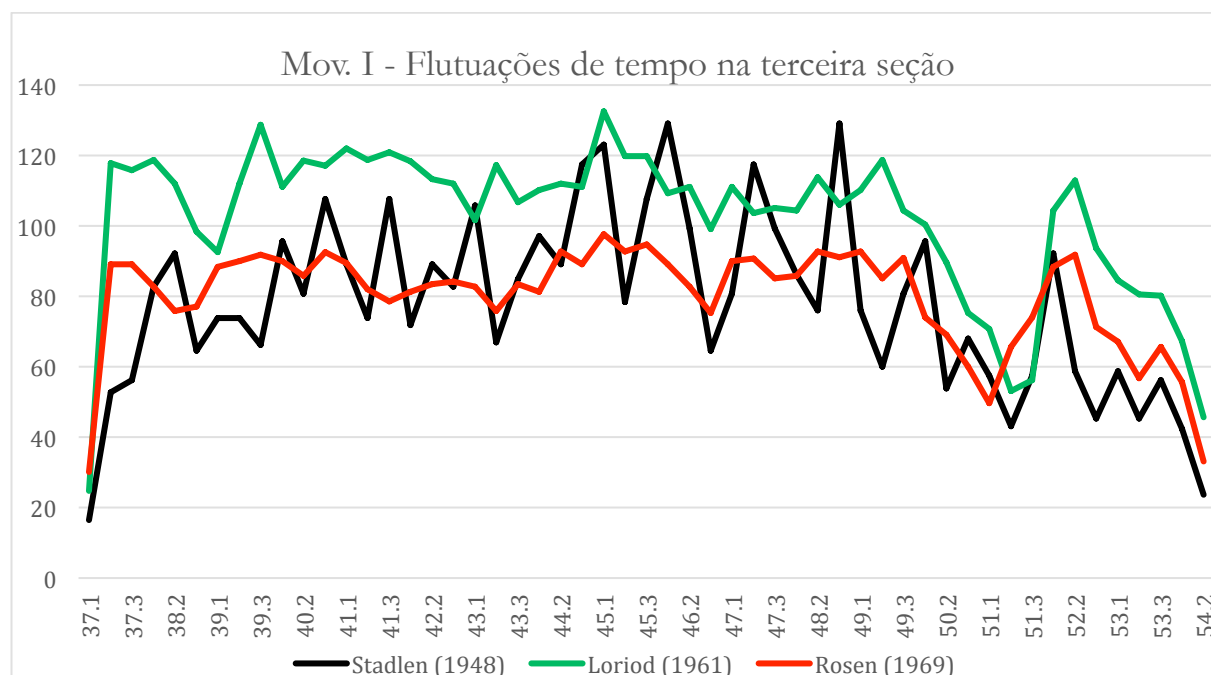


Fig. 5 - Mov. I - Flutuações de tempo na terceira seção.

Como é possível notar, Stadlen realiza um grande acelerando do terceiro tempo do compasso 37 para o primeiro tempo do compasso 38; no mesmo ponto, Loriod também acelera, mas de forma mais contida, e Rosen diminui o tempo. Do primeiro para o segundo tempo do compasso 38, Stadlen continua acelerando o tempo, enquanto Rosen e Loriod retardam. Do segundo tempo do compasso 39 ao terceiro tempo do mesmo compasso, Loriod e Rosen fazem um acelerando, em seguida, desaceleram em direção ao primeiro tempo do compasso 40; Stadlen, por outro lado, diminui o tempo do compasso 39,2 ao 39,3, e faz um grande acelerando em direção ao compasso 40,1. Ainda que as flutuações de tempo de Stadlen sejam mais exageradas, as interpretações de Rosen e Stadlen coincidem nos três tempos dos compassos 40, 43 e 49, enquanto Loriod manipula o tempo de maneira inversa aos outros dois intérpretes.

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

do compasso 51.

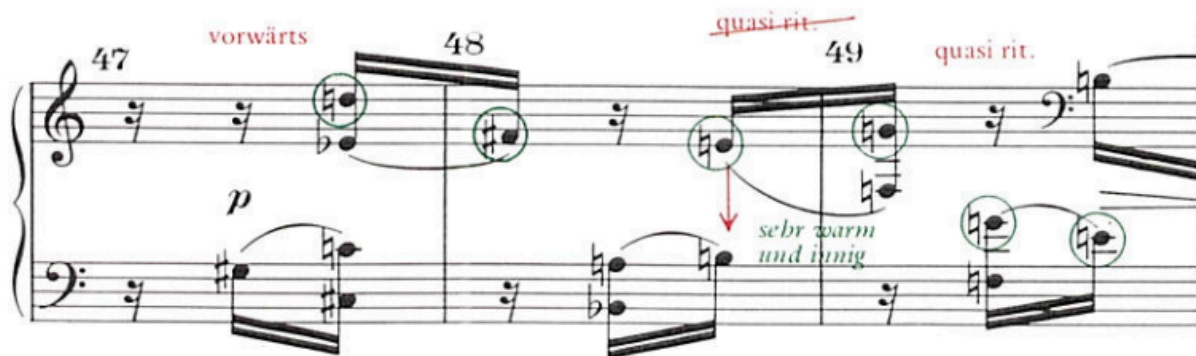


Fig. 6 - Webern, Op. 27, I. (c. 47-49). Edição de Peter Stadlen. Indicação *vorwärts*.

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

#### 4.2 Flutuações de tempo no terceiro movimento

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

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

Tab. 1 - Mov. III - Andamento médio, considerando a mínima como unidade de tempo.

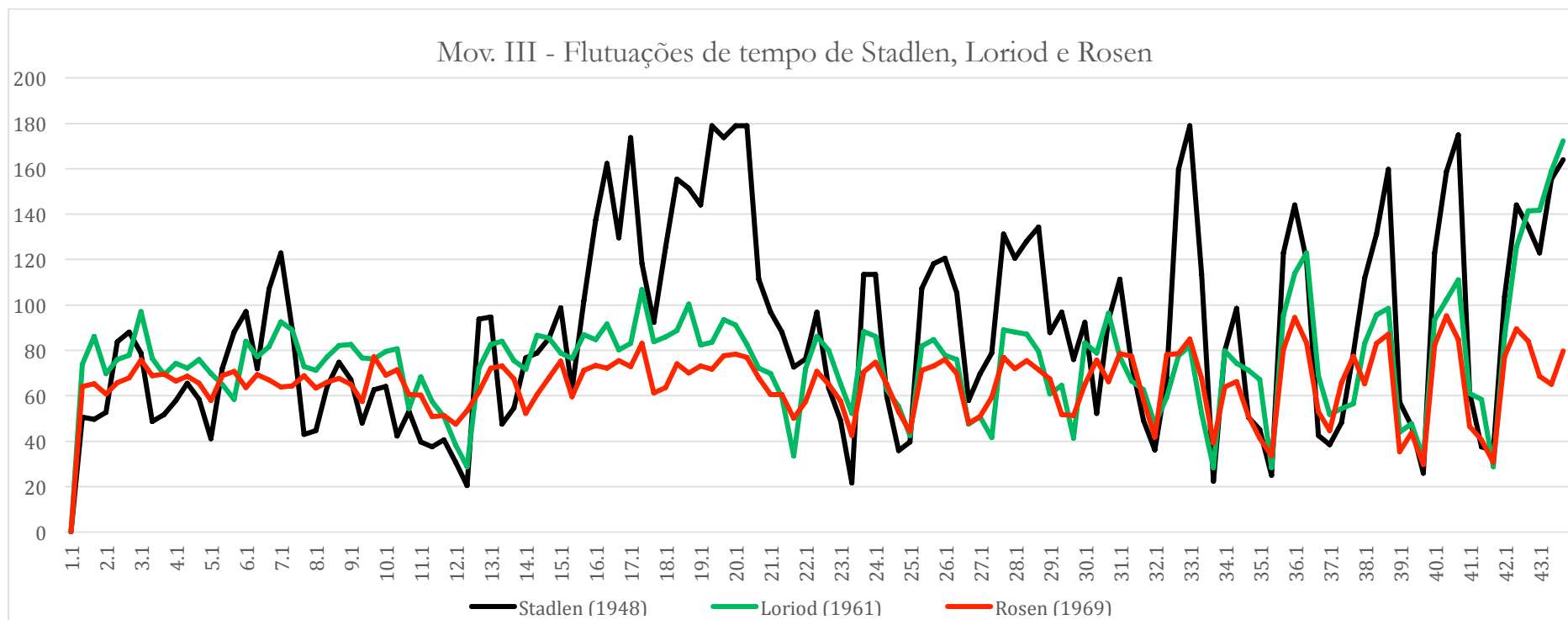
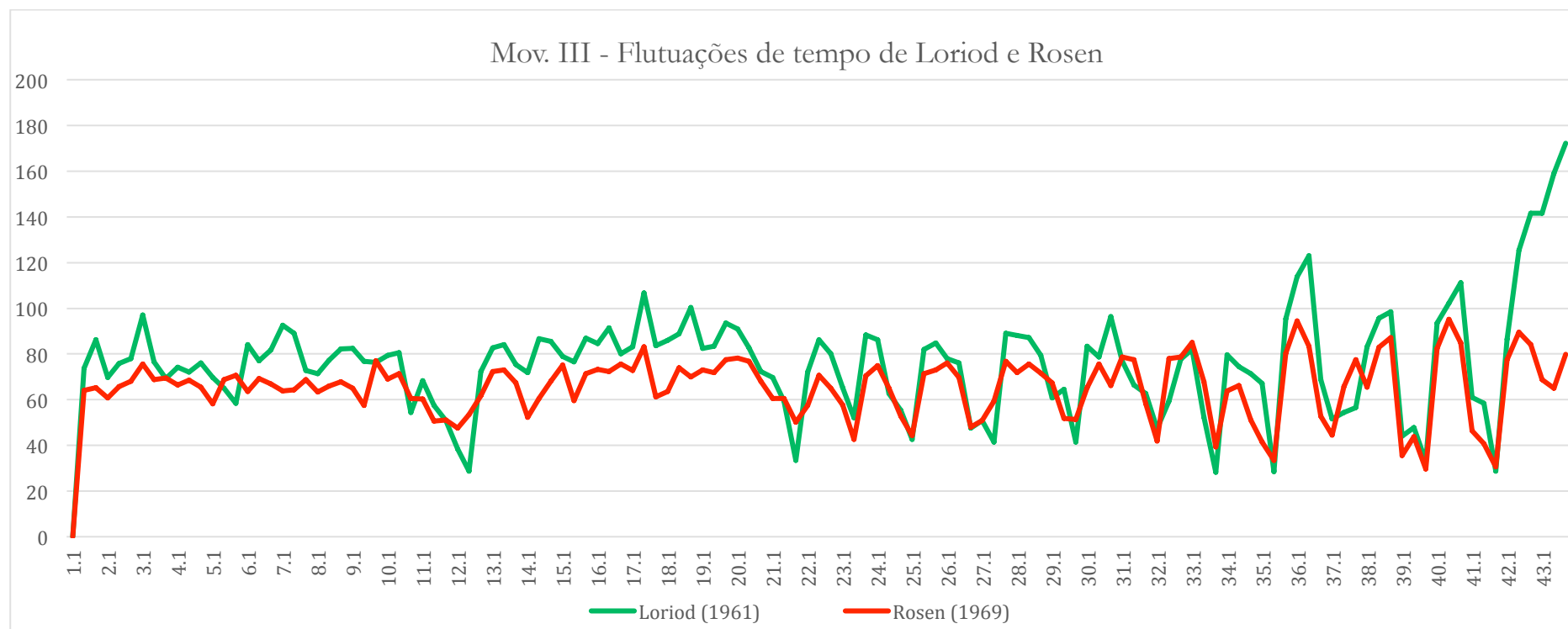


Fig. 1 - Mov. III - Flutuações de tempo de Stadlen, Loriod e Rosen.



**Fig. 2** - Mov. III - Flutuações de tempo de Loriod e Rosen.



#### 4.2.1 Tema

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

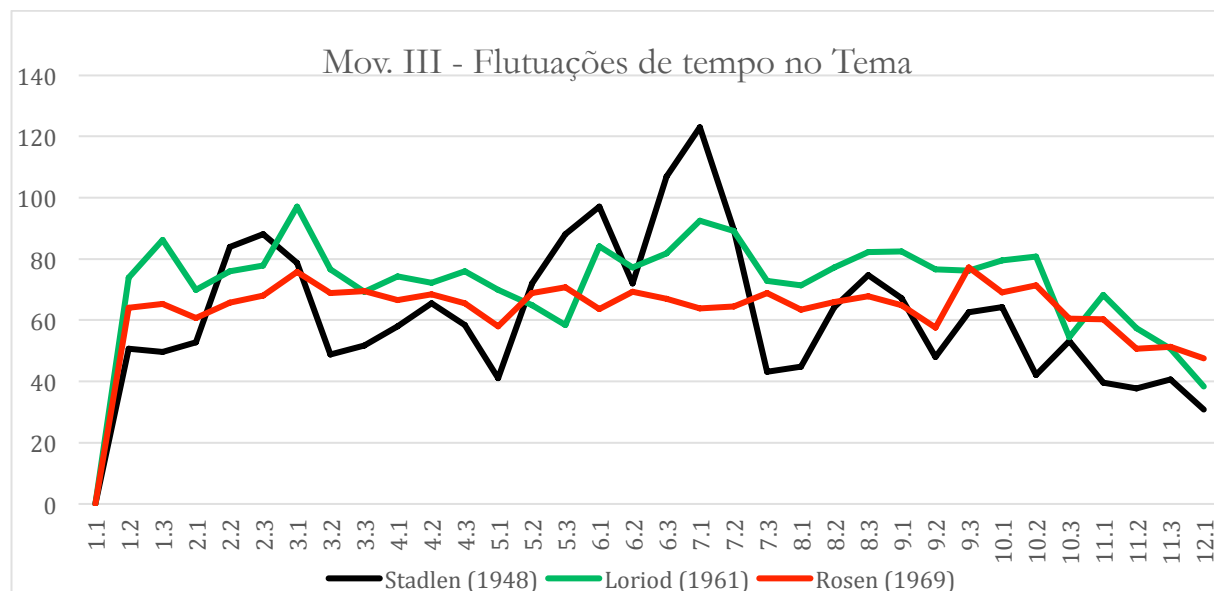


Fig. 1 - Flutuações de tempo no Tema.

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

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

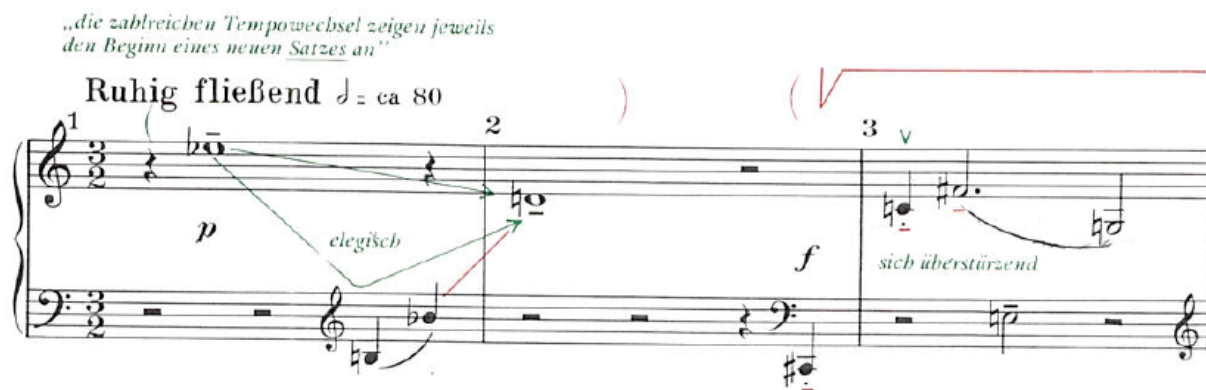


Fig. 2 - Webern, Op. 27, III. (c. 1-3). Edição de Peter Stadlen. Indicações *elegisch*, setas e *sich überstürzend*.

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



Fig. 3 - Webern, Op. 27, III. (c. 4-8). Edição de Peter Stadlen. Indicações *acell.*, *ritenuto*, *enthusiastisch / pathetisch*, *exaltiert*.

Nos três tempos do compasso 10, Loriod e Rosen manipulam o tempo de forma oposta a

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

#### 4.2.2 Variação I

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

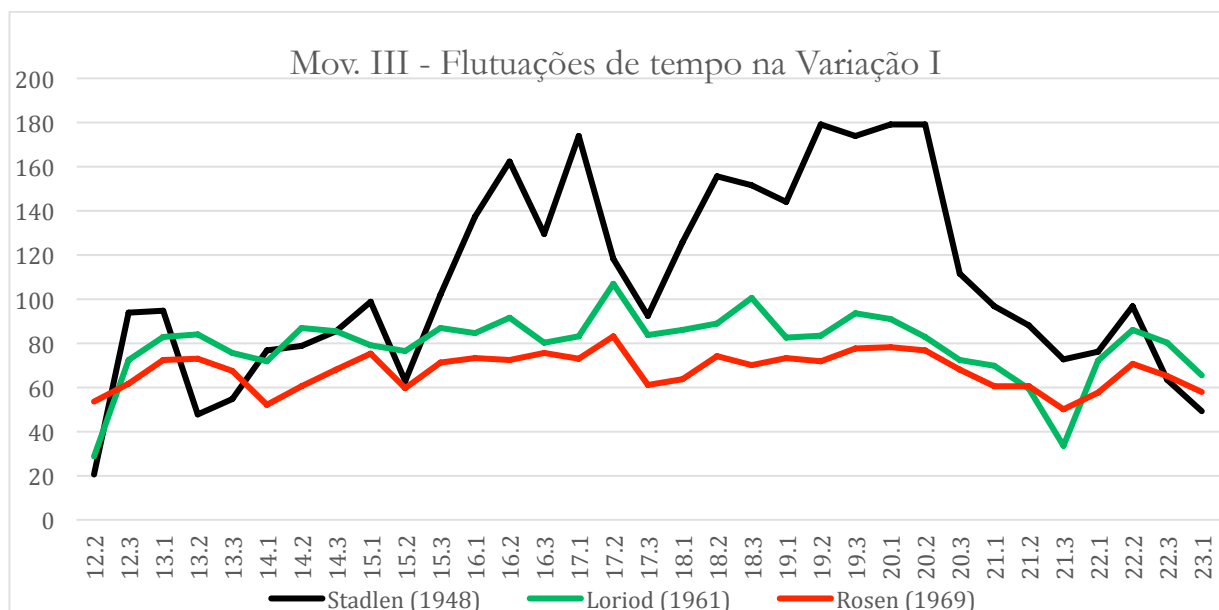


Fig. 4 - Mov. III - Flutuações de tempo na Variação I.

Os valores mais altos de Loriod e Rosen são, respectivamente, 106,788 bpm e 83,066 bpm, eles podem ser encontrados no segundo tempo do compasso 17, ponto no qual Stadlen está desacelerando bruscamente seu andamento (de 173,713 bpm no primeiro tempo do compasso 17 para 92,285 bpm no terceiro tempo do mesmo compasso). O valor mais elevado de Stadlen é de 178,977 bpm, ocorrendo em três pontos: no segundo tempo do compasso 19 e nos dois primeiros tempos do compasso 20. Tal trecho pode ser encontrado na edição de Stadlen (Figura 74) com a indicação *weiter* (adiante).



Fig. 5 - Webern, Op. 27, III. (c. 19-21). Edição de Peter Stadlen. Indicação *weiter* no compasso 19.

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

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



Fig. 6 - Webern, Op. 27, III. (c. 13-15). Edição de Peter Stadlen. Trecho entre parênteses e indicação *cantabile*.

#### 4.2.3 Variação II

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

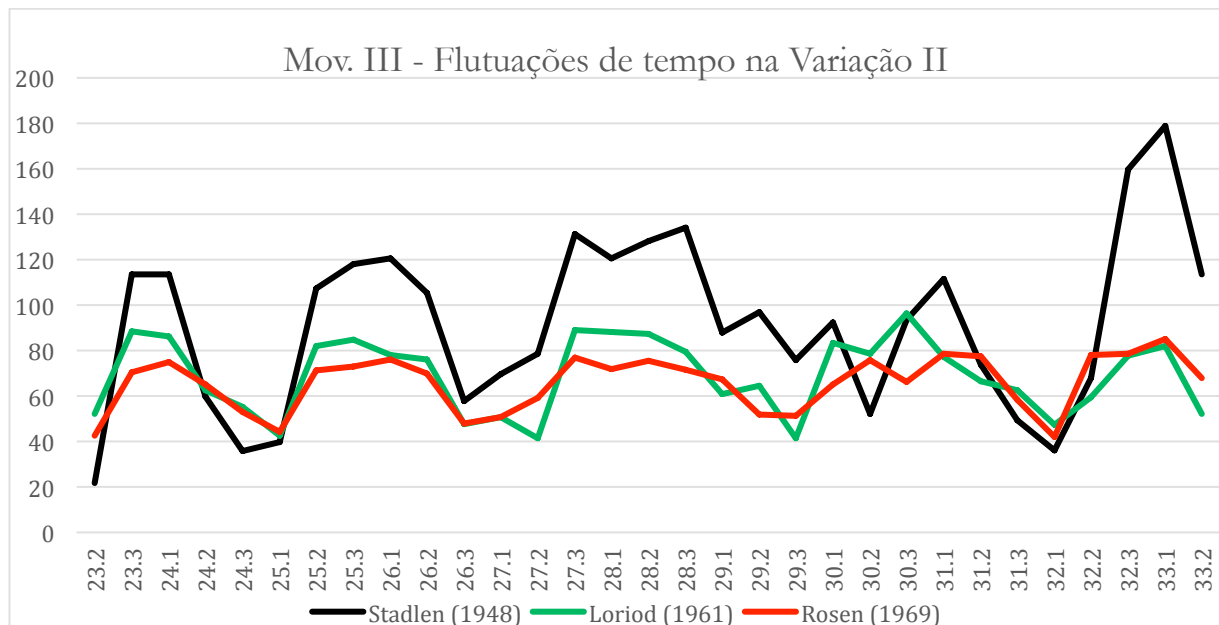


Fig. 7 - Mov. III - Flutuações de tempo na Variação II.

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



Fig. 8 - Webern, Op. 27, III. (c. 31-33). Edição de Peter Stadlen. Indicação *schnell!!!* no compasso 32.

#### 4.2.4 Variação III

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

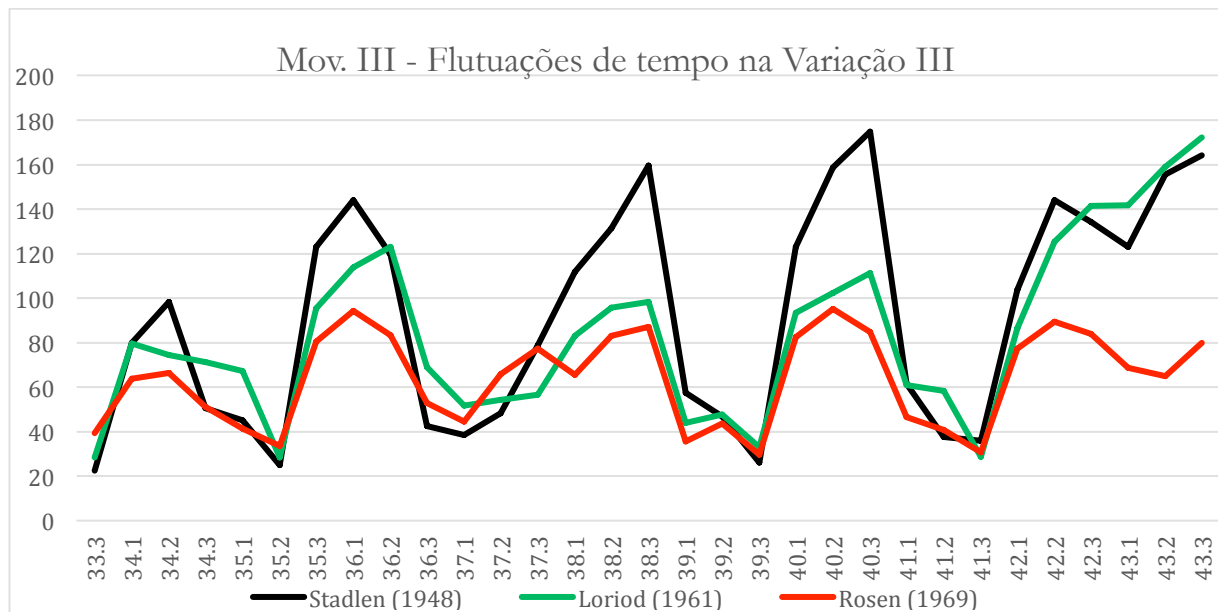


Fig. 9 - Mov. III - Flutuações de tempo na Variação III.

É possível perceber que, enquanto Rosen e Stadlen aumentam o tempo do primeiro para o segundo tempo do compasso 34, Loriod diminui. Já no compasso 36, do primeiro para o segundo tempo, Stadlen e Rosen diminuem o tempo, enquanto Loriod acelera. Rosen faz um *ritardando* do último tempo do compasso 37 para o primeiro tempo do compasso 38; Loriod e Stadlen, por outro lado, aceleram consideravelmente no mesmo trecho. Do primeiro ao último tempo do compasso 39, Stadlen faz um *ritardando*, enquanto Loriod e Rosen aceleram do primeiro para o segundo tempo e retardam para o terceiro. Stadlen diminui o tempo do compasso 42,2 ao compasso 43,1; no mesmo trecho, Loriod também diminui, mas o faz até o segundo tempo do compasso 43; Rosen, por outro lado, acelera do segundo tempo do compasso 42 até o último tempo do compasso 43.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos de Stadlen, sua gravação e sua edição do Op. 27 de Webern oferecem um contraponto ao cânone interpretativo da obra estabelecido sob a influência da vanguarda de Darmstadt, trazendo à luz a importância que Webern atribuía à expressão na performance, “o poeta lírico que realmente se esforça em ser expressivo”. Na edição de 1979 foi possível observar o uso de linhas e setas que direcionam a melodia e que são, como caracterizado por Stadlen, fortes “manifestos anti-pontilhistas”. O uso de termos como “sentença”, “*arioso* ardente” e “operístico” evidenciam a preocupação que o compositor tinha em preservar o sentido e a continuidade da linguagem musical; e as diversas metáforas usadas por Webern, que também estão representadas na edição de Stadlen, esclarecem o desejo do

compositor em extrair e priorizar o significado de sua música.

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

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

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos o Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, a CAPES, o Grupo de Pesquisa em Práticas Musicais Contemporâneas (GPPMusCon) e Nicholas Cook.

## REFERÊNCIAS

- BOULEZ, Pierre. *Apointamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BOWEN, Jose. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. *Performance Practice Review*. Vol. 9, n. 1, p. 16- 35, 1996.
- CANNAM, Chris, LANDONE, Christian, and SANDLER, Mark. *Sonic Visualiser*. An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference. [<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>].
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- COOK, Nicholas. Analyzing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Orgs.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 239-261.
- \_\_\_\_\_. (2016). Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings. *Music Analysis*. (This is the author accepted manuscript. It is currently under an indefinite embargo pending publication by Wiley.) Disponível em: <<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/254549>>. Acesso em: 08 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. Mudando o Objeto Musical: Abordagens para a Análise da Performance. *Música em Contexto*, Brasília, Ano 1, n. 1, p. 7-32, Ago. 2007.

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

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

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

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

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

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

FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

WEBERN, Anton. *El Camino hacia la Nueva Música*. Barcelona: Nortésur, 2009.

\_\_\_\_\_. *Variationen für Klavier*. Ed. N. 10881. Vienna: Universal Edition, 1937. Partitura.

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