

A ETERNA VARIAÇÃO EM ANTON WEBERN

Roberto Victorio

O que fica claro na produção Weberniana, principalmente nas três peças em foco: Concerto Op.24 e nas duas variações, Op.27 (para piano) e Op. 30 (para orquestra) é a extrema concisão de informações em uma estrutura absolutamente racionalizada e emoldurada sob a égide da simetria, onde o resultado sonoro se distancia (em muito) da expectativa visual da partitura. A aparente simplicidade da escrita, comentada por P. Boulez como “*uma arte que chega a um grau de desnudez que pode parecer pobre ou que carece de substância*”, é desestabilizada pelos acoplamentos de séries e interseções texturais, onde o pensar tímbrico é a tônica.

Constatando nos originais do autor, onde a melodia de timbres é claramente percebida, fica patente a despercepção melódica, não só pelo trato igualitário hierárquico, mas também pela condução seccionada das linhas (sem ser melodia) e por vezes ausência total das mesmas, que percorrem gradativamente os instrumentos, causando uma sensação vertical não só auditiva, mas ampla; como unidade, independência e pureza notal. Nos originais, Webern expõe o todo musical e indica com setas e grifos a distribuição instrumental para a posterior orquestração.

As duas variações diferenciam-se basicamente na apresentação de um tema (Op. 30) e na ausência do mesmo (Op. 27). Portanto, se no todo percebemos unidade e intenção de um só movimento, esta percepção está de acordo com as próprias palavras do autor, quando cita, especificamente para o Op.30, onde o tema (ou espécie de abertura baseada em variações) surge na trompa, que o mesmo se trata de um movimento *em variação* (metamorfoseado).

O sentido variacional em Webern, transita não mais na esfera da apresentação temática e mutações, mas na ampliação do corpo geral da obra, que passa a gerar informações a partir de dados não só da série de 12 sons (como referencial básico) e suas transposições e intercâmbios, mas mesmo quando um tema é claramente exposto (e descrito pelo autor, como no Op. 30) a intenção e o resultado final centra-se na criação de um corpo musical único que converge, sempre, para uma arquitetura de sons absolutamente puros, e segundo Leibowitz:

“... *um zênite de complexidade num crescente êxtase sonoro*”.

Temos então, a percepção da obra única tanto no Op. 27 como no Op. 30 - independente de apresentação de tema - onde variantes internas em termos de

estruturação serial, criação e intercâmbio de planos, mutação de células, trato tímbrico e unidades sonoras puras, contribuem na consolidação da mesma.

No caso do Op.27, o próprio Webern, em carta à Hildegard Jone, coloca que:

“... a obra é um movimento em forma de variação, onde o todo formará uma espécie de suite”.

Percebe-se total semelhança com sua explicação sobre o Op.30, onde visual e auditivamente ocorre um tema inicial; sob esse prisma, temos o Op. 27 alicerçado numa espécie de forma suite com micro variações internas em cada um dos três tempos (ou movimentos) da seguinte forma:

TEMPO I (Prelúdio) *4 variações* __ regularidade rítmica/planos internos

TEMPO II (Scherzo) *2 variações* _ posicionamento central/tensão rítmica constante

TEMPO III (Rondó) *5 variações* __ incidência intervalar e não temática

Nesta despercepção - ou novo trato da forma variação - o op. 24, como obra marco na produção Weberniana, se insere como uma possibilidade variacional a partir da leitura de uma obra única em três dimensões variantes e com atmosferas absolutamente contrastantes. O primeiro movimento, caracterizado pela ocupação do espaço total com um pontilhismo sintonizado com a simetria ternária da série (4 grupos de 3 notas); o segundo movimento, transitando em uma ambiência de valorização máxima de cada nota apresentada e atuando como delimitador das variações extremas, em constante plano duplo (piano/octeto); e o terceiro movimento, como um retorno à relação triádica inicial sob a forma de apresentação individual dos instrumentos, com uma atuação regida sobre dois blocos rítmicos que, por deslocamento e redimensionamento no espaço total da obra, causam uma despercepção temporal pela mutação desses blocos, que se fundem nos quatro planos tímbricos (madeiras/metals/cordas/piano) e dois planos espaciais

(piano/octeto) . Igualmente uma espécie de forma suite regida pela simetria, concisão e clareza absoluta, e segundo P. Boulez, a última obra didática do autor.

Enfim, concluindo este entrelaçamento das três obras, percebemos a unidade, não só entre elas, como em toda a produção Weberniana como a perfeita materialização do quadrado mágico, onde TENET (mantém) a fronteira entre o criador e a obra.