UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Instituto de Artes

Maria Clara Peinado Pereira

A influência de Heinrich Isaac em Anton Webern

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Programa de Graduação em Música do Instituto de Artes – Unesp/São Paulo – (Habilitação em Composição).

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

SÃO PAULO – S.P.
2017

Maria Clara Peinado Pereira

A influência de Heinrich Isaac em Anton Webern

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Programa de Graduação em Música do Instituto de Artes – Unesp/São Paulo – (Habilitação em Composição).

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

_____

Prof. Dr. Lutero Rodrigues

SÃO PAULO – S.P.
2017

RESUMO

O presente trabalho consiste na documentação de indícios da influência da música e técnica do compositor do século XV e XVI Heinrich Isaac na música de Anton Webern, por meio de análises musicais da obra *Choralis Constantinus* de Isaac e de algumas obras significativas de Webern.

ABSTRACT

The present work consists of documenting evidence of the music influence and technique of the fifteenth and sixteenth century composer Heinrich Isaac on Anton Webern’s music through musical analysis of Isaac's *Choralis Constantinus* and some of Webern's significant works.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Flo Menezes pelos conselhos e troca de conhecimentos.

Ao Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira e ao Prof. Dr. Fernando Cardoso pela ajuda com a pesquisa sobre músicas dos séculos XV e XVI.

Ao Prof. Carlos Iafelice por estar presente em todas as etapas dessa pesquisa como professor e amigo.

Aos meus amigos Guilherme Roberto, Gabriel S. Teixeira e Raphaela Lacerda pela paciência e amizade em todos os momentos.

E principalmente à minha família pelo apoio incondicional sem o qual nada disso seria possível.

SUMÁRIO

Introdução ……7
1. Os compositores e a questão sob estudo……...7
1.1. A escola Franco-flamenga……7
1.2. Heinrich Isaac e o *Choralis Constantinus*…….....8
1.3. Anton Webern e a relação com Isaac…….....9
2. Comparação e análises das obras…….11
2.1. Apresentando as análises……..12
3. Considerações finais…….33
REFERÊNCIAS…….....35

TABELA DE FIGURAS

Figura 1 - H. Isaac, Ofício XVI - *Solo iussu claudum erexit* ……..13
Figura 2 - Webern, Opus 2 ……..13
Figura 3 - H. Isaac, Ofício III - *Dominator dominus* ……..14
Figura 4 - Webern, Opus 15, mov. V ……..15
Figura 5 - H. Isaac, Ofício IV - *Dei genitrix* ……..17
Figura 6 - Entidades harmônicas do Opus 16, mov. I ……18
Figura 7 - Webern, Opus 16, mov. I, vozes sem defasagem ……...19
Figura 8 - Webern, Opus 16, Mov. I ……...20
Figura 9 - Webern, Opus 16, mov. I, compassos 11 a 13 ……22
Figura 10 - H. Isaac, Ofício IV - *Laus quoque sancto* ……....23
Figura 11 - Webern, Opus 16, mov. III, vozes sem defasagem ……...24
Figura 12 - Webern, Opus 16, mov. III ……25
Figura 13 - H. Isaac, Ofício VII - *Qui ascendit supercoelos* ……..26
Figura 14 - Webern, Opus 21, mov. I ……..27
Figura 15 - Webern, Opus 21, mov. II ……28
Figura 16 - H. Isaac, Ofício X - *Et agni vellere* ……29
Figura 17 - H. Isaac, Ofício XX, *Alleluja* ……...29
Figura 18 - Webern, Opus 22, mov. I, compassos 1 a 15 ……30
Figura 19 - H. Isaac, Ofício IV - *Laetare mater* ……..31
Figura 20 - Webern, Opus 26, compassos 49 a 58 ……....31
Figura 21 - Webern, Opus 31, mov. VI ……33

Introdução

A música do século XX muitas vezes é apontada como uma música que mudou a concepção de sonoridade, timbre, forma, harmonia e outros parâmetros musicais. Tal fato cria a necessidade de diferentes ferramentas para a sua análise.

Em consequência deste fato, criou-se uma situação em que se evitava olhar para o passado para entender o novo. Teóricos, principalmente pós - anos 1940, abordaram a música do início dos século XX como uma música que não tinha ligação com a tradição do séculos anteriores. Um dos compositores cuja ligação com a tradição foi muitas vezes ignorada é Anton Webern (1883-1945).

Em face deste cenário, o objetivo desta pesquisa é demonstrar, através de análises musicais, a influência do compositor franco-flamengo do século XVI, Heinrich Isaac (1450-1517), na música de Anton Webern. Assim, a partir de uma abordagem de peças significativas no repertório de cada um dos compositores em questão, será documentado a forma como as obras de Webern explicitam tal influência.

Muitos pesquisadores e compositores falam da existência dessa influência, mas poucos são aqueles que, em seus estudos, documentam a forma concreta pela qual isto ocorre. Dentro dessa perspectiva, surge o interesse em realizar estudos focados na documentação dessa influência, contribuindo para um melhor entendimento das técnicas e procedimentos seriais e atonais livres da música de Webern.

O trabalho a seguir será desenvolvido através da seguinte sequência: no primeiro capítulo, apresentaremos os autores envolvidos e sua relação; no segundo, a metodologia, a escolha do material e as análises; no terceiro, teremos as considerações finais.

1. Os compositores e a questão sob estudo

1.1 A escola franco-flamenga

Os franco-flamengos, ou neerlandeses, foram um grupo de compositores dos séculos XV e XVI nascidos e treinados nos países baixos (atualmente Holanda, Bélgica e norte da

França), mas que frequentemente residiam em outros lugares da Europa durante suas carreiras.[1]

O estilo da polifonia flamenga trouxe uma renovação para o estilo polifônico da época com a substituição da sonoridade formada por quartas, quintas e oitavas sucessivas da *ars nova e da ars antiqua* por uma sonoridade de sobreposição de terças e sextas, e de um novo tratamento de dissonâncias.

Fizeram parte da escola franco-flamenga nomes como: Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Jacob Obrecht, Adrian Willaert e Orlande de Lassus.

1.2 Heinrich Isaac e o *Choralis Constantinus*

Importante compositor pertencente a escola franco-flamenga, Heinrich Isaac nasceu nos países baixos, provavelmente na região de Flandres, em aproximadamente 1450. Informações precisas sobre o compositor são difíceis de se obter. Sabe-se que serviu aos Medici em Florença de 1485 a 1493, a partir de 1496, trabalhou intermitentemente em Viena, Torgau, Konstanz e Florença, em especial como compositor da corte do imperador Maximiliano I Habsburgo (SADIE,1994,p.462). É possível encontrar referências do compositor pelos nomes Heinrich, Henricus, Isaac (Ysaac, Isaak, Ysaak, Ysac, Yzac), Arrigo d'Ugo, Arrigo Tedesco, Arrigo il Tedesco.[2]

Um de seus trabalhos mais importantes foi uma encomenda feita para a capela da corte dos Habsburgo e para catedral de Konstanz, posteriormente nomeado *Choralis Constantinus*. O segundo volume deste trabalho, um dos objetos desta pesquisa, consiste em um conjunto de 25 ciclos do Próprio da missa católica para as principais festividades do ano litúrgico. Textos de graduais polifônicos já foram definidos antes de Ysaak, porém, ele é o primeiro que empreendeu compor o Gradual de todo o ano litúrgico para canto coral. (WEBERN, 1909, p.2)

A circunstância da comissão do *Choralis Constantinus* só foi conhecida 1930, com a descoberta do registro oficial da encomenda em 1508. (BURN,1998,p.46) Somente após a morte de Isaac, em 1517, surgiu a possibilidade da edição e publicação dos ofícios compostos para Konstanz. Entre 1550 e 1555, o famoso editor Hieronymus Formschneider, editor também dos desenhos de Albrecht Dürer, publicou a obra em três volumes, e a intitulou com o nome que é conhecido até os dias de hoje: *Choralis Constantinus.*

A presença constante de Isaac na literatura musical do séc. XVI aos dias de hoje deve-se fortemente às citações do compositor e de suas peças, no famoso tratado *Dodecachordon* de Henricus Glareanus:

---

[1] Milsom, John. "Burgundian school." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 5 Sep. 2017.<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1030>.

[2] No presente trabalho utilizaremos Heinrich Isaac como padrão.

> He embellished church song especially; namely, he had seen a majesty and natural strength in it which surpasses by far the themes invented in our time. (KEMPSON;1998, p.17 apud GLAREANS *Dodecachordon* p.278)[3]

O compositor aparece como referência da música de sua época ainda nos trabalhos de teóricos como Heinrich Faber, Gallus Dressler, Pietro Cerone, Johann Gottfried Walther e Johann Nikolaus Forkel. É importante ressaltar que Isaac entrou para historiografia da música ocidental, via Glareanus, sempre de modo associado ao grupo de compositores a ele contemporâneos que, posteriormente, foi chamados de 'escola franco-flamenga'. (BURN,2002, p.11)

1.3 Anton Webern e a relação com Isaac

Nascido em Viena em 1883, Anton Webern foi um dos mais importante compositor da música pós-tonal da primeira metade do século XX. Estudou musicologia na Universidade de Viena sob orientação do especialista em música do século XVI Guido Adler (1855-1941). Nesse período, editou e publicou parte da obra *Choralis Constantinus* do compositor franco-flamengo Heinrich Isaac, trabalho pelo qual recebeu o título de Doutor.[4] Concomitantemente ao desenvolvimento de seu Doutorado, Webern estudou composição com Arnold Schoenberg (1874-1951), com quem aprendeu a técnica serial dodecafônica.

Teóricos e compositores como Reginald Smith Brindle (1917-2003) e Ernst Krenek (1900-1991) já apontavam para o fato de que a escrita polifônica sempre foi preferência dos compositores seriais, no entanto a utilização das técnicas contrapontísticas de Webern eram bem diferente das de Schoenberg, as quais "pareciam derivar do desenvolvimento livre de motivos característicos do século XIX" (Bailey,1991, p. 94).

Em *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old forms in a new language,* Kathryn Bailey aponta que:

> At first, with the discovery of Webern at Darmstadt and the subsequent extension of his techniques by Stockhausen and Boulez, analysis tended to concentrate on the nature and properties of his rows and on the perceived serial organization of parameters other than pitch. (BAILEY,1991,p.3)[5]

---

[3] Ele embelezou especialmente a música da igreja; ou seja, ele percebeu nela a força majestosa e natural que ultrapassa de longe os temas inventados em nosso tempo. (KEMPSON;1998, p.17 apud GLAREANS *Dodecachordon* p.278)

[4] O trabalho foi concebido em 1906 e publicado em 1909.

[5] No início, com a descoberta de Webern por Darmstadt e a subsequente extensão de sua técnica por Stockhausen e Boulez, análises tenderam a se concentrar na natureza e propriedades de suas séries e na visível organização serial de parâmetros que não fossem o das alturas. (BAILEY,1991,p.3)

Desta maneira, parece ter sido negligenciado um aspecto importante da poética de Webern, qual seja: sua ligação com a tradição, principalmente com a da música pré-tonal dos séculos XV e XVI.

Na publicação das dezesseis conferências ministradas por Webern no início dos anos 1932 e 1933, sob o nome de *Caminho para a música nova,* o musicólogo e crítico suíço Willi Reich ressalta:

> Talvez, a partir da literatura musical desses últimos tempos, alguns leitores tenham feito da concepção espiritual de Webern uma ideia muito diferente daquela que se pode observar nas conferências que publicamos aqui. (WEBERN,1984, p.17.)

Durante a conferência de 20 de março 1933, o compositor deixa claro o motivo da sua preferência pelos procedimentos imitativos do século XV e XVI:

> Como é possível que várias vozes cantem a mesma coisa sucessivamente? É a essência do cânon, a mais estreita relação que se possa obter entre várias linhas. O fato que as vozes cantem a mesma coisa em momentos diferentes exige um dote especial. Mas a razão de tudo isso é o desejo de se obter a maior coerência possível. (WEBERN,1984, p. 62,63)

Webern também explicita que essa busca técnica por coerência estava presente na arte dos compositores franco-flamengos, desenvolvendo-se, a partir dela, uma nova polifonia:

> Chegamos atualmente a uma época em que o método de apresentação é polifônico – nossa técnica de composição atingiu um parentesco muito grande com o método de apresentação empregado no século XVI pelos neerlandeses. (WEBERN,1984, p. 53)

A afinidade e admiração do compositor pela motivação composicional de Heinrich Isaac é explicitada na introdução da edição do segundo volume do *Choralis Constantinus.* Webern aponta que a iniciativa para esse fato não se deve ser buscada exclusivamente nas necessidades práticas, mas também na profunda religiosidade do mestre e em seu amor pela beleza desses poemas litúrgicos. (WEBERN;1909:1.)[6] Ao descrever o trecho *"a Pharisco es invitatus Maria ferculis saturatus"*, na prosa do Ofício XIV, Webern usa as seguintes palavras: “Como, então, as três vozes são sempre trabalhadas umas com as outras, em que

[6]Die Initiative zu dieser Tat wird man nicht ausschließlich in praktischen Bedürfnissen suchen dürfen, sondern auch in der tiefen Religiosität des Meisters und in seiner Liebe zur Schönheit dieser kirchlichen Dichtungen (WEBERN,1909, p. 1)

evidencia-se claramente a vida própria de cada uma delas, o todo move-se em fluxo maravilhoso, é de suprema arte, a eufonia desta peça é indescritível.(WEBERN;1909, p. 3.)[7]

A relevância do estudo da influência de Isaac em Webern também é ressaltada por analistas da obra do compositor flamengo:

> Enquanto editava o segundo volume do Choralis Constantinus, Webern parece ter deixado marcas de suas próprias impressões estéticas na música de Isaac (o processo é mútuo, e seria fascinante fazer um estudo sobre o impacto de Isaac na música de Webern). (BURN,2002, p. 22)

2. Comparação e análises das obras

A metodologia utilizada para a realização do presente estudo estruturou-se de forma muito simples. Após a leitura das obras escolhidas para análise, trechos relevantes para a pesquisa foram selecionados e comparados, baseando-se nas similaridades técnicas encontradas nas obras dos compositores buscando, assim, identificar indícios da influência aqui abordada.

É válido ressaltar que a escolha do material analisado nesta pesquisa sofreu uma grande mudança do projeto até a conclusão. A princípio, tratar-se-ia de uma análise de aproximadamente dez dos trechos citados por Webern na introdução de sua edição do *Choralis Constantinus,* os quais seriam comparados com análises dos Op. 15 e 16 do compositor. Porém, devido ao tamanho das obras dos compositores em questão, fez-se necessária uma análise completa, ainda que não exaustiva, do segundo volume do *Choralis Constantinus* e de várias outras obras de Webern para que fosse possível achar indícios de tal influência.

Assim, os exemplos abaixo têm o objetivo de demonstrar indícios da influência da música de Isaac em Webern.

---

[7] Wie nun die drei Stimmen ineinander gearbeitet sind, so zwar, daß das Eigenleben einer jeden um so klarer hervortritt, das Ganze in wunderbarem Flusse sich fortbewegt, ist von höchster Kunst, der Wohlklang dieses Stückes unbeschreiblich. (WEBERN,1909, p. 3)

2.1. Apresentando as análises

A *sequentia* do Ofício XVI do *Choralis Constantinus* é um cânone duplo estrito[8]. Os *duces*[9] (plural de *dux)* começam ao mesmo tempo nas vozes superiores e compartilham de ritmos idênticos e perfis muitos semelhantes. Essa similaridades entre as vozes faz o cânone duplo parecer ao mesmo tempo um cânone simples a duas vozes, onde soprano e altus formam juntos o *dux,* e tenor e baixo o *comes*. Nas figuras 1 e 2 abaixo, o cânone duplo aparece marcado pelas chaves vermelhas e azuis, e o cânone simples circulado em verde.

Já nos primeiros opus de Webern é possível identificar traços da influência das técnicas de Isaac. No Op. 2 o compositor constrói um cânone duplo estrito a quatro vozes; os *duces* encontram-se nas vozes superiores e compartilham das mesmas similaridades do cânone de Isaac: os ritmos são idênticos e os perfis muito semelhantes.

Esse cânone também pode ser considerado um cânone simples, onde Webern, aparentemente consciente das possibilidades geradas por essa dualidade, inverte as vozes dos *comites* (plural de *comes)* mudando tenor para *comes* de altus e baixo para *comes* de soprano. Como as vozes inferiores juntas formam o *comes* do cânone simples, essa alteração causa somente uma mudança na configuração do cânone duplo, que sintomaticamente fica com a mesma configuração do cânone de Isaac: soprano com tenor e altus com baixo.

Apesar de no exemplo de Isaac as vozes superiores, que constituem os *duces*, se distinguirem ritmicamente após a terceira frase e apesar de que esta desigualdade rítmica não ocorra no exemplo de Webern, onde as vozes que constituem os *duces* preservam a sua igualdade rítmica, parece-nos pertinente associar este início do Op. 2 com o cânone de Isaac aqui apresentado, em face de sua grande similaridade.

---

[8] Brevemente, podemos definir o cânone e seus tipos da seguinte maneira: estrito ou simples: quando o *comes* imita o *dux* rigorosamente por oitava ou uníssono. Direto: quando o *comes* imita o *dux* por oitava ou qualquer outro intervalo. Invertido: quando o *comes* imita o *dux* na direção oposta. *Cancrizan* ou retrógrado: quando o *comes* imita o *dux* de trás para frente.

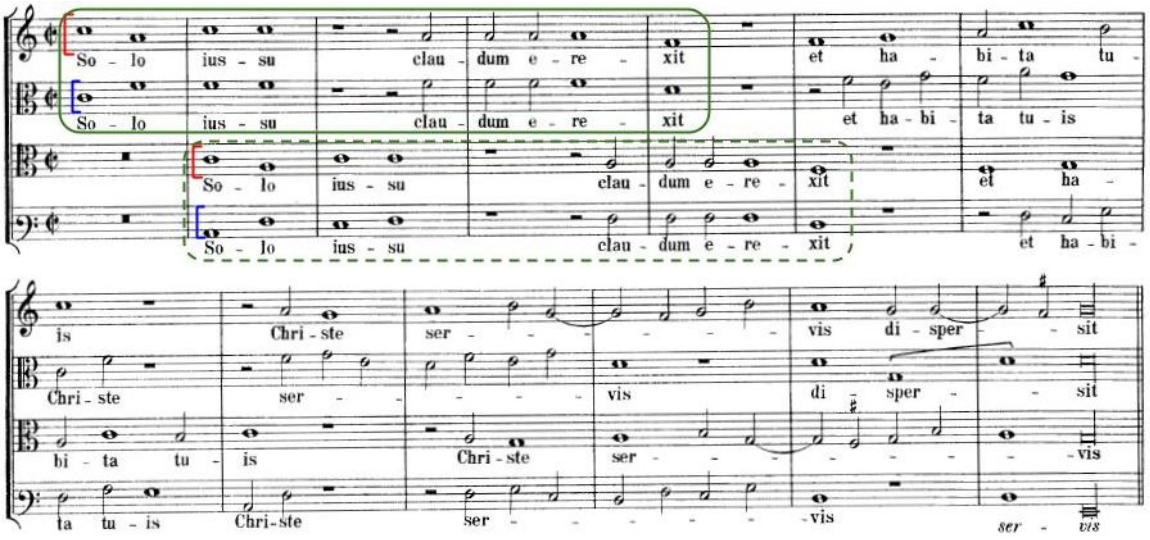
[9] O *dux* consiste na voz que lidera o cânone e o *comes,* na voz que responde ao *dux.*

So - lo ius - su clau - dum e - re - xit et ha - bi - ta tu -
So - lo ius - su clau - dum e - re - xit et ha - bi - ta tu - is
So - lo ius - su clau - dum e - re - xit et ha -
So - lo ius - su clau - dum e - re - xit et ha - bi -
is Chri - ste ser - vis di - sper - sit
Chri - ste ser - vis di - sper - sit
bi - ta tu - is Chri - ste ser - vis
ta tu - is Chri - ste ser - vis ser - vis

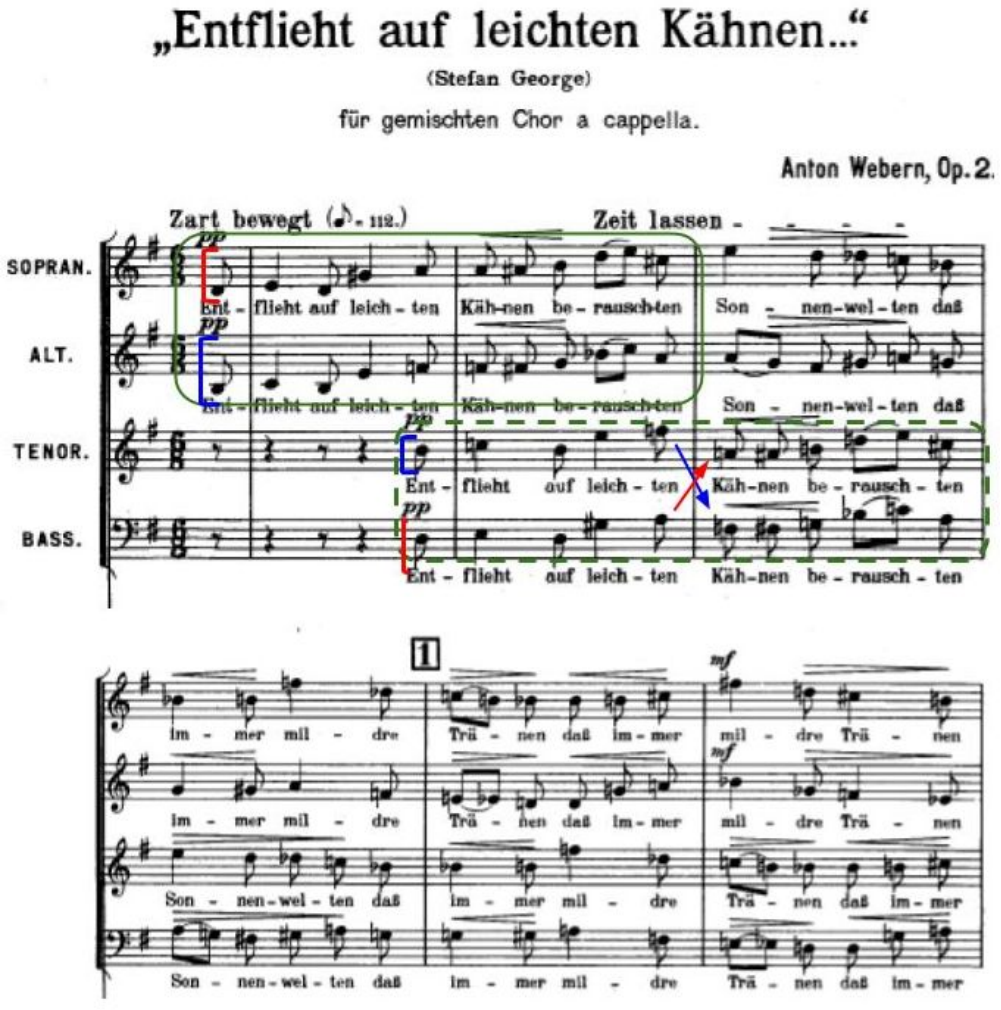
Fig. 1

„Entflieht auf leichten Kähnen..“
(Stefan George)
für gemischten Chor a cappella.
Anton Webern, Op. 2.
Zart bewegt (♪= 112.)
Zeit lassen -
SOPRAN.
ALT.
TENOR.
BASS.
pp
Ent - flieht auf leich - ten Käh - nen be - rausch - ten Son - nen - wel - ten daß
Ent - flieht auf leich - ten Käh - nen be - rausch - ten Son - nen - wel - ten daß
Ent - flieht auf leich - ten Käh - nen be - rausch - ten
Ent - flieht auf leich - ten Käh - nen be - rausch - ten
1
mf
im - mer mil - dre Trä - nen daß im - mer mil - dre Trä - nen
im - mer mil - dre Trä - nen daß im - mer mil - dre Trä - nen
Son - nen - wel - ten daß im - mer mil - dre Trä - nen daß im - mer
Son - nen - wel - ten daß im - mer mil - dre Trä - nen daß im - mer

Fig. 2

A primeira parte do Ofício III (p.17)[10] é um trecho que apesar de não ser canônico é todo construído por imitações melódicas e rítmicas que não se restringem a linha de uma só voz. Assim, como observa-se na figura 3, o início da imitação se dá entre tenor e soprano mas sua continuação não se restringe às essas vozes; é possível notar que isso acontece também nas outras vozes. No exemplo abaixo, os motivos iguais estão circulados na mesma cor, a linha do soprano e altus circulada em roxo tracejado representam uma imitação retrógrada rítmica; o trecho do baixo tracejado em preto, nos compassos 9 a 11, marcam um espelhamento rítmico com eixo na nota mi. As duas notas que aparecem circuladas em preto pontilhado não fazem parte da imitação no baixo.

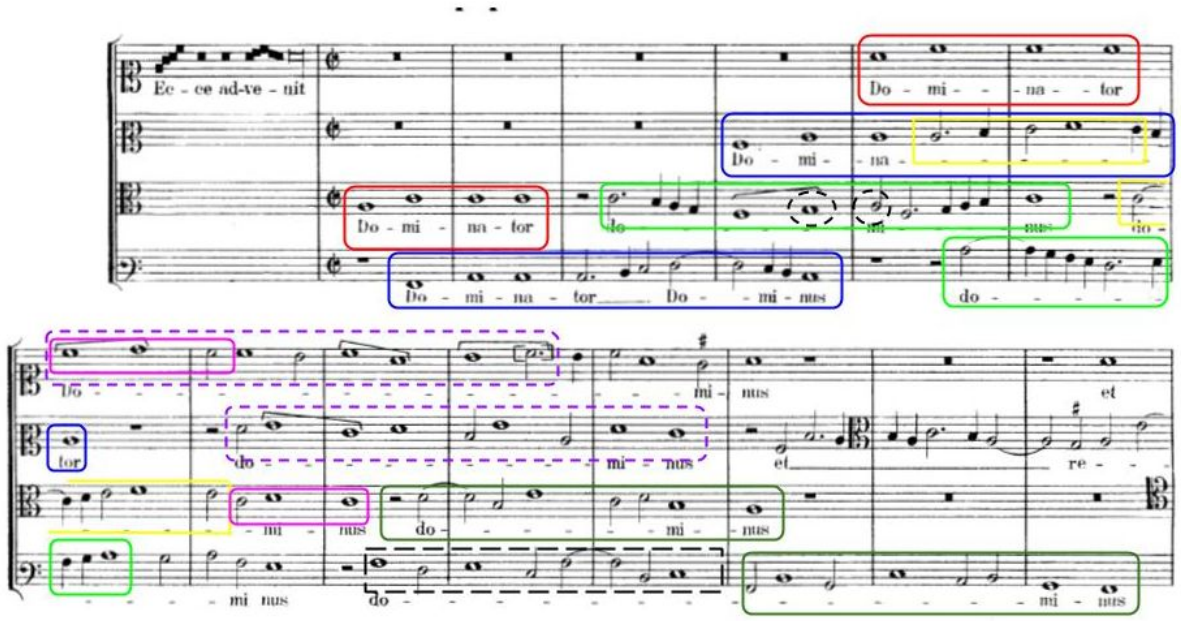


Fig. 3

No último movimento do Op. 15 Webern, faz um cânone duplo invertido utilizando um procedimento de imitações parecido com o de Isaac. Também aqui, os cânones não se restringem às mesmas vozes. No primeiro cânone, o *dux* e o *comes* alternam-se entre instrumentos diferentes: primeiro entre trompete e clarinete; logo em seguida, entre flauta e trompete. No segundo cânone, o *dux* é fixo na voz, mas o *comes* varia de instrumentação.

Na figura 4 os *duces* estão circulados por linha contínua e os *comites* por linha tracejada. No cânone I, *dux* aparece nas cores azul,verde e amarela, separado de acordo com a

[10] As páginas referem-se, quando reportando-se ao *Choralis Constantinus,* à edição *Choralis Constantinus.* Zweiter Teil. Wien: Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

mudança de instrumentação (quando muda a combinação de instrumentos, muda-se a cor); o *dux* do cânone II aparece sempre em vermelho e seu *comes,* sempre em vermelho tracejado.

Essa alternância de vozes, se em Heinrich Isaac é uma constante em vários autores, em Webern servirá, quando empregada em um contexto de conjunto multi tímbrico, ao reforço da melodia de timbres - que Webern posteriormente radicalizou em um processo de atomização crescente cuja a consequência maior é o segundo movimento do Op. 24.

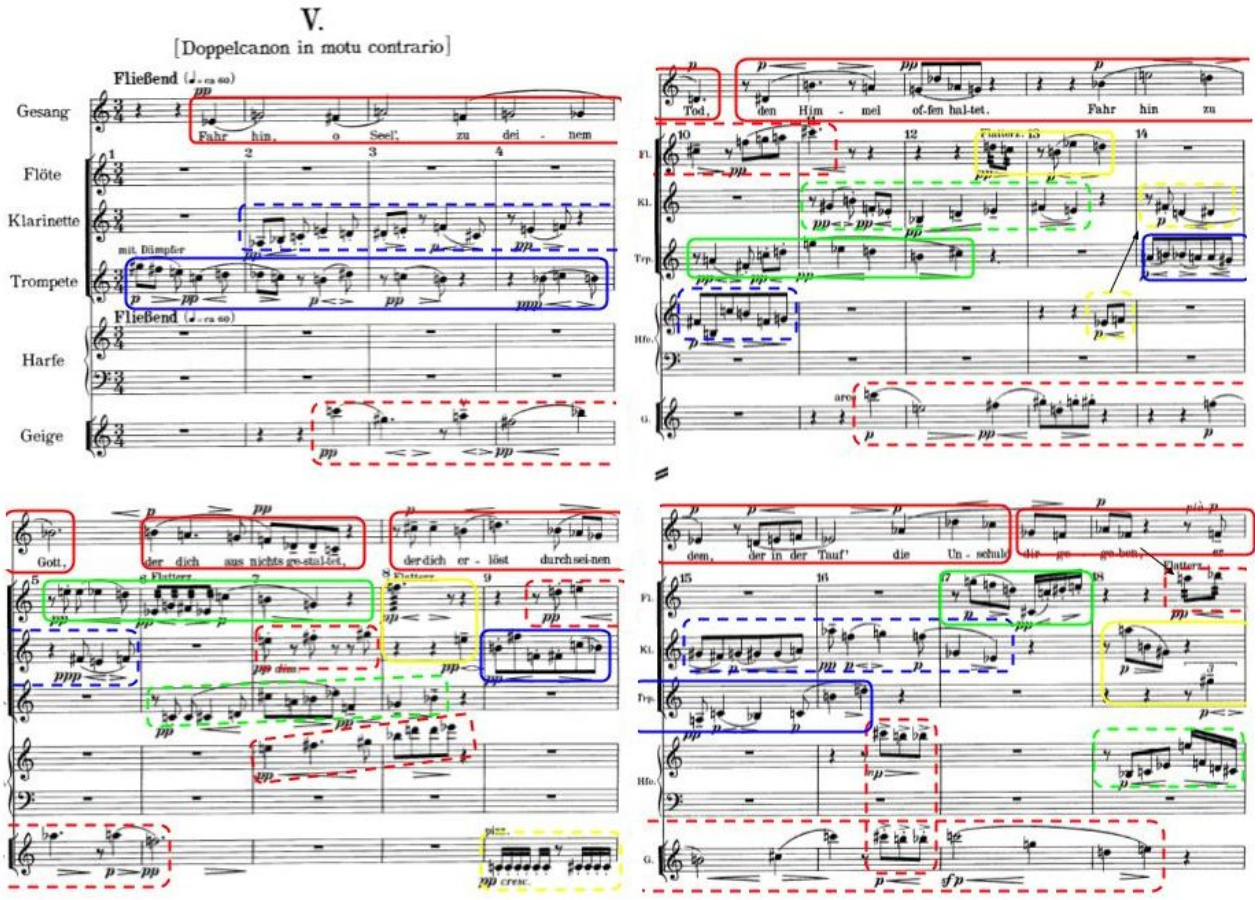
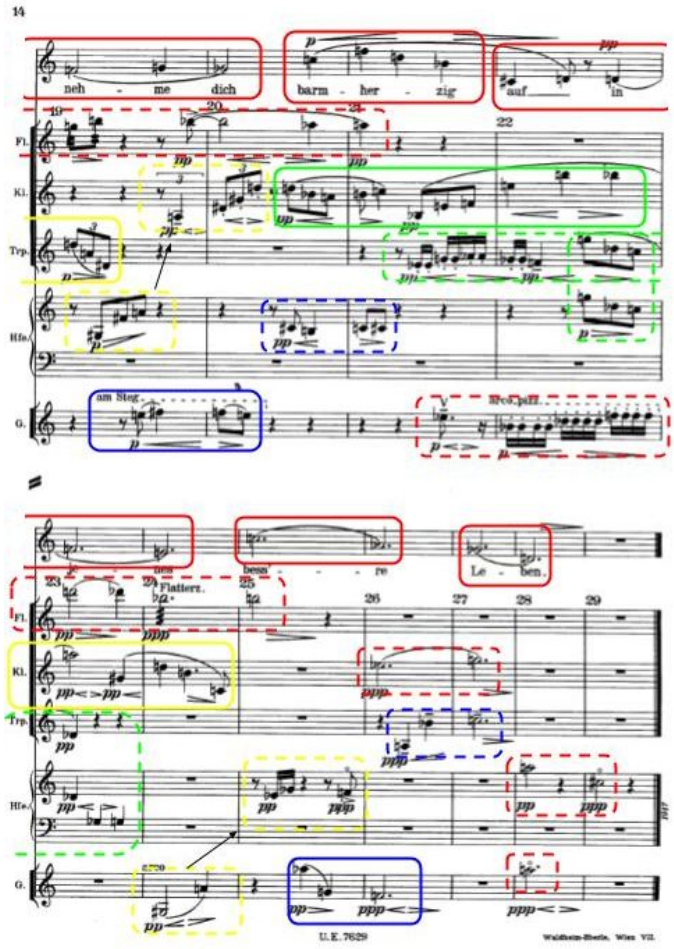



Fig.4



No caso de Webern, a análise do *dux* obrigatoriamente passa por uma segmentação em frases na medida em que cada seu fragmento alterna em cores na sua resposta (como *comites).* Ou seja, a resposta de uma voz em relação a sua enunciação encontra em Webern um processo de atomização do timbre, que faz com que, mesmo quando anunciada de forma uniforme por um timbre só em sua formulação inicial como *dux*, ela possa ser compreendida em unidades menores, pois são essas unidades que são distribuídas em timbres diferentes.

Este processo de atomização e de alternância tímbrica parece-nos um ponto fundamental na poética de Webern, porque ele nada mais faz que salientar a melodia de timbres preconizada pelo seu mestre Arnold Schoenberg, cuja o processo Webern levou às últimas consequências, seja no desenvolvimento de seus cânones, seja na sua instrumentação em geral, seja na sua orquestração de Bach.

Portanto, verificamos que os *duces* e *comites* vão diminuindo no decorrer da peça: no início, os *duces* têm duração de quatro ou cinco compassos, com uma densidade grande de notas em seu perfil melódico; e, no final duram dois compassos com perfis de apenas duas notas. É possível observar também em Isaac (cf. figura 3) que há processos de segmentação

das estruturas melódicas na estruturação de sua peça, muita vezes com motivos de até mesmo 3 notas.

Em “Anton Webern and the influence of Heinrich Isaac”, Christian Mason compara o perfil melódico dos cânones no quinto movimento do Op. 15 de Webern com um trecho do Ofício IV do *Choralis Constantinu*s (p.33). O cânone I de ambas peças tem um caráter intervalar predominantemente de segundas maiores e menores; cânone II, baseia seu perfil em intervalos mais extensos, quartas e terças maiores e menores, com uma métrica que enfatiza o terceiro tempo de cada compasso. Mason deixa claro que não está sugerindo que essa relação existia na mente de Webern, mas que similaridades como essa revelam como compositor absorveu a técnica de Isaac.

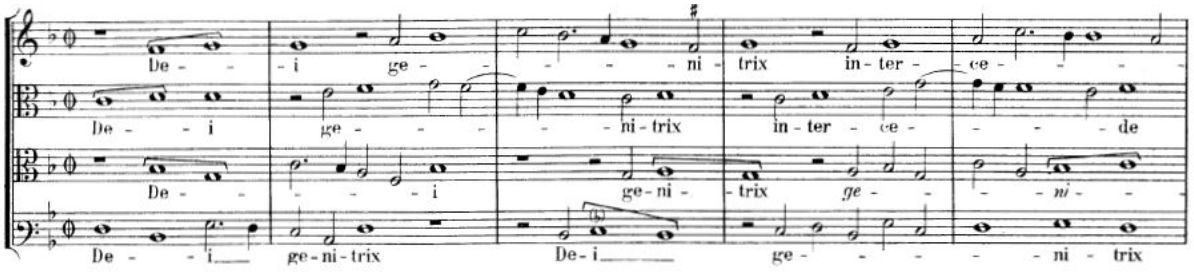



Fig. 5

No livro *Apoteose de Schoenberg,* Flo Menezes fala sobre a emancipação das dissonâncias, principalmente a da segunda menor, discursando de como, ao longo da história da música, este intervalo, que era predominantemente sequencial e portanto cronológico, passou a ser incorporado cada vez mais em agregações simultâneas dos sons. Neste contexto, afirma que “[...] pela ampliação da potencialidade polar presente na escuta simultânea das sensíveis é que os intervalos que contém meios-tons construíram os principais pivôs arquetípicos da produção musical da segunda escola de Viena.” (MENEZES, 2002,p.114). Dessa maneira Menezes identifica dois arquétipos harmônicos em Webern, sendo o primeiro quarta justa sobre quarta aumentada ou, quarta aumentada sobre quarta justa, e o segundo um intervalo de terça menor acrescido de uma segunda menor.

A partir do conhecimento do uso desses arquétipos por Webern, foi possível descobrir durante a análise do opus 16 que o controle vertical das vozes dos movimentos I, III e V baseiam-se em entidades harmônicas pré-estabelecidas antes da defasagem das vozes.

O primeiro movimento do Opus 16 é um cânone a três vozes, onde observamos: o *dux* no clarinete, *comes* I no clarinete baixo em movimento contrário (3ª menor abaixo), *comes* II na voz em movimento direto (2ª maior acima).

As entidades harmônicas encontradas antes da defasagem das vozes estruturam o controle vertical dividindo-se em doze: seis entidades sobre o eixo de ré e sol#, e seis sobre o eixo de si e fá. (Fig. 6)

Como mostra a figura 7, as três vozes do cânone seguem rigorosamente a distância vertical dessas entidades. Especula-se que Webern não tinha intenção que esse controle fosse somente estrutural pois, quando as vozes já se encontram defasadas, é possível observar a polarização do arquétipo de quarta justa sobre quarta aumentada tanto vertical quanto horizontalmente.

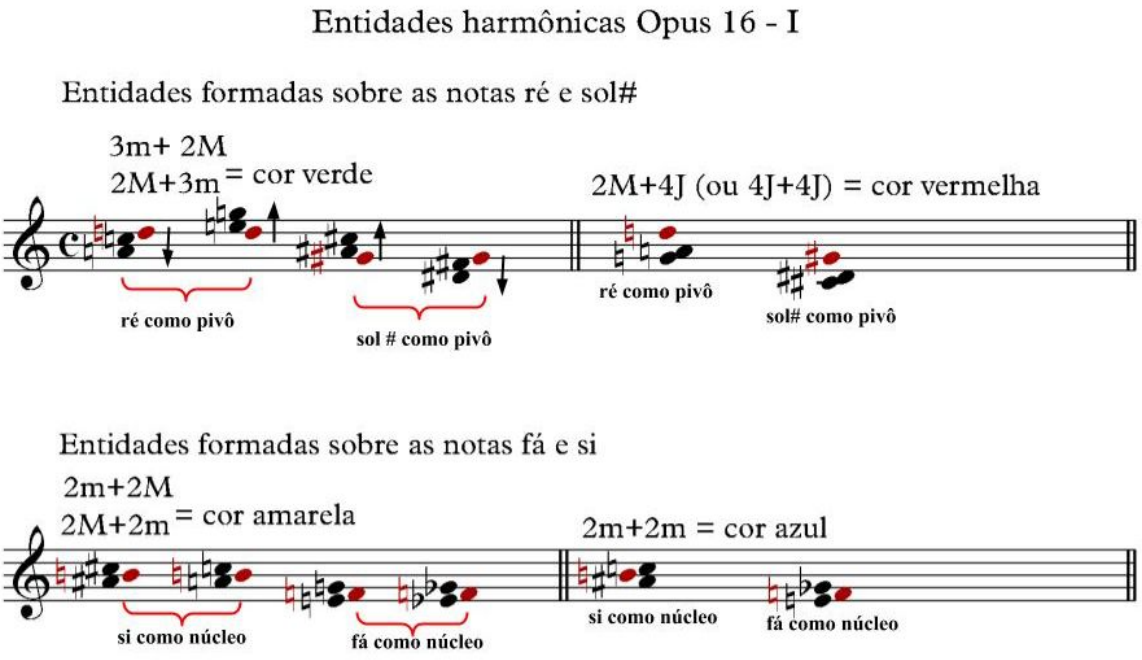


Fig. 6

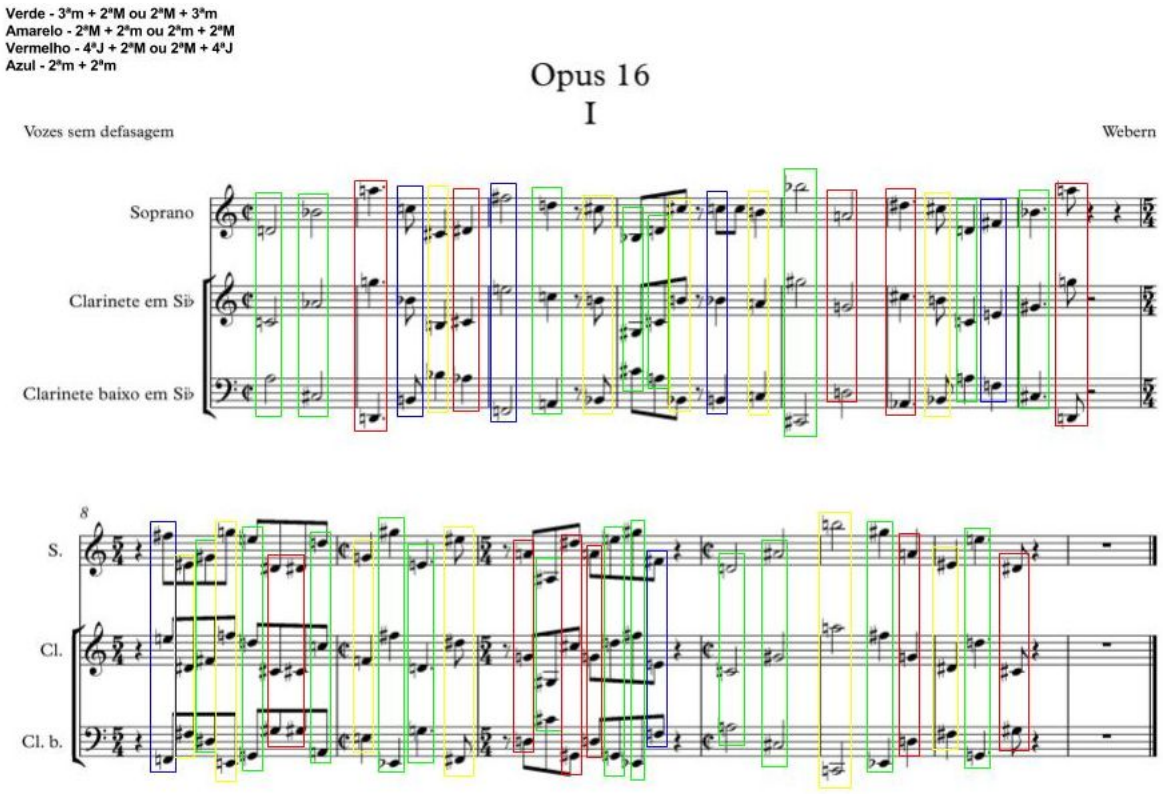


Fig. 7

Assim como nos compositores franco-flamengos, a rigidez da verticalidade das vozes não impede a fluidez da linha horizontal. Portanto, mostra-se aqui que a similitude do processo composicional entre Webern e Isaac apoia-se na organização vertical do cânone, diferenciando-se quanto à ênfase intervalar, ou seja, a quais intervalos que serão enfatizados e quais que serão evitados.

Na figura 8 abaixo, os motivos iguais de duas notas encontram-se marcados nas mesmas cores (azul, verde e amarelo). Configurações horizontais do arquétipo de quarta justa sobre quarta aumentada aparecem circulados de vermelho, e configurações verticais deste mesmo arquétipo aparecem circuladas em vermelho tracejado.[11]

[11] Para facilitar a visualização a análise dos compassos 11 a 13 do primeiro movimento do Op. 16 encontram-se na figura 9.

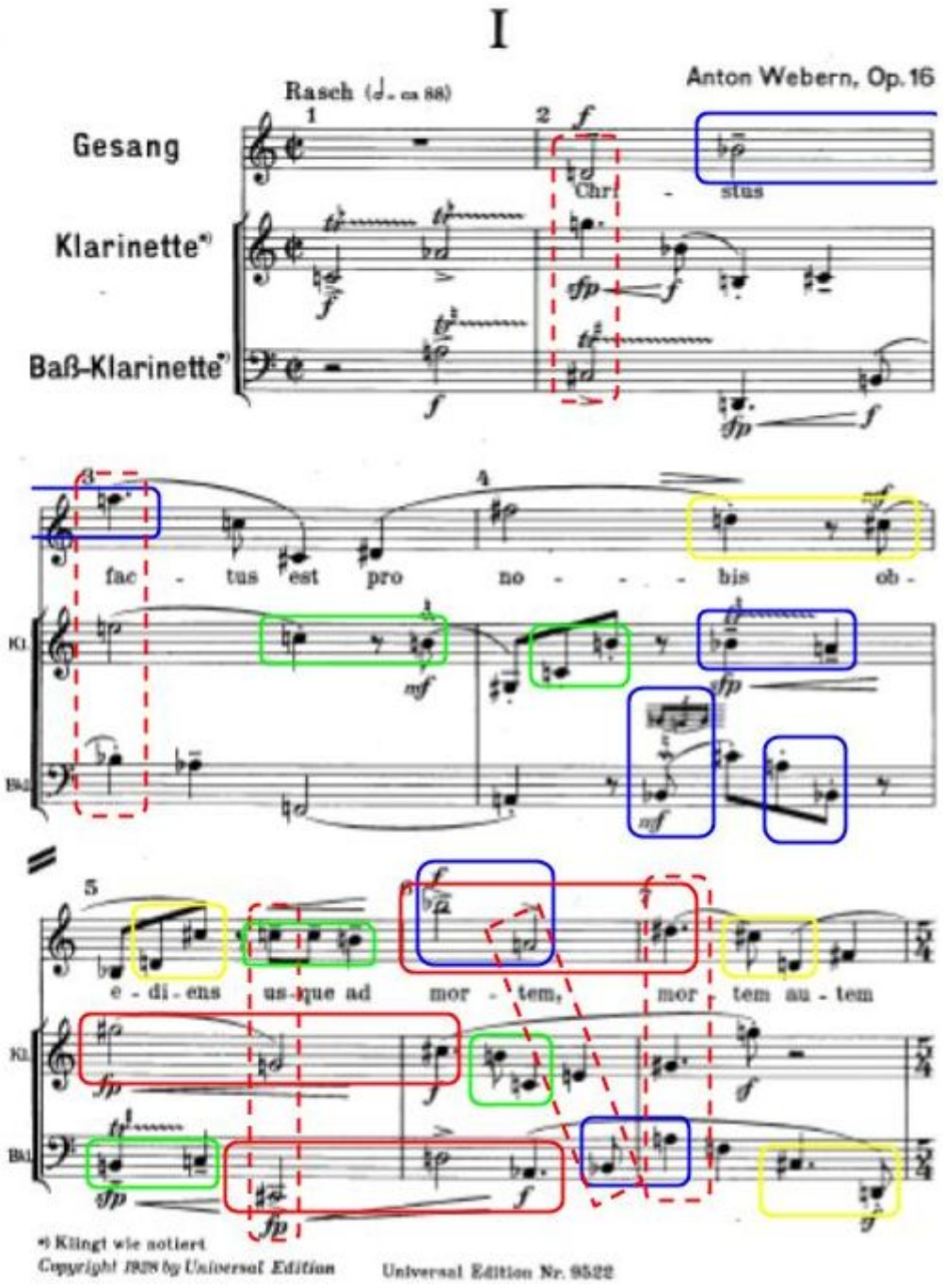

I
Anton Webern, Op. 16
Rasch (♩= ca 88)
Gesang
Klarinette*)
Baß-Klarinette*)
Chri - stus
fac - tus est pro no - - - bis ob -
e - di - ens us-que ad mor - tem, mor tem au - tem
*) Klingt wie notiert
Copyright 1928 by Universal Edition
Universal Edition Nr. 9522

Fig. 8

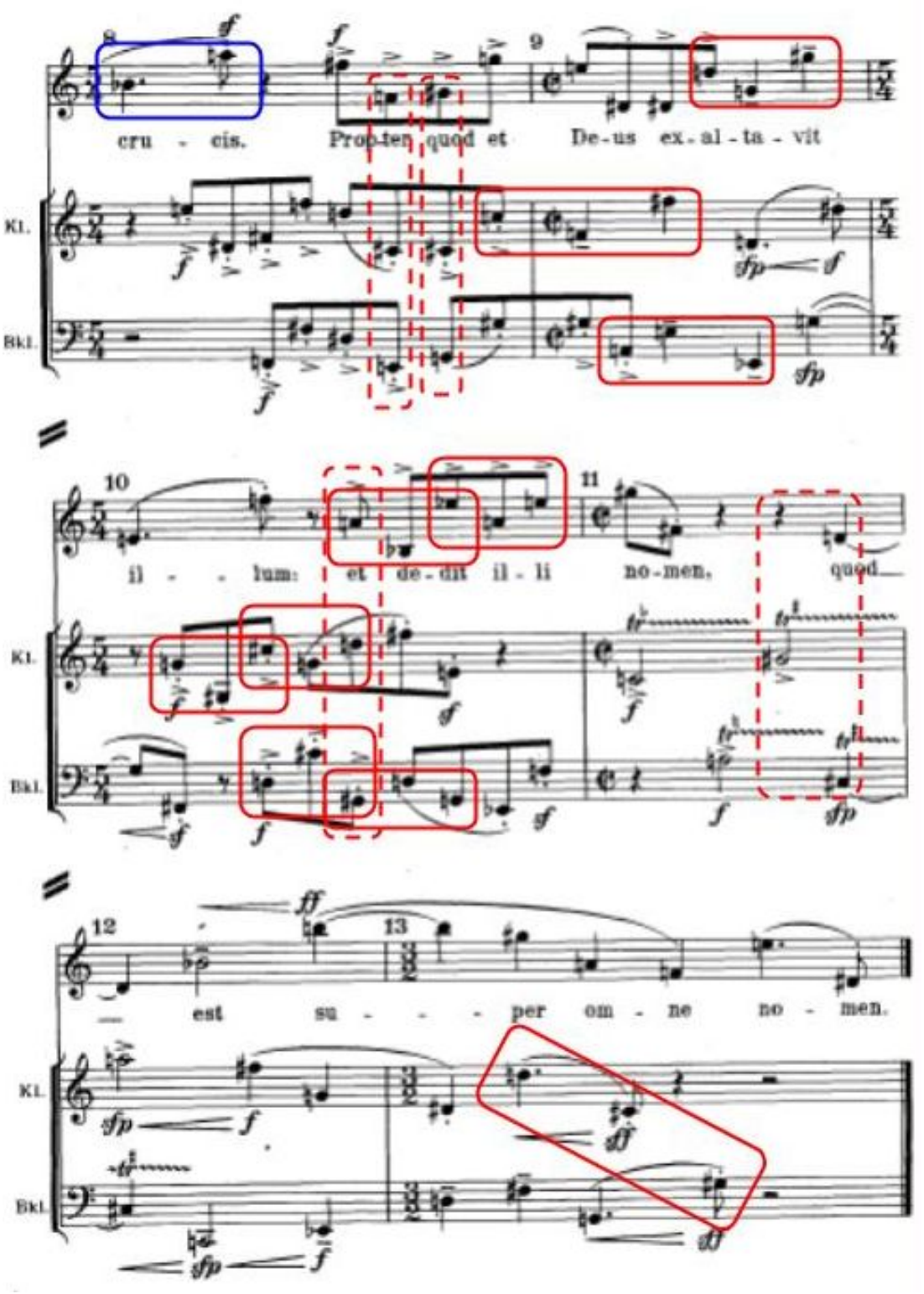

8
9
cru - cis.
Pro-ter quod et
De-us ex-al-ta-vit
Kl.
Bkl.
10
11
il - lum: et de-dit il-li
no-men, quod
Kl.
Bkl.
12
13
est su - - - per om-ne no-men.
Kl.
Bkl.

Fig. 8

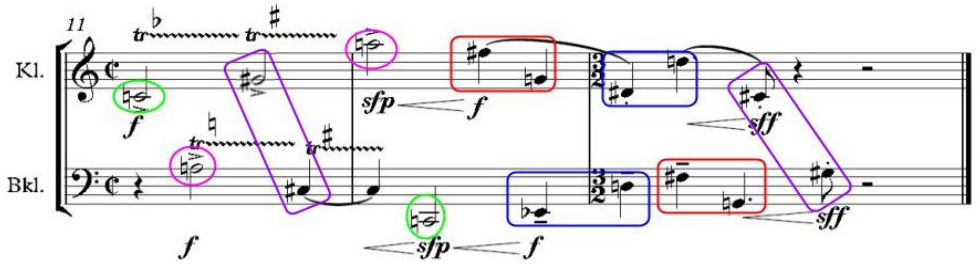


Fig. 9 - compassos 11 a 13 do opus 16, mov. I

No ofício IV do *Choralis Constantinus* (p.29, figura 10), trecho que consiste em dois duos imitativos onde todas as vozes começam com o mesmo motivo — *altus* e *bassus* a partir da nota fá, *discantus* (soprano) e *tenor* a partir de si bemol —, é possível observar que, apesar da imitação das vozes não ser estrita, há imitações de pequenos motivos que permeiam as outras vozes, assim como observado na técnica imitativa de Webern. (Cf. figuras 8 e 9)

No entanto, o que mais chama atenção para a relação entre esses dois trechos são as mudanças na defasagem das imitações. A distância de entrada das vozes no início do trecho de Isaac são regulares, de uma breve. Porém, nas seções posteriores acontecem mudanças na defasagem do cânone entre *bassus* e *tenor*. No compasso seis, a última nota da palavra *sancto* no *bassus* tem sua duração dobrada, aumentando assim o tempo da defasagem do cânone. No compasso dez, o *tenor* tem a primeira nota da palavra *laus* diminuída pela metade, o que faz *tenor* e *bassus* entrarem em fase por quatro notas até que o *bassus* sofra aumentação de uma breve no compasso doze, na palavra *sancto*.

Apesar de não serem imitações estritas, no compasso oito e onze *altus* e *discantus* têm sua defasagem alterada entre as frases, com o tempo de entrada sendo aumentado em uma breve no *discantus*. No compasso 14, o *tenor* tem uma aumentação de breve entre as palavras *spiritui*. Na figura 10 motivos semelhantes encontram-se na mesma cor (azul e verde), enquanto que pausas e notas com durações alteradas estão marcadas em vermelho.

No primeiro movimento do opus 16, constata-se que, a princípio, Webern também mantém regular a distância de entrada entre as vozes e, posteriormente, no começo das segunda e terceira seções, faz uma mudança na regularidade das entradas, alterando assim a defasagem dos cânones.

Evidentemente tais procedimentos imitativos não são exclusivos de Isaac, mas, em face da aproximação que Webern exercera com relação à sua obra, eles configuram um indício de sua influência sobre o processo composicional weberniano.

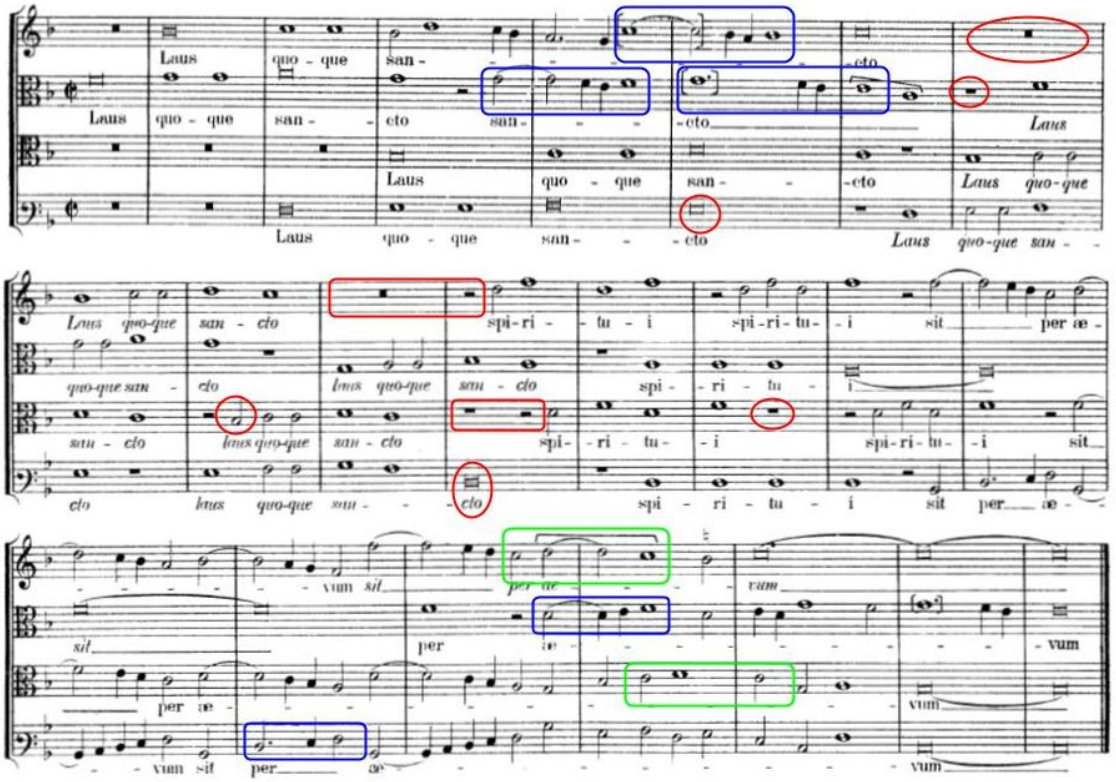


Fig. 10

Em "Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln! Die Kanons in Isaacs *Choralis Constantinus* II", Katelinje Schiltz aponta que "na maior parte dos casos o intervalo de tempo entre as vozes é muito pequeno, variando de uma semibreve ou breve a duas semibreves, o que contribui para a conexão das vozes e enaltece a sua reconhecibilidade."[12]. Curiosamente, os tempos de entrada dos cânones de Webern são sempre pequenos e, desta maneira, não nos parece absurdo inferir que Webern tenha optado por manter esse aspecto da técnica de escritura da música dos séculos XV e XVI visando aumentar a reconhecibilidade das vozes de seus próprios cânones.

[12] In den meisten Fällen ist der Zeitabstand zwischen den Stimmen sehr gering – er variiert von einer Semibrevis oder einer Brevis zu zwei Semibreven –, was zum Zusammenhang der Stimmen beiträgt und ihre Erkennbarkeit erhöht.

O terceiro movimento do opus 16 é um cânone a três vozes, sendo *comes* I um cânone direto à quarta justa, e *comes* II, um cânone invertido à quarta aumentada. Como no primeiro movimento, Webern estrutura o controle vertical da peça a partir de entidades harmônicas estabelecidas antes da defasagem entre as vozes. Porém, esse movimento é estruturado sobre uma entidade de quarta justa sobre quarta aumentada em todas suas 12 transposições. Novamente essa configuração intervalar é encontrada após a defasagem das vozes tanto verticalmente quanto horizontalmente.

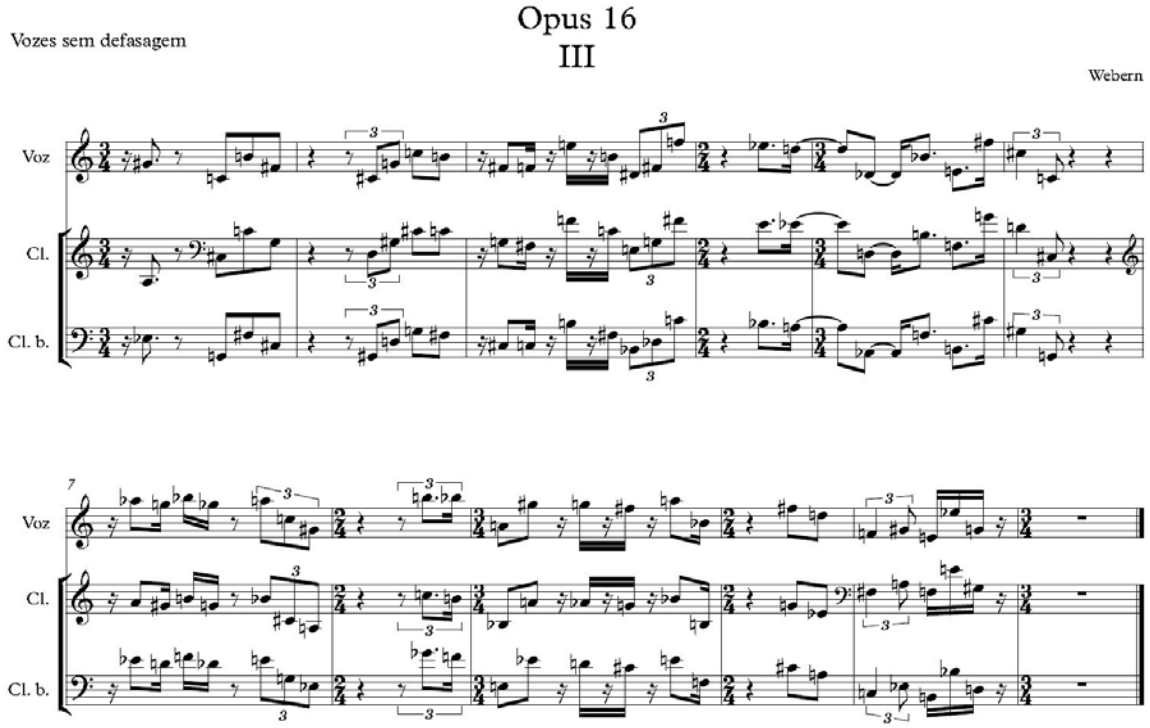



Fig. 11

O curioso é que, a partir da estratégia de Webern em tornar a sua estrutura harmônica homogênea uma imitação de tipo canônico, ela acaba por constituir imitações não apenas das figuras em si como também dos campos harmônicos, ou seja, constituindo a sua escritura de tal forma que conseguimos identificar, na sequencialidade das vozes, agrupamentos com as mesmas notas sem que tais agrupamentos constituam uma imitação de uma voz em relação a outra. Na figura 12 em seguida, realçamos esses grupos de notas idênticas sem que façam necessariamente parte da imitação estrita das vozes. (As cores iguais representam conjuntos

de notas idênticas e os conjuntos circulados em preto tracejado não se repetem em outros lugares.)

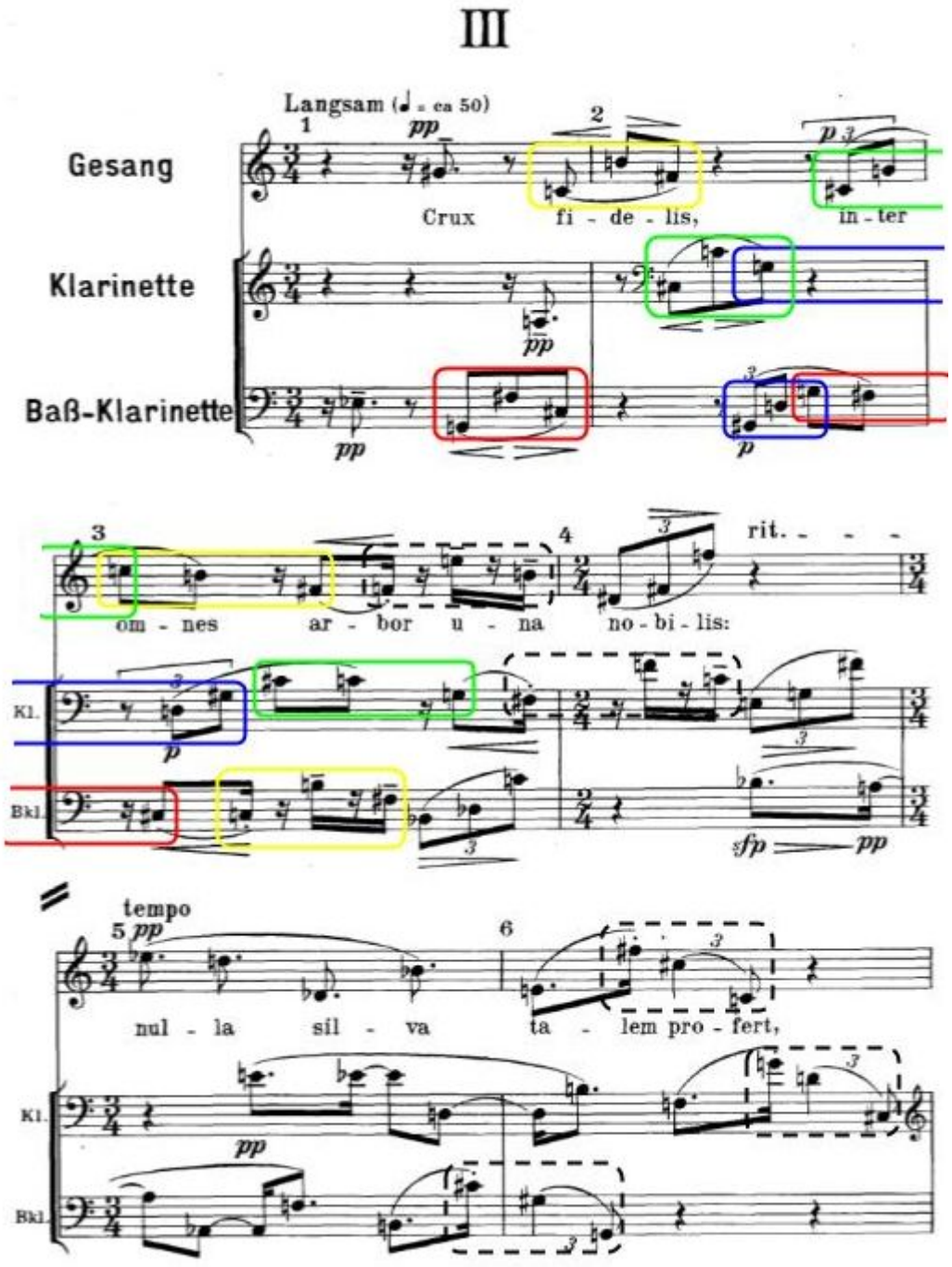


Fig. 12

Este aspecto triplo da escritura weberniana, ou seja, o fato de que há o controle das harmonias verticais (regidas por arquétipos), o controle da imitação horizontal, mas também uma dimensão de imitação que governa um outro parâmetro (neste caso, a constituição das mesmas notas), institui o que podemos chamar de diagonalidade na escritura weberniana.

Retomando Isaac, observamos que, no *communio* do Ofício VII (p.55), apesar de não ser um cânone, podemos encontrar uma forte preocupação por simetria e unidade, e ainda um procedimento parecido de repetição de pequenos motivos que não pertencem ao mesmo trecho da linha. Logo nos primeiros quatro compassos do *tenor* já se encontra um palíndromo de alturas (em azul na figura 13), cuja as duas notas finais dão início a um trecho de seis notas que será imitado, uma breve depois, no *discantus*. A linha do altus começa igual a do tenor e no segundo compasso muda para um motivo, somente de alturas, que é imitado repetidamente nas três vozes superiores, inclusive na sua forma retrógrada.

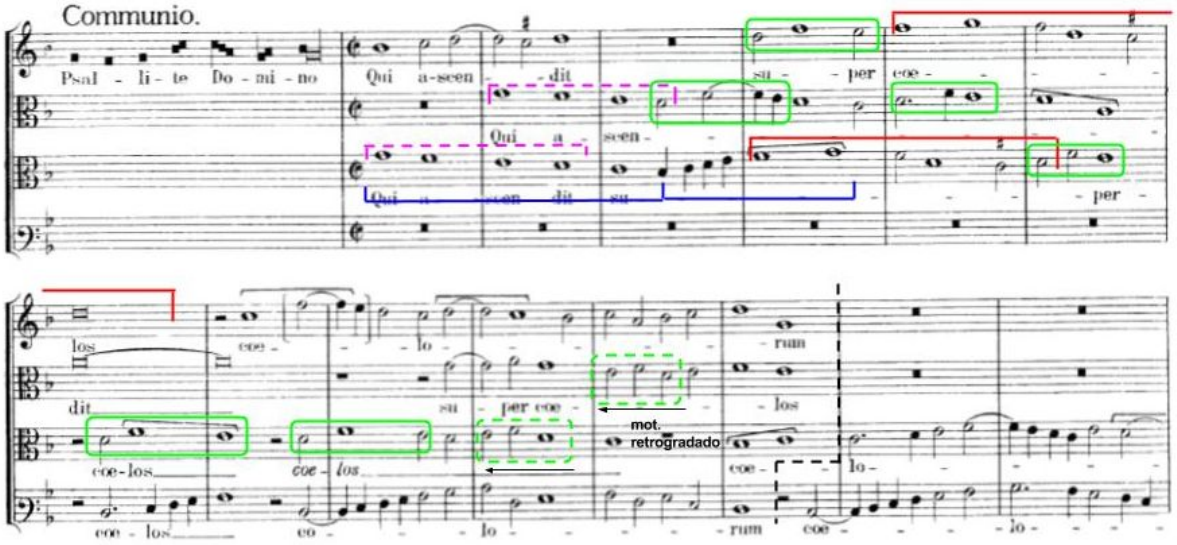



Fig. 13

Mais um exemplo de como Webern, apesar da complexidade de sua técnica polifônica, mantém regular a relação de tempo e tamanho das entradas de seus cânones é o primeiro movimento da *Symphonie* opus 21. Segundo Bailey os primeiros 26 compassos do primeiro movimento da sinfonia consistem em dois cânones espelhados que acontecem simultaneamente. O intervalo cronológico das entradas é de dois compassos nos dois casos; em os ambos cânones, o *comes* duplica exatamente os ritmos, as durações, a segmentação das séries entre instrumentos e a sequência de timbres do *dux*. (BAILEY, 2006,p.96)

O segundo movimento da *Symphonie* consiste em um tema e variações: o tema abarca os primeiros onze compassos; já todas as outras seções são cânones. Apesar de não ser canônico, o tema é construído com uma simetria importante de ser observada: as primeiras

nove notas do clarinete são repetidas de forma retrógrada na harpa e trompas; as alturas dos primeiros cinco compassos e meio da harpa e trompas são repetidos de forma retrógrada no clarinete. Consequentemente, as alturas das notas da harpa e trompas são o exato retrógrado do que está no clarinete.

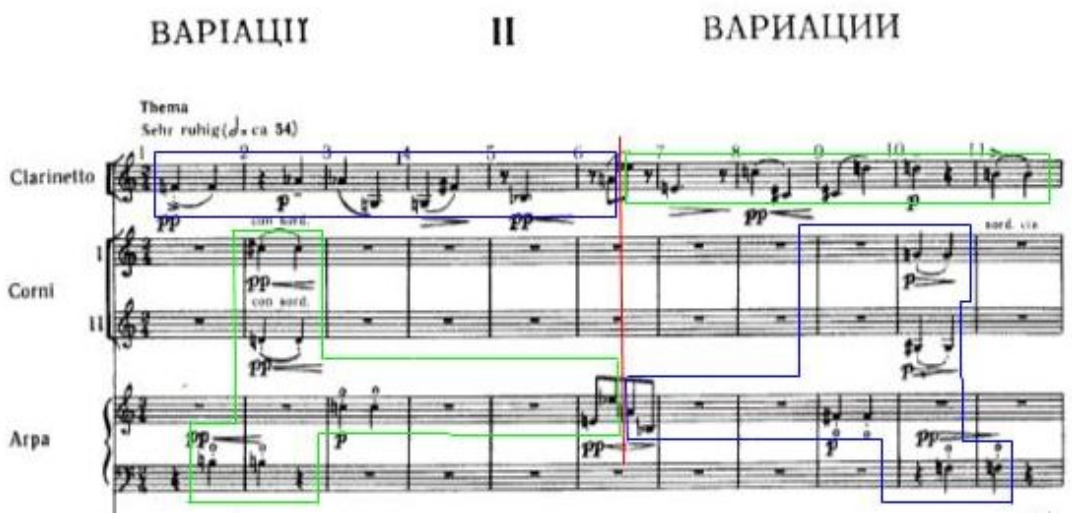


Fig. 14

A primeira variação do segundo movimento é um cânone duplo por movimento contrário, sendo o cânone I constituído por violino 1 e violoncelo; o cânone II, por violino 2 e viola. Cada voz usa uma série distinta, a qual é repetida, logo ao término da primeira série, em movimento retrógrado com durações e articulações iguais. Webern escolheu as séries de maneira que o violino 2 constituísse o retrógrado do violino 1 e que a viola, o retrógrado do violoncelo, criando assim dois cânones retrógrados de alturas entre os violinos 1 e 2, e entre violoncelo e viola (setas azuis e verdes no exemplo). Isso sugere que Webern tinha uma preocupação considerável com a simetria e unidade de seus cânones.

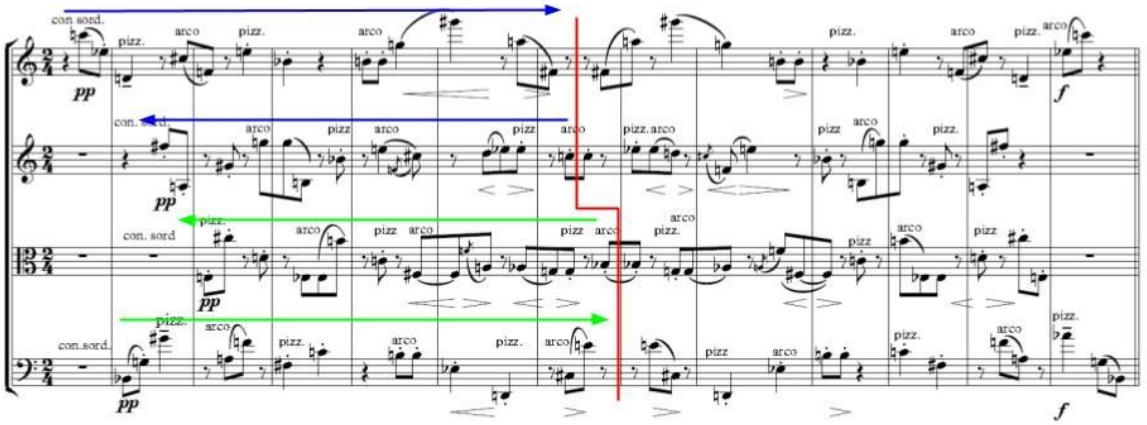



Fig.15 Opus 21, mov. II, cp. 11 a 23

Nos dois cânones retrógrados encontrados no volume II do *Choralis Constantinus*, os quais Webern cita em sua introdução à obra de Isaac, é possível igualmente observar uma preocupação com simetria e unidade. Na *sequentia* do Ofício X (p.80), Isaac faz um cânone retrógrado entre *tenor* e *discantus*, em que a constituição retrogradada se organiza tendo como base duas frases (tal como pontuamos no exemplo abaixo), estabelecendo íntima correlação com o que ocorre na divisão simétrica do tema e das variações do segundo movimento da *Symphonie.*

As primeiras sete notas do *discantus* formam um palíndromo com eixo na nota fá (em rosa no exemplo); simetrias ocorrentes dentro de trechos de uma linha melódica também estão presentes em Webern como vimos nos exemplos acima.

Existe também uma simetria não tão explícita no *Bassus,* onde os primeiros três compassos são imitados em movimento retrógrado com a nota fá como eixo da retrogradação. Essa simetria não é tão explícita pois a rítmica, apesar de muito semelhante, não é perfeitamente espelhada — há também uma nota que não pertence ao espelhamento, uma mínima de si bemol no último tempo do quarto compasso. A voz do *altus* parece ter sido composta de maneira mais livre, porém fica claro que sua estrutura acontece sobre a nota sol, nota mais aguda da tessitura desta voz no trecho.

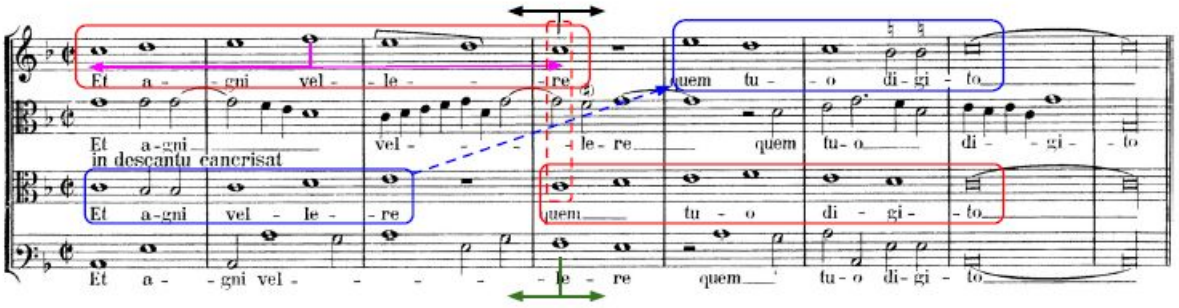


Fig. 16

O segundo cânone retrógrado do *Choralis Constantinus* aparece no Ofício XX (p.153), desta vez entre *altus* e *tenor*. A simetria deste trecho também vai além deste cânone retrógrado e com exceção das notas sol do início e final do cânone, a própria linha em si constitui um palíndromo (setas azuis do exemplo). *Discantus* e *bassus,* por sua vez, são construídos também sobre as notas dó-sol-dó, as quais podem, a rigor, ser consideradas também como um pequeno palíndromo.[13]

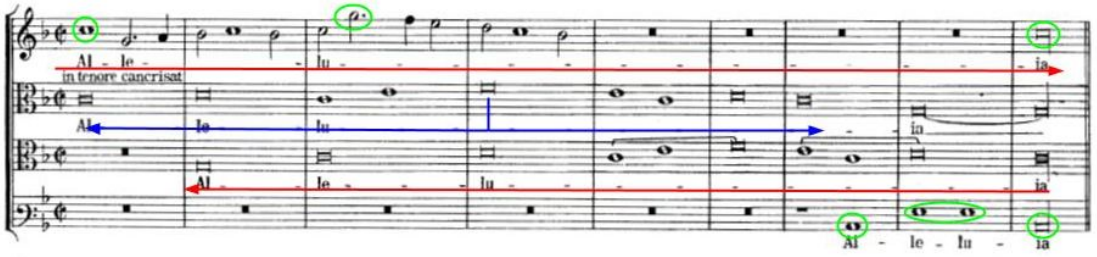


Fig.17

Uma voz livre que não faça parte das estruturas por cânones constitui um recurso comum nos procedimentos canônicos dos séculos XV e XVI. No opus 22 de Webern é possível observar um procedimento semelhante: saxofone tenor começa como se fosse um cânone invertido com o violino, mas a partir do compasso seis passa a ser uma terceira voz independente de um cânone duplo invertido que acontece entre o violino e o clarinete, e a mão esquerda e a mão direita do piano.

[13] Christian Mason em seu artigo "Anton Webern and the influence of Heinrich Isaac" faz uma análise semelhante mas focando em outros aspectos dos trechos analisados.

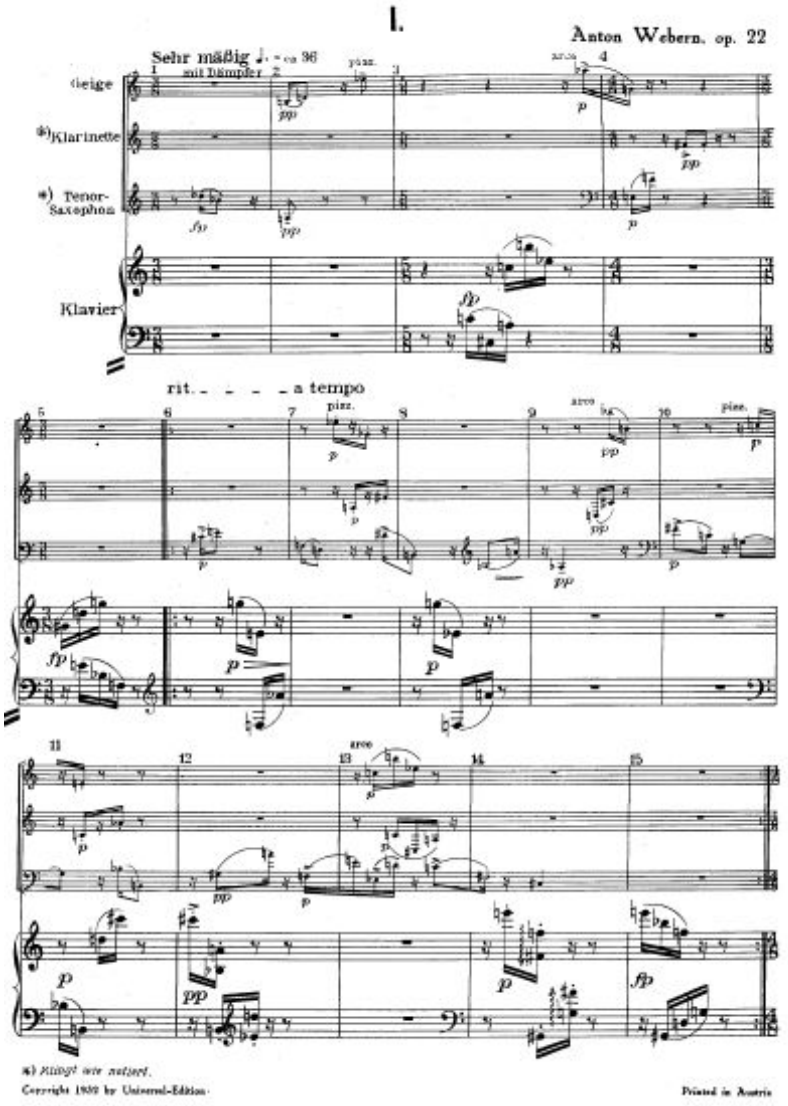



Fig.18

Podemos identificar esse mesmo tipo de recurso composicional no cânone direto a duas vozes entre *discantus* e *altus* do Ofício IV (p.27) do *Choralis.* No *bassus* acontecem pequenas imitações dentro da própria voz, baseadas na linha do *discantus* e *altus,* como no piano do trecho do opus 22 exemplificado acima. No meio desta textura a voz do tenor canta uma melodia livre que tem em comum as duas primeiras notas do *discantus* e do *bassus.* Todas as linha parecem estruturadas sobre o primeiro motivo do *bassus* (dó-ré-dó) e um segundo motivo de terça mais segunda que aparece em várias alturas diferentes.

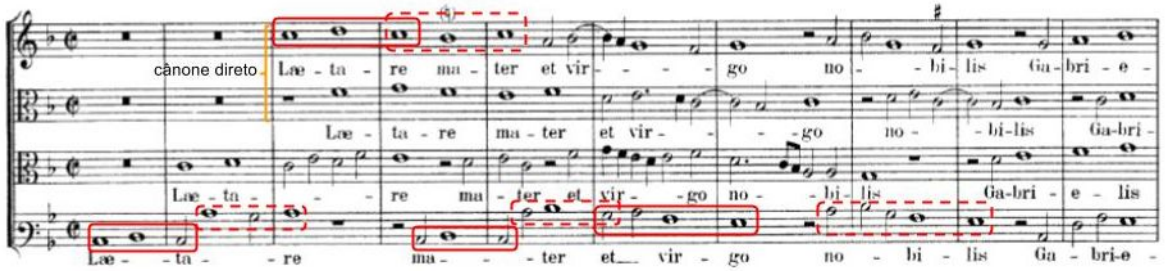



Fig.19

Na peça para coro misto e orquestra *Das Augenlicht,* Op. 26, encontra-se um tipo mais sutil de processos imitativos do que nos Op. 21 e 22. Como afirma Bailey, "réplicas fiéis dos ritmos não são mais reforçadas por relações melódicas permutativas iguais" (BAILEY, 2006, p.107).

Com o aumento da independência nos parâmetros do procedimento polifônico fica mais difícil traçar um paralelo com Isaac, mas mesmo no meio de toda essa independência Webern continua mantendo regular o tempos de entrada nos trechos canônicos. Nos compassos 52 a 58 do Op. 26 acontece um cânone rítmico entre soprano e tenor, contralto e baixo, onde a entrada das vozes é de uma semibreve.

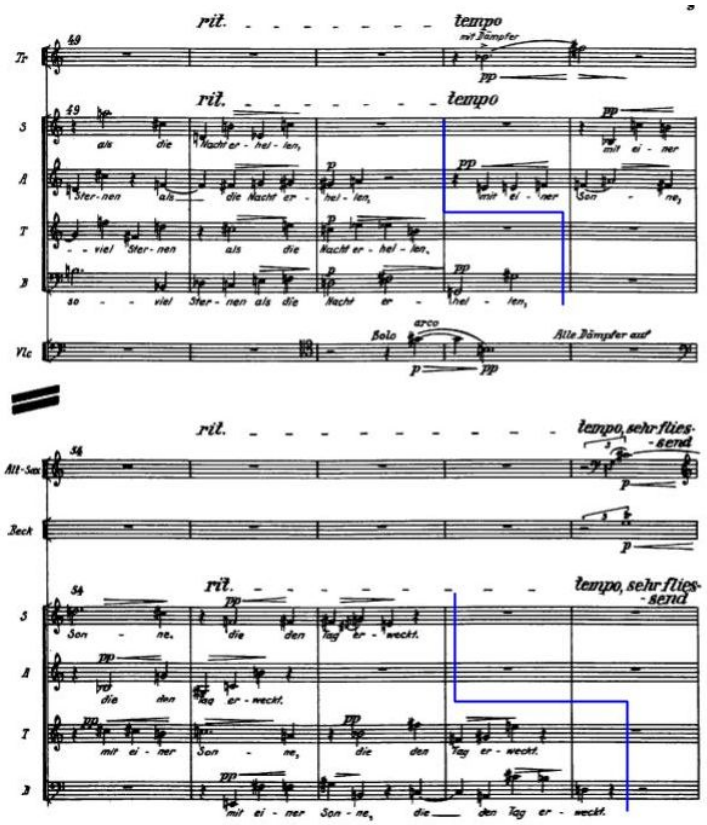



Fig. 20

O nível de abstração dos cânones em Webern vai se tornando cada vez mais complexos. As imitações começam a acontecer em outros parâmetros, como timbre ou ritmos, tornando os cânones e imitações mais difíceis de serem percebidos. Em sintonia com o que afirma Bailey:

> [...] In Op. 28, where for the first time all imitation is between similar row forms, the comes does not take its contour from the dux. However, as this is also the first canon to offer the possibility of exact melodic duplication throughout, the obvious avoidance of contour replication is especially striking. (BAILEY, 2006, p.112)[14]

Relações entre os últimos opus de Webern com Isaac necessitam de análises mais profundas das obras de ambos compositores. No entanto, em uma carta a Willi Reich de 23 de agosto de 1941, Webern mais uma vez refere-se aos franco-flamengos ao descrever o que seria sua última peça:

> [...] A construção que está na base é tal que, talvez, nenhum "neerlandês" a tenha jamais concebido; provavelmente esta foi a tarefa mais árdua (deste ponto de vista) que realizei em toda a minha vida! (WEBERN,1984,p.165)

No sexto movimento da cantata opus 31 o compositor faz uma referência aos franco-flamengos ao usar o estilo de métrica da época. O trecho abaixo consiste em um cânone duplo invertido: tenor e baixo formam o primeiro cânone a oitava, (com distância de nove mínimas); contralto e soprano formam o segundo cânone a quinta aumentada (com distância de três mínimas). Neste cânone existem dois tipos de inversão: a de mesmo intervalo em direções inversas (terça maior para cima e terça maior para baixo); e a de intervalos inversos na mesma direção (terça maior para baixo e sexta menor para baixo). Existem ainda outros dois cânones retrógrados entre contralto e tenor, e entre soprano e baixo, onde as oitavas e as durações das notas nem sempre são respeitadas, porém, mais uma vez, a distância de entradas é regular de três mínimas.

[14] [...] no opus 28, onde pela primeira vez todas as imitações são entre séries similares, o *comes* não baseia seu contorno no *dux*. No entanto, ao ser o primeiro cânone a oferecer a possibilidade de duplicação exata da melodia, a clara evasão de replicação de contornos é surpreendente. (BAILEY, 2006, p.112)

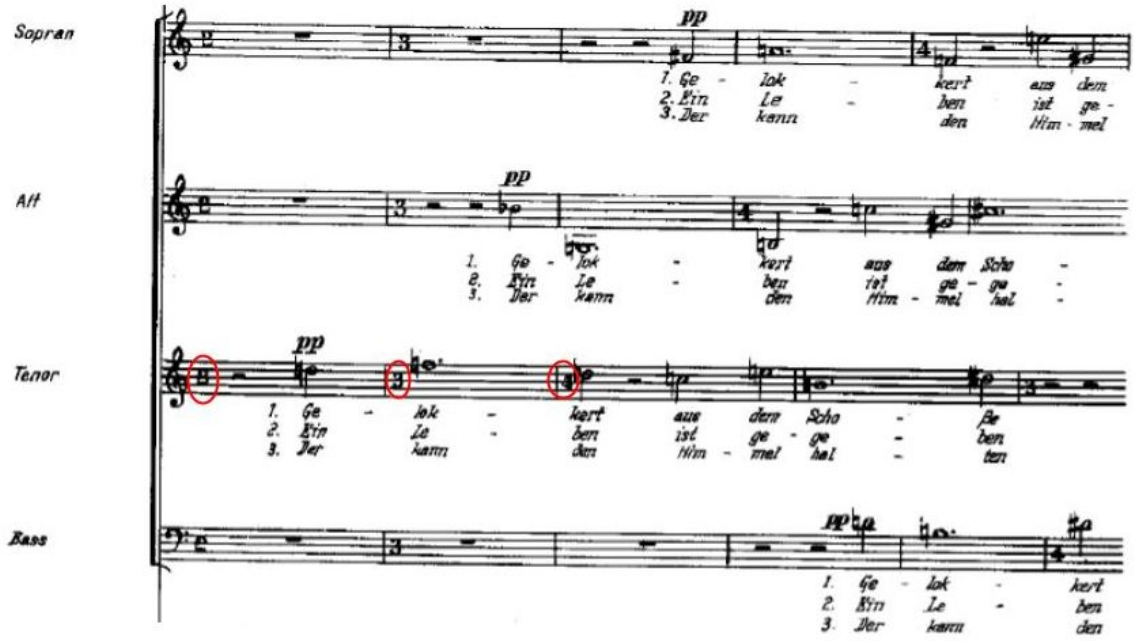


Fig. 21

Por mais evidentes que possam parecer algumas das relações que aqui traçamos, tal como a relação entre os palíndromos que ocorrem nas linhas de Isaac àqueles presentes em obras de Webern, parece-nos pertinente salientar que, ao que tudo indica, Webern tenha percebido justamente em tais correspondências intervalares e temporais a chave para a coesão e unidade da obra de Isaac.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho consistiu em documentar e qualificar como se deu a influência do compositor franco-flamengo Heinrich Isaac na música de Anton Webern. Para se iniciar esta tarefa, o capítulo introdutório procurou demonstrar quem foram os compositores e qual a importância de suas obras para a música ocidental, para que desta maneira pudéssemos estabelecer a motivação deste trabalho e a direção em que este se desenvolveria.

O capítulo subsequente teve como objetivo a análise e comparação dos trechos selecionados das obras de ambos os compositores. Para tanto, seguiu-se a ordem cronológica das obras de Webern, demonstrando como a influência se deu em suas diversas fases.

Após a tarefa de selecionar quais trechos das obras eram mais representativos para elucidar a ligação entre os compositores, ainda foi necessário entender quais aspectos de suas técnicas compartilhavam a possibilidade de uma análise comum e quais seriam as ferramentas necessárias para a sua demonstração. Ao final, chegamos a conclusão que esta tarefa só seria possível utilizando definições comuns a qualquer material musical de qualquer época, aspectos inerentes à música e presentes em qualquer forma de sua apresentação: estruturação dos materiais, reconhecibilidade do processo de imitação, maneira como o material é organizado, definição de texturas, aspectos rítmicos e de contornos melódicos e etc.

A ampla bibliografia sobre os compositores colaborou significativamente para o desenvolvimento desta pesquisa, apesar de apenas uma pequena parte se encontrar em língua portuguesa. Porém, devido à sua extensão, percebemos que é necessário uma análise mais profunda das obras para que se possa concretamente documentar tal influência.

O presente trabalho não pretendia comprovar a relação e influência de Isaac em Webern, mas apenas documentá-la, pois o próprio compositor, em sua introdução do *Choralis Constantinus* e em suas conferências sobre a nova música em 1932 e 1933, deixa claro que Isaac era uma fonte de inspiração. Portanto, as análises dos exemplos apresentados demonstram, para os pesquisadores deste estudo, que é possível encontrar pontos comuns e comparáveis nas obras dos compositores em questão; fica evidente que Webern usou seu conhecimento da técnica de Isaac e dos franco-flamengos para desenvolver suas próprias técnicas, ideias e sua própria estética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. Philosophy of Modern Music, Trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Bloomster. London: Sheed and Ward, 1973.

BAILEY, Kathryn. Webern Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____ The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BRINDLE, Reginald S. Serial Composition. London: Oxford University Press.

BROWN, Howard Mayer. Music in the Renaissance. London: Prentice-Hall International Inc., 1976.

BURN, J. David. The Mass-Proper Cycles of Henricus Isaac: Genesis, Transmission, and Authenticity. Trinity Term, 2002. Tese (Doutorado). Merton College, University of Oxford.

FORTE, Allen. The Structures of Atonal Music. New Haven: Yale University Press, 1973.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Título original: The Grove concise dictionary of music.

KEMPSON, Emma Clarke. The motets of henricus isaac (c.1450-1517): transmission, structure and function. 1998. Tese (Doutorado). King's College London, University of London.

KIEM, Eckehard. Die vertikale Instanz - vom Sinn des atonalen Kanons in Weberns Opus 16. Musiktheorie 17, n. 2, p. 348 - 359, 2002.

KRENEK, Ernst. Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique. New York: G. Schirmer, Inc., 1940

LEIBOWITZ, René. Schoenberg and His School, Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1948. 49

LEIBOWITZ, René. Introduction à la musique de douze sons. Paris: L'Arche. 1949.

MASON, Christian. Anton Webern and the influence of the Heinrich Isaac. 2005. Disponível em: < http://www.bestmusicteacher.com/download/webern_isaac.pdf>

MENEZES, Flo. Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as Entidades Harmônicas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MILSOM, John. "Burgundian school." The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 5 Sep.2017. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1030>.

MOLDENHAUER, Hans. Anton von Webern: a Chronicle of his Life and Work. London: Victor Gollacz, 1978.

PERLE, George. Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern. Berkeley, University of California Press, 1991.

PERLE, George. Webern's Twelve-Tone Sketches. The Musical Quarterly,Vol. 57, No. 1, pp. 1-25, Jan., 1971.

PERKINS, Leeman L. Music in the age of the Renaissance. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

POUSSEUR, Henri. Apoteose de Rameau e outros ensaios; tradução Flo Menezes e Mauricio Ayer. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

REESE, Gustave. Music in the age of the Renaissance. London: J. M. Dent and Sons, 1954.

SCHILTZ Katelijne. Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln!: Die Kanons in Isaacs Choralis Constantinus II. Ulrich Tadday (Hrsg.), Heinrich Isaac. Musik-Konzepte 148/149, München, 2010, p. 120 - 134.

SMITH, Leland. 'Composition and Precomposition'. In Hans Moldenhauer and Demar Irvine (eds.), Anton von Webern – Perspectives, 86-101. London: Sidgwick and Jackson, 1967.

STARR, Mark. ' Webern's Palindrome'. Perspectives of New Music, Vol. 8, No. 2 (spring/summer 1970).

WEBERN, Anton. 'Choralis Constantinus'. In Die Reihe 2, 23-25. Pennsylvania: Theodore Presser co., 1958.

WEBERN, Anton. Heinrich Isaac. Choralis Constantinus. Zweiter Teil. Wien: Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

WEBERN, Anton. O Caminho para Música Nova. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.

WHITTALL, Arnold. Musical Composition in the Twentieth Century. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____ Serialism. Cambridge: University Press, 2008.

Partituras

WEBERN, Anton. Heinrich Isaac. Choralis Constantinus. Zweiter Teil. Wien: Artaria & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909.

WEBERN, anton. *Entflieht auf leichten Kähnen für gemischten Chor a cappella*, Opus 2. Wien: Universal edition, 1921.

_____ *5 Geistliche Lieder*, Opus 15. Wien: Universal edition, 1928.

_____ *Fünf Kanons nach lateinischen Texten.* Opus 16. Wien: Universal edition, 1928.

_____ *Symphonie in 2 Sätzen*, Opus 21. Wien: Universal edition, 1929.

_____ *Quartett: für Geige, Klarinette, tenor Saxophon und Klavier,* Opus 22. Wien: Universal edition, 1932.

_____ *Das Augenlicht,* Opus 26. Wien: Universal edition, 1956.

_____ *Streichquartett.* Opus 28. Wien: Universal edition, 1939.

_____ *I Kantate.* Opus 29. Wien: Universal edition, 1957.

_____ *II Kantate.* Opus 31. Wien: Universal edition, 1956.

WEBERN, anton. *Symphonie in 2 Sätzen*, Opus 21. Kiev: Muzyka. Disponível em: <http://nlib.narod.ru>
<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/1d/IMSLP00373-Webern_-_Symphony_Op21.pdf>