

Uma análise da peça Schatzerl Klein

José Coelho

Esse trabalho, tem como objetivo a análise de uma das peças de Anton Webern, a qual faz parte da seqüência dos seus ciclos vocais, com acompanhamento para pequenos conjuntos instrumentais. O teor dessa análise, está preferencialmente direcionado para a construção de uma determinada série e sua utilização nesta obra. A peça, objeto da nossa atenção a partir desse momento, é a primeira das Três Canções op. 18 para voz, clarinete e violão, da série Drei Lieder (escrita em 1925), que é aparentemente uma simples canção de amor. Os textos das outras duas canções, são preces populares pela redenção e o tema é conduzido com grande paixão, principalmente na segunda que trata de diálogos de súplica entre a Virgem e Cristo e entre Cristo e o Pai, sendo que a terceira é composta sobre o hino “Ave regina coelorum”. Os três poemas são relacionados e o texto da primeira canção, pode ser interpretado de duas maneiras: tanto como uma confiança no matrimônio terreno, como na salvação, transformando o grupo em um ciclo sobre a intercessão da Virgem. Segue abaixo, os textos das três canções.

1. Schatzerl klein

Schatzerl klein,
Mußt nit traurig sein,
Eh das Jahr vergeht,
Bist du mein.
Eh das Jahr vergeht,
Grünt das Rosmarin,
Sagt der Pfarrer laut:
Nehmt's euch hin.
Grünt der Rosmarin,
Grünt der Myrtenstrauß
Und der Nagerlstock
Blüht im Haus.

3. Ave, Regina

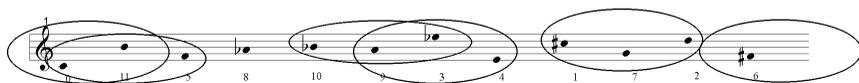
Ave, Regina cœli, lorum,
Ave, Domina Angelorum:
Salve radix, salve porta,
Ex qua mundo lux est orta:
Gaude, Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa!
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.

2. Erlösung

Maria:
Mein Kind, sieh an die Brüste mein,
Kein'n Sünder laß verloren sein.
Christus:
Mutter, sieh an die Wunden,
Die ich für dein Sünd trag alle Stunden.
Vater, laß dir die Wunden mein
Ein Opfer für die Sünde sein.
Vater:
Sohn, lieber Sohn mein,
Alles, was du begehrst, das soll sein.

A obra, inicia-se com a exposição de uma série de doze sons, que é apresentada na sua estrutura com características mais harmônica do que linear, determinado por um padrão rígido de repetição.

Ex: 1



Nesse exemplo, a última nota dentro do último círculo (fá sustenido), complementa as duas primeiras notas (dó natural e si natural), que estão contidas no primeiro círculo.

Tomando como parâmetro a organização do universo cromático dos sons, essa série, caracteriza-se por uma identidade estrutural dos seus arquétipos preferenciais na sua constelação interna, que são formados por trítonos + quarta justa. O que está presente nestas formas de utilização do arquétipo, é a presença categórica da harmonia de simultaneidade que se concretiza verticalmente.

Ex: 2



No exemplo 2, temos os arquétipos numa disposição vertical onde são mostrados seus intervalos de quartas e trítonos e classificados em A, B, C, D e E respectivamente.

Essa série, contém somente uma seleção das doze notas cromáticas e por esta razão o efeito dessa música tende a depender mais como um todo das propriedades harmônicas do jogo de notas, do que a ordem na qual elas entram. Não há desenvolvimento. Apenas uma obsessiva repetição ou efêmera passagem de série à série. Para que as propriedades especiais da série pudessem ser percebidas à superfície, foi claramente necessário que cada elemento auditivo, melódico ou harmônico, fosse parte ou todo de um motivo serial, ou grupos de motivos seriais. Portanto, ao invés de apresentar a série construída a partir de um tema melódico estendido, Webern fez de tal forma que a idéia musical não fosse exclusivamente horizontal, mas possuísse a profundidade da polifonia, criando relações mais estreitas entre a melodia principal e o acompanhamento.

Ex: 3



O exemplo 3, mostra a melodia desta peça cantada pela voz, onde podemos perceber a evolução da composição intervalar, com total predominância dos intervalos extremos

de sétimas e dos intervalos de distância média de quartas e trítonos. É neste ponto que Webern cria um fator de proximidade melódica, essencialmente horizontal, com seus arquétipos preponderantemente verticais, que tem equilíbrio ou estabilidade ambígua entre os componentes extremos dos intervalos. A linha melódica é composta principalmente de frases curtas, separadas por pausas, que oferecem a perspectiva ou a impressão de valores irrealis, suspensos no espaço, com ritmos de certa forma regulares. Nessa música existe muito pouco o que sugira um tema melódico acompanhado e a coerência da superfície depende muito da sua forma rítmica e da disposição intervalar.

Ex: 4

No exemplo 4, temos a linha melódica da clarineta, que faz um contraponto com a da voz, onde a evolução do seu registro é acompanhada também por uma evolução da composição intervalar semelhante ao da voz, e com distâncias maiores. Alguns aspectos nesta linha melódica permanecem constantes em relação a linha melódica da voz, tais como: brevidade das frases, importância das pausas e clareza da textura. Podemos dizer que em Webern a brevidade é sem exceção, simplesmente excepcional. Essas duas vozes simultâneas, são quase sempre ligadas por um prazer em enfatizar as coincidências existentes dos seus intervalos, que estão sujeitas pelo uso de sua série altamente redundante.

Ex: 5

No exemplo 5, cada arquétipo está representado por letras maiúsculas como foi classificado no exemplo 2 e por numerais representando suas notas, semelhante ao exemplo 1. Podemos ver nesta linha predominantemente harmônica e executada pelo violão, como os arquétipos são apresentados a cada declaração da série, em padrões menos ou mais consecutivos. Para compreendermos como tal pensamento harmônico se concretiza verticalmente, é importante levarmos em conta a emancipação da segunda menor da sequencialidade para a simultaneidade, como intervalos polares característicos desta estrutura weberniana. A segunda menor, que na linguagem tonal caracteriza as sensíveis como intervalos polares e portanto estáveis, são consideradas entretanto como dissonâncias, se executadas simultaneamente. A escrita instrumental nesse exemplo é mais que usualmente repleta de pausas entre seus motivos, com notas rápidas e algumas vezes repetitivas, que dá a peça uma qualidade intensamente complicada, apesar do suprimento dos motivos serem limitados pela simetria no interior da série. Comparando os três exemplos, podemos notar que a música de Webern tem como meta alcançar uma intensidade relativamente opressiva pelos meios mais econômicos possíveis. Por mais leve que sejam os seus gestos, nessa peça assumem grande peso como um fator resultante das combinações de suas texturas excedentes, de seu contraponto e de suas relações motivicas. Seja no delírio ou em tranqüilidade delicada, a discriminação de timbres nas peças de Webern assume uma importância muito grande.

Anexo

No anexo, representado aqui pela partitura da peça com indicações através de linhas coloridas do percurso da série no seu contexto musical, expõe continuamente vinte e duas vezes a forma original de uma série de doze sons, por toda a obra musical. Isto é, uma mesma idéia expressa de várias formas possíveis. Essa exposição sempre diferente, e no entanto sempre a mesma, pode ser observada nesta partitura em qualquer momento da peça. Como podemos observar, suas alturas são ordenadas de tal forma que em momento algum, a série é exposta integralmente na voz e num só instrumento. A apreensibilidade através da repetição, é um elemento básico da construção estrutural dessa peça e pode ser encarada como a indicação de um desejo de elaborar uma composição inteira, a partir de uma única série. As vezes há uma métrica constante, porém a designação de tempo prevalecente está obscurecida pelas alterações constantes através da indicação dos ritardando.

A estrutura da música de Webern ainda é muito enigmática, porém, a beleza estranha do seu trabalho é indiscutível.