

O TRATAMENTO TEMÁTICO NA ORQUESTRAÇÃO DO RICERCAR A 6 DE J. S. BACH POR ANTON WEBERN

Áurea Helena de Jesus Ambiel
ambiel1@itelefonica.com.br

Resumo

Este artigo faz parte de uma dissertação de mestrado que tem como objeto de estudo as seguintes obras: *Ricercar a 6* (*Musikalisches Opfer*) de J. S. Bach e a sua orquestração na *Fuga* (*Ricercata*) a 6 voci por A . Webern. Os procedimentos empregados pelo orquestrador, em especial no tratamento temático, são: a serialização motívo – tímbrica¹ e a técnica *Klangfarbenmelodie*². Tais procedimentos incidem diretamente no aspecto tímbrico da obra. Entretanto, outros elementos, como por exemplo, a instrumentação, as gradações de andamento e a dinâmica, são também altamente significativos e podem revelar um novo aspecto estrutural implícito.

Abstract

*This article is part of a Master degree dissertation which has as study object the Ricercare a 6 from *Musikalisches Opfer* (Musical Offering) by Johann Sebastian Bach and its orchestration in Fugue (Ricercata) a 6 voci by Anton Webern. The procedures employed in the orchestration especially in thematic approach are the motive and tone-colour serialisation³ and *Klangfarbenmelodie*⁴ technique. These elements affect directly the tone-colour aspect of the work. But other aspects such as instrumentation, gradation of movement and dynamics are highly significant because every alteration may reveal a new implicit structural aspect in Webern.*

Orquestração – *Ricercar a 6* – Análise

¹ Webern distribui a linha melódica do tema em trechos menores (células ou motivos) e os serializa timbristicamente. Para melhores esclarecimentos quanto ao emprego de tal procedimento na orquestração e no tratamento temático, ver p. 82 – 8 da dissertação.

² *Klangfarbenmelodie* (Schoenberg, 1978: 421-2): melodia de timbres. Uma de suas aplicações é o tratamento de maneira a distribuir a linha melódica entre vários instrumentos. Ver fig. de 2 a 4.

³ Webern distributes the melody of the theme in smaller sections (cells or motives) and serialise them in timbre. For further information about this procedure in orchestration and thematic approach, see pages 82-8 of dissertation.

⁴ *Klangfarbenmelodie* (Schoenberg, 1978: 421-2): *tone-colour melodies*. One of its application is the approach in such way it distributes the melody among several instruments. See fig. 2 – 4.

A obra *Ricercar a 6* de J. S. Bach foi orquestrada por Webern entre 1934 – 5. Para a sua análise, aceita – se a proposição de Westrup e Harrison⁵ e do próprio Webern (através do título empregado na orquestração), de que tal obra é na realidade uma fuga. Nela verificam – se doze entradas temáticas: seis na exposição e mais seis após a mesma⁶.

Além da serialização motívico – tímbrica do tema nas onze primeiras entradas⁷, outros elementos musicais que o compõem, podem também estar serializados. O articulador tímbrico⁸, a dinâmica, o andamento (e as suas graduações), a instrumentação, podem em geral, ou estar serializados, ou manter um padrão (similaridade). Alterações em algum destes parâmetros, podem conter informações significativas. Desta maneira, observa – se que:

- Na instrumentação Webern emprega madeiras, metais, percussão e cordas. Ver fig. 1.

Com relação à instrumentação nas seis primeiras entradas temáticas (exposição; comp. 1 - 57), observa – se a predominância da seguinte combinação: dois instrumentos da família das madeiras e mais um dos metais; a harpa é o principal articulador tímbrico. Da sétima à décima primeira entradas (salvo a décima), ocorre quase uma alternância das seguintes combinações:

- duas madeiras, um metal e a harpa (articulador)
- uma madeira, dois metais e a harpa (articulador).

Os instrumentos pertencentes à família das cordas aparecem esporadicamente, ora apresentando – se como articuladores (ver como ex.: contrabaixo na 6^a entrada: comp. 49 – 55) ou como motivos que integram a linha melódica do tema (violoncelo na 6^a entrada: comp. 52 – 3 e 55). Na última entrada, violoncelos e contrabaixos conduzem o tema juntamente com clarone e fagote (comp. 197 – 205).

Assim, observa – se que, para compor a linha melódica do tema, Webern emprega principalmente instrumentos pertencentes à família das madeiras e dos metais, reservando as cordas para momentos diferenciados.

⁵ (WESTRUP e HARRISON, 1959: 445).

⁶ Os números dos compassos posteriormente citados, correspondem à partitura da orquestração de Webern e não à do *Ricercar a 6* de Bach.

⁷ A 12^a entrada é a única não serializada e que não emprega a técnica *Klangfarbenmelodie*.

⁸ Denominação dada na orquestração para instrumento (s) que se une (m) a um outro numa nota ou motivo para a obtenção de um efeito tímbrico.

Quando as entradas temáticas apresentam uma instrumentação semelhante, sugere – se que isto possa ocorrer, por razões estruturais. Uma ocorrência de combinações tímbricas semelhantes, pode ser observada na primeira e na décima entradas temáticas: trompa, trompete, trombone e harpa (os motivos da trompa e trombone estão trocados, trompete e harpa mantidos; ver fig. 2 e 3). Uma hipótese coloca – se para explicar esta proximidade: se a décima entrada for considerada como fazendo parte da *segunda – exposição*⁹ (que se inicia na nona entrada temática), esta semelhança tímbrica faz sentido, pois a aproxima da primeira entrada como se fosse uma lembrança tímbrica da mesma.

Combinações tímbricas parecidas, podem ser observadas também na sexta e décima segunda entradas (clarone, fagote, violoncelo, contrabaixo e harpa; na 12^a entrada, o timpano faz também uma rápida aparição na última nota). Entretanto, nota – se que elas possuem procedimentos diferenciados em seus tratamentos: a serialização motívico – tímbrica e a técnica *Klangfarbenmelodie* na sexta entrada e instrumentos condutores¹⁰ na décima segunda. Uma aproximação tímbrica evidenciando dois momentos importantes: o final da exposição e da obra.

Webern geralmente reserva para a 6^a e a 12^a entradas, novas informações, destacando a significância das mesmas. Pode ser observado que:

- a sexta entrada traz além da harpa um novo articulador: o contrabaixo (ver fig. 4). Desse articulador deriva o desenho rítmico (formado alternadamente por figuras e pausas de semínimas; ver comp. 49 - 50) que será utilizado na harpa da sétima (comp. 102-3) até a décima primeira entradas (comp. 178). Traz pela primeira vez um instrumento de corda (violoncelo) integrando a serialização motívico – tímbrica do tema (comp. 52 – 3 e 55).
- Na décima segunda entrada, as cordas (violoncelos e contrabaixos) aparecem juntamente com clarone e fagote conduzindo o tema. Esta entrada apresenta procedimento diferenciado das anteriores: é a única tratada por instrumentos condutores, enquanto que, as anteriores estão serializadas motívico e timbristicamente. Assim, Webern reserva um efeito surpresa ao final da obra.

⁹ A análise da macro e microforma neste trabalho está baseada na *Analysis of Ricercar a 6* de Bach por H. T. David (David, 1945: 134 – 52). Na sua análise, David considera a existência de uma *recapitulação* que se inicia na *segunda exposição* (David, 1945: 143).

¹⁰ O tratamento de uma linha por instrumentos condutores, contrapõe – se ao da técnica *Klangfarbenmelodie*, ou seja, a linha melódica não é fragmentada entre vários instrumentos, mas sim, um (ou mais) instrumento (s) conduz (em) a linha toda; ver fig. 5.

A ocorrência de instrumentos de cordas somente na sexta e décima segunda entradas (com tratamento diferenciado: serialização x instrumentos condutores), a predominância de certas combinações tímbricas na exposição (seis primeiras entradas) e após a mesma, o novo desenho rítmico trazido pela harpa da sétima à décima primeira entradas, combinações tímbricas semelhantes (1^a e 10^a entradas e 6^a e 12^a), são, alguns dos elementos de informação apresentados e através deles é possível estabelecer relações entre determinadas entradas temáticas e também auxiliar na pontuação de partes que compõem a macroforma.

- A harpa (principal articulador tímbrico), está também serializada em onze entradas temáticas. Ela aparece sempre nas mesmas células: aproximadamente na metade da seção cromática e no final da segunda seção diatônica (ver 1^a entrada, comp. 5: 1^a met. do 2º tempo e comp. 8 respectivamente; comparar fig. 2 e 3).

A partir da sétima entrada (sempre em sua segunda aparição dentro do tema), apresenta um novo desenho rítmico: alternam – se figuras e pausas de semínimas (comparar a harpa na 1^a entrada temática, comp. 8 com a 7^a, comp. 102 – 03). Como já foi dito, este desenho deriva de outro articulador tímbrico - o contrabaixo - na 6^a entrada (comp. 49 – 51); o novo desenho rítmico conduzido pela harpa é uma informação acrescentada pelo orquestrador, ou seja, é um dos recursos utilizados para distinguir as entradas temáticas que aparecem depois da exposição.

- A dinâmica nas entradas temáticas apresenta – se ou serializada ou observa um padrão (podendo sofrer alterações). A 1^a, 2^a, 3^a, 7^a, 9^a e 10^a entradas estão serializadas e trazem *pp* e *p*. A 4^a e a 5^a entradas, apresentam pequenas alterações, mantendo – se normalmente na faixa de *mp* e *p* (ver fig. 6). A 6^a entrada (última da exposição) traz um *mf* . Considerando desde a primeira entrada, a oitava é a que apresenta um maior destaque, iniciando em *mf* e terminando em *f* . Uma das razões para tal feito, pode estar na harmonia, pois é a primeira entrada que não está nem em dó menor (tônica) e nem em sol menor, mas sim em fá menor, a subdominante da tonalidade principal. A 11^a entrada também apresenta variações: prepara ao seu final com *f* e *crescendo* a última seção (*elaborações temáticas III*¹¹, comp. 179 – 197 e *Coda*: comp. 197 - 205). Para a última entrada, Webern traz novamente um elemento surpresa: o ponto culminante da obra reservado ao seu final (inicia em *ff* e termina em *fff*).

¹¹ Termo empregado por H. T. David (David, 1945: 140). Segundo o autor, algumas fugas de Bach podem apresentar, além de episódios e desenvolvimentos, uma espécie de “exposição secundária”, na qual, fragmentos derivados do tema são tratados imitativamente, em entradas sucessivas (nesta obra, normalmente em intervalos de 4^a, 5^a ou 8^a justa), à maneira de uma exposição. Estas entradas são chamadas por David de “elaborações temáticas”.

Assim, verifica – se que, as entradas temáticas ou estão serializadas (1^a, 2^a, 3^a, 7^a, 9^a e 10^a), ou mantém um padrão de dinâmica, ou podem ainda sofrer modificações. Iniciam – se em *pp* ou *p*, com exceção da 8^a e 12^a, pelas razões anteriormente citadas.

- O andamento e as suas gradações apresenta –se:

- nas seis primeiras entradas dentro do *Sehr Mäβig* (muito moderado). Ocorrem variantes como *poco rubato* e *poco allargando* (ou *poco ritenuto*) que acontecem sempre no mesmo ponto do tema. O *poco rubato* ocorre no início da parte cromática (comparar: 1^a entrada temática, comp. 3 – 4, com a 2^a entrada, comp. 11 – 12) e o *poco allargando* nos dois compassos finais de cada entrada temática (comparar 1^a entrada, comp. 7 – 8, com a 2^a entrada, comp. 15 – 6; ver fig. 7).

Assim, observa - se que, o *poco allargando* ocorre nos finais das 1^a, 2^a, 3^a e 5^a entradas temáticas, com a finalidade de valorizar a próxima entrada. O *poco ritenuto* aparece nos finais da 4^a e 6^a entradas, preparando os primeiros *compassos de transição* (comp. 33 – 7) e o primeiro episódio (comp. 57 – 78) respectivamente. Verifica – se assim, que nestas seis primeiras entradas ocorre praticamente uma serialização com relação às variações de andamento. Quando aparece o *poco ritenuto* no lugar do *poco allargando* é para valorizar a entrada de novas partes que compõem a macroforma.

- Da sétima à décima segunda entradas ocorrem algumas alterações com relação às variações de andamento: 8^a entrada (comp. 115 – 23), com *tempo*, *fließender* (*tempo*, *mais fluente*) e a 11^a entrada (comp. 171 – 78) que abrange o *tempo I. sehr ruhig* (*muito tranquilo*) ao *wieder fließender werden* (*novamente torna – se mais fluente*).

O *poco rubato* (como nas seis primeiras entradas) aparece no início da parte cromática do tema, somente na 7^a, 8^a e 10^a entradas. O *poco ritenuto* cede lugar ao *ritenuto* e ao *molto ritenuto*. Na 7^a entrada temática, o *ritenuto* aparece no comp. 102, antecedendo as *elaborações temáticas II* (comp. 103 – 114) e o *molto ritenuto* (comp. 203) na *coda* (197 – 205), preparando o final da obra.

Em resumo, gradações como *poco rubato* aparecem no mesmo ponto das seis primeiras entradas temáticas. Ocorrem no início da parte cromática, entretanto, além das seis primeiras, somente mais três entradas a possuem: 7^a, 8^a e 10^a. Assim, da 7^a à 12^a entradas estas gradações não observam um padrão geral como ocorre nas seis primeiras. O *poco allargando* ocorre ao final da 1^a, 2^a, 3^a e 5^a entradas temáticas (não ocorrem após a exposição). O *poco ritenuto* aparece como elemento de informação: prepara a entrada de novas

partes (compassos de transição I e episódio I). O *ritenuto* é empregado bem ao final do tema e somente aparece na 7^a entrada preparando as *elaborações temáticas* II. O *molto ritenuto* está presente na *Coda* (ponto culminante). Assim, as novas informações (*poco ritenuto*, *ritenuto*, *molto ritenuto*) são acrescidas nas entradas temáticas para valorizarem a entrada de uma nova parte ou enfatizar o final da obra.

CONCLUSÃO: do verificado até então, observa – se que, quando Webern quer destacar ou relacionar um determinado trecho, são acrescidas novas informações através da instrumentação, do articulador tímbrico, da dinâmica e do andamento e as suas gradações.

Conclui – se que, o princípio empregado pelo orquestrador no tratamento temático é o da serialização motívico – tímbrica e a utilização da técnica *Klangfarbenmelodie*. Além desta serialização, outros elementos musicais podem também, ou estar serializados, ou observar um padrão ou sofrer alterações. Alterações destes elementos podem revelar a entrada de novas partes que compõem a macroforma, uma mudança no âmbito harmônico, a correlação entre certas entradas temáticas, ou ainda representar a valorização de determinado trecho da obra. Assim, o (s) intérprete (s) deve (m) ater- se às estas novas informações trazidas pelo compositor, verifica – las com atenção, pois podem refletir mudanças significativas na estrutura da obra.

Referências bibliográficas

AMBIEL, Áurea H. de J. Ricercar a 6 de J. S. Bach e a sua orquestração na Fuga (Ricercata) a 6 voci por A . Webern: a técnica “Klangfarbenmelodie” e a serialização motívico – tímbrica. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002

DAVID, Hans T. J. S. Bach’s Musical Offering: History, Interpretation, and Analysis. New York: Dover, © 1945

SCHOENBERG, Arnold .Theory of Harmony. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, ©1978

WESTRUP, J. A . e HARRISON, F. L1. The New College Encyclopedia Of Music. New York: W.W. Norton, 1959?

Partitura

WEBERN, Anton. Fuga (Ricercata) nº 2 Aus Dem Musikalischen Opfer von J. S. Bach. Austria: Universal Edition, 1963.