

# APROXIMACIÓ ANALÍTICA A LES CINC PECES OP. 10 (1913) D'ANTON WEBERN (1883-1945)

Vicent Minguet

## 1. INTRODUCCIÓ

Pensem per un moment en un hipotètic oient que s'acosta per primera vegada a aquesta obra. Sens dubte, l'element que li resultarà més sorprenent és el timbre, un paràmetre sonor que ací sembla posseir una importància de caràcter primordial. D'altra banda una orella comuna gairebé no té la capacitat de percebre-hi una melodia clara, ni tampoc l'entramat rítmic (amb l'excepció, potser, de la tercera peça). Així mateix, també resultarà sorprenent la importància que s'hi ha concedit als silencis.

Webern va triar, doncs, el timbre com a element protagonista de la seua obra. El timbre no com a revestiment o decoració d'una melodia, sinó com a objecte en si de la composició.

La raó de ser d'aquestes sonoritats constitueix allò que hom anomenà *Klangfarbenmelodie*, i que podríem traduir per «melodies de timbres» o «de colors».<sup>1</sup> Aquesta «tècnica» la va inaugurar —per dir-ho d'alguna manera— Schönberg en la tercera de les seues *Cinc peces per a orquestra* op. 16 (1909), que anomenà *Farben* (en alemany, «colors»). En aquesta obra, un mateix acord repetit canvia progressivament de «color» mitjançant la variació dels timbres que el produeixen:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two measures. In the first measure, the instruments listed are Fl. 1, Fl. 2, Cl., Fag., and Cor. In the second measure, the instruments listed are Cor. ang., Trip., Fag., and Cor. The bottom staff also lists Fag. and Cor. in the first measure, and Cor. and Alto in the second measure.

<sup>1</sup> *Klangfarbenmelodie*, de l'alemany: *der Klang*, «el so»; *die Farben*, «els colors»; *die Melodie*, «la melodia».

Schönberg desenvolupa en els capítols finals del seu tractat d'harmonia de 1911 la idea d'una música composta a partir del timbre:

«Si hay melodías con timbres que se mantienen y alturas que cambian, por qué no pensar que puede haberlas con sonidos fijos y timbres en movimiento. ¡Melodías de timbre! ¡Qué espíritus más refinados aquellos que encuentren placer en tales sutilezas! ¡Quién se atrevería entonces a reclamar una teoría!»<sup>2</sup>

Schönberg proposa la creació d'estructures sonores (melodies de sons) principalment articulades entre elles pel seu timbre (color). Des de 1910, Webern utilitzà aquesta idea de la *Klangfarbenmelodie* ja en les seues *Sis peces per a orquestra* op. 6. Quant a la tècnica de composició amb dotze sons (període serial), Webern no la utilitza encara a l'època de la seua op. 10; aquesta no apareixerà fins més tard, amb els *Lieder* op. 17-19, de 1924-26.

Les *Cinc peces per a orquestra* op. 10 les va escriure l'any 1913. Aquell any, *La consagració de la primavera* d'Igor Stravinski es va presentar com el sùmmum de la modernitat. Tanmateix, l'op. 10 de Webern n'està molt allunyat des del punt de vista del llenguatge que emprà. Ben cert és que molts poden cantar amb facilitat, a hores d'ara, els motius melòdics de la *Consagració*, o reproduir-ne els *ostinati* melòdics o rítmics.

A més, tal com sap tothom, l'escàndol que va produir l'obra de Stravinski en el moment de l'estrena va ser efecte més de la novetat de la coreografia que no de la música mateixa.

Ecoltar l'op. 10 de Webern produeix un efecte totalment diferent. En destacarem els aspectes següents:

- *Parpelleig* de la melodia (intervalls molt amplis).
- Tret de la tercera peça, on s'utilitza una espècie d'*ostinato*, la memòria auditiva no hi pot identificar cap element rítmic de manera contundent.
- Dinàmiques molt mesurades.
- Forma «aforística».

Escrita, com dèiem, en 1913, tanmateix l'obra hagué d'esperar ni més ni menys que 13 anys abans de ser estrenada en el festival de la ISCM a Winterthur (Suïssa), pel juny de 1926, sota la direcció de l'autor. El mateix any també s'estrenaren les *Sis peces per a orquestra* op. 6, escrites en 1909.

---

<sup>2</sup> SCHÖNBERG, Arnold: Tratado de armonía (Madrid, Real Musical, 1983).

## **2. INSTRUMENTACIÓ**

### **FUSTA**

Flauta (també Piccolo).

Oboè.

Clarinet en si b (també clar. baix en si b) (lectura en clau de do en 4a).

Clarinet en mi b (lectura en clau de fa en 4a).

### **METALL**

Trompa en fa (lectura en clau de do en 2a).

Trompeta en si b (lectura en clau de Do 4a).

Trombó.

### **TECLATS**

Harmòniium o òrgan.

Celesta (lectura una octava per sobre).

### **CORDA POLSADA**

Harpa.

Guitarra.

Mandolina.

### **PERCUSSIÓ**

Campaneta.

Triangle.

Glockenspiel (lectura una octava per sobre).

Xilòfon (lectura una octava per sobre).

Campana greu (lectura dues octaves per sobre).

Esquellots.

Bombo.

Caixa.

### **CORDA**

Violí sol.

Viola sola.

Violoncel sol.

Contrabaix sol.

Es tracta d'una orquestra de cambra (17 instruments) en què totes les famílies d'instruments estan presents; una varietat instrumental extrema, doncs, que atorga al compositor una paleta amplíssima de colors. Aquest tipus de formació és molt original si tenim en compte l'època. S'oposa a la concepció romàntica de l'orquestra de grans efectius (la 9a Simfonia de Mahler és de 1909 i l'estrena va tenir lloc en 1912). Certs instruments com ara la mandolina o la guitarra els empraran més tard també, de manera original, compositors com ara Pierre Boulez en algunes de les seues obres (*Le marteau sans maître* i *Éclats*).

### 3. ESTRUCTURA GLOBAL

Tenint en compte la durada de les *Cinc peces* —al voltant de 6 minuts, segons diu la partitura (4'06" en una de les versions de Pierre Boulez)— podem preguntar-nos, doncs, quina és la construcció formal de l'obra. Es tracta d'una composició en cinc moviments? De cinc peces autònomes? De cinc estudis sobre el timbre?

Peces	I	II	III	IV	V
<b>Tempo</b>	N = 50	N = 100	N = 40	N = 60	N = 152
<b>Quantitat de compassos</b>	12 (anacrusi)	14	11 (anacrusi)	6 (anacrusi)	32
<b>Dinàmiques</b>	<i>ppp</i> ----- <i>pp</i>	<i>ppp</i> ---- <i>sf</i> --- <i>fff</i>	<i>ppp</i> ----- <i>pp</i>	<i>ppp</i> ----- <i>pp</i>	<i>pp</i>
<b>Efectius</b>	10	15	12	9	16
<b>Durada versió Boulez</b>	0'40	0'35	1'28	0,25	0'58

Algunes observacions :

- Podem veure de manera bastant clara la presència de dos punts culminants quant als nivells de dinàmiques, situats al final de les peces II i V;
- La composició de l'orquestra varia en cada peça;
- La peça més llarga i amb el *tempo* més lent ocupa el lloc central.

Com abordar, doncs, una anàlisi d'aquestes peces?

La gran varietat de recursos instrumentals que utilitza Webern podria constituir un primer acostament analític a la partitura. Una espècie de recerca de noves sonoritats mitjançant diferents maneres de tocar l'instrument.

Imaginem-nos per un moment en el lloc d'un músic d'orquestra de 1913 a qui hom li demana que interprete una de les parts. Per exemple: trompeta; compàs 9 (peça I):



Sorprèn la quantitat d'informació que acompanya a cada nota

Una altra característica de la peça és la densitat, mínima en algunes de les parts instrumentals. En aquesta obra se li demana al contrabaix que toque només 7 notes; l'organista ha de fer 5 acords i una nota repetida. La viola toca solament una nota en la quarta peça...

#### 4. ANÀLISI DETALLADA

##### Peça núm. I

***Sehr ruhig und zart*** («molt tranquil i delicat»). Durada: 0'36".

El *tempo* es molt lent: negra = 50, és a dir, inferior a la pulsació cardíaca, com si Webern ens invitara a entrar en un temps meditatiu o contemplatiu (la tercera peça encara és més lenta).

Els primers compassos enuncien una melodia formada per 10 sons amb algunes repeticions de la nota *si*. Els sons que falten per a l'obtenció del total cromàtic apareixen després: el *fa#* (c. 7) i el *mi* (c. 8).

Les tres notes dels primers compassos (*si-do-si*) tocades per la trompeta, la viola i la flauta, les dobla l'arpa. El *Glockenspiel* pren el testimoni amb tres negres en treset. La celesta fa un trinat en pianíssimo sobre una espècie de nota pedal mentre el clarinet i la flauta continuen la «melodia» tal com podem veure en aquesta reducció dels 5 primers compassos:

Els acords en tercera de l'arpa (c. 5-7) estan doblats en les veus de violí i viola.

Quatre motius melòdics destaquen a partir del compàs 6: la trompeta enuncia el primer motiu de quatre notes, pren el relleu el violí (motiu de 6 notes), la flauta en *frullatto* (motiu de 5 notes) i ho acaba l'arpa (motiu de 7 notes). El motiu de la trompeta té l'«acompanyament» del trombó, mentre que el violoncel (c. 8) funciona com a contrapunt del violí.

La frase del violí té un abast intervàlic molt gran (interval de 13a). En l'encadenament entre el motiu del violí i el de l'arpa s'escolta un grup melòdic de 12 sons (dos motius de sis sons cada un).

Després de diversos grups rítmics de dues semicorxeres distribuïdes en diferents faristols, la peça acaba amb la nota *fa* en uníson entre flauta, trompeta i violoncel.

Des del punt de vista formal, s'hi poden identificar dues parts diferents de sis compassos cada una: A (anacrusi + 6 c.) i B (6 c.). Webern concentra ací els elements fins al límit del que és audible. El matís més fort és el de pianíssimo (*pp*). Destaca per damunt de tot una impressió de falta de

substància, com en una espècie de música del silenci. Quelcom que altres compositors com Salvatore Sciarrino (n. 1947) desenvoluparan dins d'una altra estètica.

## Peça núm. II

**Lebhaft und zart bewegt** («viu i delicadament animat»). *Tempo*: n = 100. Extensió: 14 compassos.

El clima d'aquesta segona peça és totalment diferent. Un caràcter de nerviosisme predomina des de l'inici. Els diversos grups melòdics en les fustes i els violins es desplacen a través d'interval·ls molt amplis, en una escriptura contrapuntística prou rica i molt densa en els quatre primers compassos; en els tres compassos següents la substància es disgregarà, amb la intervenció de les cordes greus, la percussió i la celesta.

Cl.

Ob.

Vl.

Trp.

Alguns elements musicals d'aquests primers compassos de la 2a peça són comuns amb la primera peça; hi observem certs paral·lelismes:

- I, frase del violí en el c. 7 (negra lligada a treset); semblant a II, violí, c. 1:

III

Vl.



- I, motiu de la flauta en *frullatto*, c. 8 ; semblant a II, trp., c. 1:



- I, *Glockenspiel*, treset de negres, c. 3 ; semblant a II, trp. c. 3:



El motiu de tres notes del clarinet en el c. 2 de la 2a peça (*sib-la-si*) correspondria al motiu del violí del c. 5 de la 1a peça (retrogradació de la inversió).

La percepció de les línies melòdiques és difícil a causa de la densitat polifònica de l'escriptura. Els intervals amplis i els moviments contraris donen a aquesta música un caràcter vibrant. Les corbes evolucionen en els registres, complementant-se, tot i no percebre's realment amb claredat quin instrument toca cada nota. És una espècie de mescla de timbres resultat d'aqueixa alternança tan solapada entre instruments.

C. 1-2: el requint i el violí realitzen el contrapunt, mentre la trompeta en *flutterzung* juntament amb el clarinet en trinats, i de nou la trompeta en treset de negres, s'encarreguen d'enunciar una melodia de motius curts.

C. 2: l'oboè dibuixa una corba ascendent congost amb intervals cada vegada més amplis.

C. 3-4: viola i requint toquen contrapuntats. El clarinet acaba la frase.

El conjunt de tots aquests contrapunts constitueix una espècie de calidoscopi sonor.

C. 4-5: els sons en harmònics del violí prolonguen les notes que la flauta toca en *staccatto*.

A partir del compàs 8, l'escriptura és més vertical i homorítmica. Després d'un primer acord en el quartet de cordes apareix un acord de quatre sons en trompa, trombó i harmònim. Aquest últim només toca dos acords, de dues notes cadascun, en tota la peça.

Els sons de les cordes canvien a harmònics i després tocan *col legno*. Tenim, doncs, tres recursos diferents en l'espai de tres compassos. Webern dóna indicacions molt precises en aquest moviment.

Entre la filigrana constituïda per aquests acords sembla dibuixar-se una melodia en el clarinet.

Un motiu ascendent de la trompeta en cinquet de semicorxeres anuncia la part final de la peça. El *crescendo* del *Glockenspiel* n'accentua l'efecte.

La peça acaba amb una violència extrema en els instruments de vent. Les dinàmiques extremes en *forte* (*fff*) tenen ací un especial protagonisme, un protagonisme que no tornarà fins a la 5a peça. La sonoritat d'aquest passatge ens recorda una mica *Octandre* d'Edgar Varèse, obra posterior a la de Webern però que s'estrenaria abans, en 1923.

Pel que fa a la forma, s'hi poden separar tres parts: A – B – C, delimitades per canvis de compàs i tècniques d'escriptura diferents. És una forma lliure: el que Webern anomenava *durchkomponiert* (composat de manera contínua):

<b>Parts</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
	c. 1 - 7	c. 8- 11	c. 12 - 14
<b>Compassos</b>	3/4	2/4 3/4	2/4 3/4
<b>Tempo</b>	N = 100 ---- n = 80	accel. -----	N = 144
<b>Dinàmiques</b>	<i>pp</i> ----- <i>p</i>	<i>ppp</i> ----- <i>p</i>	<i>sfp</i> ----- <i>f</i> ----- <i>fff</i>
<b>Espectura</b>	Contrapunt	Vertical homorítmia	Trinats

Destaquen en aquesta peça les fluctuacions de *tempi*, que confereixen una certa flexibilitat a la música. Curiosament, ací els instruments de percussió, escrits en un matís molt suau, no fan un paper rítmic, sinó que aporten merament algunes pinzellades de color al conjunt.

### **Peça n° III**

***Sehr langsam und äusserst ruhig*** («molt lent i extremament tranquil»).

Aquesta peça sembla ser la més tradicional pel que fa a la forma. Es tracta d'una estructura del tipus A B A' determinada per l'espectura i els canvis de compàs:

<b>Parts</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
	c.1-5	c. 5-6	cc. 7-11
<b>Compassos</b>	6/4	3/4 i 2/4	6/4
<b>Tempo</b>	N = 40	<i>accelerando</i>	N = 40 rit-----
<b>Escriptura</b>	<b>ostinato</b> <b>ritmic</b> mandolina guitarra celesta arpa (mov. en corxeres)	<b>Motius melòdics</b> clarinet guitarra violoncel sol viola sola <b>Motius rítmics</b> en notes repetides mandolina arpa <b>Acords</b> guitarra arpa	<b>ostinato</b> <b>ritmic</b> mandolina harmònim celesta (mov. en corxeres) arpa (harmònics) <b>Frase melòdica</b> trombó (c. 9)

La peça s'inicia amb un moviment pendular que realitzen les cordes polsades (mandolina, guitarra i arpa) i la celesta. Aquest acompanyament està constituït per un acord de sis sons diferents (sol# - si - re - mi - la - do#), al qual se li superposa un motiu de quatre sons complementaris. Es realitza una fusió entre els timbres a conseqüència dels diversos recursos instrumentals de les cordes polsades (mandolina i guitarra en trèmolo), i de les campanes (trinat que simula una certa aura sonora). Quasi podríem parlar ací de trinats de timbres. Aquest *ostinato* ritmico-harmònic confereix al conjunt un cert caràcter obsessiu.

Un motiu de quatre sons presentat amb intervals molt amplis es desenvolupa a partir del c. 2 en el violí. El motiu, líric i meditatiu, una mena de «figura de fons», es prolonga amb tres sons en la trompa (c. 4). La resta d'aquesta «melodia» vindrà més tard al trombó, ja en A', (c. 9).

El motiu de la trompa (c. 3) només té el suport d'un redoblament amb prou feines audible del bombo, primera freqüència greu de la partitura, que aporta major amplitud encara a l'espai sonor.

El conjunt dels tres motius (violí, trompa i trombó) constitueix una melodia d'11 sons diferents (l'únic que falta és el do#). Aquests motius en valors llargs ens recorden l'antiga tècnica del *cantus firmus*.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Vl.' and contains measures 1 through 4. The middle staff is labeled 'Cor' and contains measures 5 through 7. The bottom staff is labeled 'Trombone' and contains measures 8 through 11. The notes are: Vl. (1: G4, 2: A4, 3: B4, 4: C5), Cor (5: D5, 6: E5, 7: F5), Trombone (8: G4, 9: F4, 10: E4, 11: D4).

El clima que es crea en la primera part de la peça s'interromp en l'espai de dos compassos (c.5-6). El caràcter de juxtaposició dels motius és molt diferent del que trobem al principi de la peça.

#### **B** (c. 5-6)

- Grups rítmics de 4 semicorxeres a l'arpa i la mandolina.
- Guitarra i violoncel en *pizzicato* a l'octava.
- Motiu melòdic de 6 sons en el clarinet, intrigant, com una interrogació.
- Motiu melòdic de 4 sons en la viola.

#### **A'** (c. 7)

El moviment pendular el reprenen en el c. 8 diversos instruments: l'harmònim en una tessitura aguda, la celesta reprèn el moviment de corxeres que abans realitzava l'arpa. Aquesta produeix harmònics, i la sosté el violoncel. La mandolina, sempre en trèmolo, es fon en el trinat de les campanes.

El bombo i la caixa són els encarregats de concloure aquest moviment mecànic i d'acabar així la peça en una espècie de *morendo* molt suau.

Cal remarcar una curiosa simetria en la construcció, que es reflecteix en la durada de les parts corresponents als compassos de 6/4, de cinc compassos cada una. Les intervencions de

l'harmònim són estranyes: dos acords de dos sons, després una única nota repetida durant quatre compassos.

Alguns dels procediments d'escriptura presents en aquesta peça es poden trobar també en el tercer moviment del *Kammerkonzert* de György Ligeti (lletres M, c. 55), encara que amb un caràcter molt més incisiu.

#### Peça n° IV

***Fliessend, äusserst zart*** («fluid, extremadament delicat»).

Ens trobem davant la peça més curta del cicle: una extensió de 7 compassos per expressar un pensament musical.

Dos elements entren ací en joc:

- La *Klangfarbenmelodie* que exposen la mandolina, la trompeta, el trombó i el violí.
- Dues notes repetides en una espècie de ressò de l'*ostinato* de la peça anterior.

The musical score shows two staves. The top staff is for Mandolin (Mand.), Alto Saxophone (Alto), Clarinet (Cl.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trb.). The bottom staff is for Violin (Vl.). The music features a melodic line in the upper instruments and a sustained chord in the lower instruments. The chord is composed of six notes: G4, Bb4, D5, F5, Ab5, and C6. The score includes triplets and a fermata over the chord in the violin part.

El joc de timbre de la mandolina confereix al principi de la peça un caràcter oriental. Aquesta melodia de sis sons queda sostinguda per un acord de tres sons complementaris en el total cromàtic. Els dotze sons s'enuncien melòdicament i harmònicament en l'espai de dos compassos (més l'anacrusi inicial). El timbre de la caixa (c. 4) ens recorda la peça anterior. Webern presenta un acord de sis sons (amb el trinat, c. 5) desenvolupat verticalment per quatre instruments diferents. L'acord esmentat està constituït per intervals de 4a augmentada i 2a menor.

Webern trasllada els sons que defineixen els intervals a diverses octaves, de manera que allunya al màxim uns sons dels altres, i crea una atmosfera molt distesa. Si acostàvem les octaves, la relació de parentiu entre els diferents motius apareixeria clara. Això és el que passa amb els tres motius de la mandolina, la trompeta i el violí.

Mand. 2M 4te augm. 7M

Trp. 5te dim. ou 4te augm. 2M 7M

VI. 2M 4te augm.

Des del punt de vista de la forma hauríem de considerar la peça com una melodia d'un sol gest. La idea musical està ací extremament concentrada. En una altra ocasió el compositor afirmaria a propòsit d'una altra obra: «Em feia l'efecte que quan les 12 notes ja havien quedat enunciades, la peça estava acabada».

### Peça n° V

***Sehr fließend*** («molt fluid»).

Potser siga aquesta la peça més desenvolupada del cicle (amb un total de 32 compassos), a més de ser la més ràpida ( $n = 152$ ) i de posar en acció un total de 18 instruments, una quantitat d'efectius que no s'assoleix en cap de les quatre peces anteriors.

S'hi podrien delimitar tres parts, A B i C; la part central B és de caràcter marcadament més violent que les altres dues, a causa de l'ús d'intensitats molt fortes i de l'escriptura rítmica.

<b>Parts</b>	<b>A</b> c.1-8	<b>B</b> c. 9-17	<b>C</b> c. 18-32
<b>Compassos</b>	3/4	Alternança entre 2/4 i 3/4	Alternança entre 2/4 i 3/4
<b>Dinàmiques</b>	<i>ppp</i>	<i>f sf fff</i>	<i>ppp</i>
<b>Esriptura</b>	<b>Klangfarbenmelodie</b>  glsp., tp., ob. vla.  <b>Acords</b> cordes guitarra arpa	<b>Motius rítmics</b> En notes <i>staccato</i> celesta <b>Acords</b> guitarra arpa  <b>Motius melòdics</b> trompa (c. 10) requint (c. 13) cl. baix (c. 14)	<b>Motius melòdics</b>  arpa (c. 18) vlc. (c. 20) ob. (c. 22) vl. (c. 27)

La peça comença amb una *Klangfarbenmelodie* enunciada pel *Glockenspiel*, la trompeta, l'oboè i la viola, que sostenen dos acords en les cordes (vl., vla., vlc., cb.).

The image shows a musical score snippet for three instruments: Glockenspiel (Glock.), Trumpet (Trp.), and Oboe (Ob.). The score is written in 3/4 time. The Glockenspiel part is on the top staff, the Trumpet part is on the middle staff, and the Oboe part is on the bottom staff. The Glockenspiel part starts with a whole note chord (F#4, C#5) and then moves to a half note chord (F#4, C#5). The Trumpet part starts with a whole note chord (F#4, C#5) and then moves to a half note chord (F#4, C#5). The Oboe part starts with a whole note chord (F#4, C#5) and then moves to a half note chord (F#4, C#5).

La viola pren el relleu en el c. 5, acompanyada per un acord de la guitarra i l'arpa:



El violoncel, tocant *sul ponticello*, produeix una sonoritat metàl·lica, i és l'encarregat d'enunciar juntament amb la celesta la part següent.

La part **B**, més rítmica i contrastada a nivell de dinàmiques, l'obrin celesta, arpa, *Glockenspiel* i xilòfon, instrument que realitza ací la seua primera intervenció en l'obra. Aquesta segona part està constituïda d'elements verticals (acords) i horitzontals (motius melòdics) superposats. L'escriptura és bastant més rica (més densa) que en la resta de les peces.

Podríem dividir **B** en tres fragments :

a) **b1** (1 c. A 2/4 + 3 c. A 3/4): [c.9 - 13]

- Elements verticals: trèmolos (mand., cel.) i grup rítmic de quatre semicorxeres en pizz. (vl.). Uníson d'arpa, *Glockenspiel* i xilòfon sobre un re<sup>4</sup>. Dinàmiques en *forte* (f). L'harmòni (òrgan) sosté un acord de 5 sons.

- Elements melòdics (horitzontals): notes mantingudes per la trompeta i el contrabaix, i el motiu en la trompa.

b) **b2** (1 c. A 2/4 + 2 c. A 3/4): [c.13 - 15]

El c. 13 constitueix un fragment predominantment melòdic. Dos motius se superposen: un en valors llargs en el requint, un altre molt més incisiu i de valors ràpids en el clarinet baix. Aquests motius estan acompanyats per moviments cromàtics ascendents i descendents en trèmolo (mandolina, guitarra, celesta, viola i violoncel).



b) **b3** (1 c. A 2/4 + 1 c. A 3/4): [c.16 - 17]

En el c. 16 trobem diferents acords tocats en *fortissimo* per diversos grups instrumentals, anunciats per quatre semicorxeres que toquen la viola i el violí en *pizzicato* amb *crescendo* en l'últim temps del c.15.

Musical score for measures 16-17. The score is written for piano (Hp.) and includes various instruments: Hp., Guit., Vcl., Ctb., Cel., Glsp., Xyl., Vl., Alto, and + Fl. / Cl. The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score shows a piano accompaniment with chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature changes from 2/4 to 3/4.

La part **C** coincideix amb el c. 18, i amb la tornada a un *tempo* més tranquil que ens porta a una nova seqüència melòdica. El motiu en treset de negres que exposen la celesta i l'arpa està doblat pel violí, la viola i el violoncel en harmònics. A més, recorda aquells motius semblants del c. 2 de la 1a peça, i del c. 3 de la 2a.

Musical score for measures 18-23. The score is written for celesta (Cel.) and harp (Hp.) with the instruction "cordes en harmoniques" (strings in harmonics). The instruments are labeled: Cel. / Hp., Violoncelle, and Hautbois. The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

A partir del c. 20, el discurs es difumina a poc a poc fins al final. Els motius melòdics es toquen en *dolcissimo*, i passen de tres a dues notes, i a una sola en l'última intervenció de la viola. Els motius en qüestió, els pinten els acords de l'òrgan (harmònim, c. 21) i de les cordes (c. 23), i també els sanglots de notes en *staccatissimo*. Els silencis prenen de nou un cert protagonisme. La peça acaba amb una extrema dolçor.

El conjunt de les tècniques utilitzades per Anton Webern en aquest op. 10 apareix resumit en aquesta última peça.

## 5. L'ESTIL I L'ESTÈTICA

En la seua op. 10, Webern utilitza un llenguatge atonal. La tècnica dodecafònica, que va enllestir definitivament Schönberg en 1923, Webern no la utilitzarà fins als seus *Lieder* op. 17-19. Les relacions intervàliques a través dels diferents motius que es poden trobar pertanyen més aviat al que ells anomenaven *Reihenkomposition* («composició basada en un seguit d'interval»), anterior a la tècnica de composició amb els dotze sons.

Des del punt de vista melòdic, la corba weberniana es caracteritza per la seua amplitud i distensió, que fa un efecte de discontinuïtat. La melodia sembla tenir una «presència impalpable». L'estructura orgànica de la tècnica dodecafònica ja no dissociarà harmonia i melodia, sinó que les considerarà com dos aspectes (un de vertical i un altre d'horitzontal) d'una mateixa realitat musical.

L'abandó del sistema de construcció temàtica i els seus desenvolupaments emmena Webern a adoptar sèries de motius molt curts, entretallats per silencis, que es dissolen en el bombolleig de la matèria sonora.

Webern només tenia un principi estètic: *Non multa set multum* (poca quantitat i molta qualitat), cosa que va fer que Schönberg diguera de la música de Webern que era com si un poguera llegir un llibre en un sol instant. L'obres de Webern s'acosten a l'expressionisme musical, caracteritzat per canvis bruscos en el conducte melòdic, línies amb moltes puntes a conseqüència de l'amplitud dels intervals emprats, registres extrems i una harmonia allunyada de les còmodes consonàncies de la tonalitat; elements que són encara més perceptibles quan hom els troba en el si d'una forma tan concentrada com les que Webern acostumava a traçar.

La música de Webern, a través de l'opus 10, s'assembla a una vidriera travessada per la llum, com si el compositor haguera tractat d'il·luminar certes zones creant una melodia de colors.

Aquesta és una obra originalíssima per a la seua època, d'un puntillisme sonor refinadíssim i d'una profunda poètica. L'art subtil i desposseït de tota pretensió que representa exigeix a l'oient la disponibilitat per a una audició realment oberta, i ens proposant l'entrada en un temps meditatiu, contemplatiu. Es tracta d'una obra que marca la fi d'un període.

Durant els anys vint, Webern trencarà amb aquest estil «aforístic» propi dels anys de la primera gran guerra, encara que difícilment trobarà un mitjà de construcció que li permeta realitzar obres molt més llargues en la seua extensió.

La seua obra tindrà, com ja hem vist en la primera part d'aquest treball, una gran influència sobre la generació de compositors de la segona meitat del segle XX. A propòsit de Webern, Boulez insistia en el fet que «mentre que Schönberg i Berg entren en relació íntima amb aqueixa decadència del corrent romàntic alemany i d'alguna manera la conclouen [...] Webern, a través de Debussy,

reacciona de manera violenta contra tota retòrica heretada, amb vista a una rehabilitació del poder del so».

## APÈNDIX

### Elements biogràfics

Anton (von) Webern (Viena, 1883 – Mittersill, prop de Salzburg, 1945).

Webern realitza els seus estudis clàssics a Viena. Compon des dels 16 anys, a pesar de les reticències de son pare respecte de l'activitat musical.

De seguida es decanta pels estudis de musicologia, que realitza sota la direcció del musicòleg i historiador austríac Guido Adler (1855-1941), i obté en 1906, amb 23 anys, el títol de doctor per la universitat de Viena, amb una tesi sobre el *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaac. Paral·lelament estudia contrapunt, harmonia i composició. Des de 1904 fins a 1908, durant un període ininterromput de quatre anys, estudiarà amb Arnold Schönberg.

La seua principal activitat professional serà la de director, activitat que realitzarà en diferents llocs fins a convertir-se, després de la Gran Guerra, en un director de cor i d'orquestra reputat a la ciutat de Viena. Des de 1922 dirigeix els concerts simfònics dels Treballadors vienesos, i un any més tard la coral, fins 1934, any en què deixa el càrrec. La fe cristiana i l'ideal profund d'associacionisme van ser els pilars principals de la seua vida espiritual, encara que en la seua música mai no va intentar reflectir idees polítiques de cap tipus.

Webern va rebre el Gran Premi Musical de la ciutat de Viena en dues ocasions, en 1924 i 1932. Durant aquest període va fer molts viatges a l'estranger per dirigir les seues pròpies obres. Va conèixer la poetessa Hildegard Jone, amb qui va mantenir una correspondència molt important que ha servit de base per a estudis bibliogràfics sobre el seu pensament. Un acord econòmic saldat amb un contracte amb Universal Edition per a l'edició de les seues obres en vida li va permetre sobreviure sense grans luxes.

Webern va viure prompte un complet aïllament (Berg va morir pel Nadal de 1935, i Schönberg va emigrar als EUA), en un país on les persecucions racials del nazisme —que es va declarar en guerra contra el *Kulturbolchevismus* i els propagandistes de la música i de l'art degenerats (*entartete Kunst*)— van començar a ser el pa de cada dia.

Havent fugit de Viena, que aviat bombardejarien els avions russos, Webern s'instal·là amb la seua família a Mittersill, un poblet de les muntanyes de Salzburg, on va morir víctima d'un estúpid homicidi accidental a mans d'un sentinella americà, el dia de l'ocupació de les tropes aliades, el 15 de setembre de 1945. Una existència plena d'energia, però silenciosa. Una vida que va acabar amb l'explosió cega d'un tir erroni enmig de la nit. Una obra sorprenent, una empremta decisiva.

*Traducció de Guillem Calaforra*