

WEBERN ANTON (von)

Compositore austriaco

(Vienna 3 XII 1883 - Mittersill, Salisburgo, 15 IX 1945)



Secondogenito di un ingegnere minerario ed alto funzionario ministeriale, la famiglia, di antica nobiltà, era originaria della provincia dell'Alto Adige (Salorno presso Bolzano).

Dopo la prima guerra mondiale Webern rinunciò all'uso del predicato nobiliare. Gli studi scolastici e musicali ebbero inizio a Graz ed a Klagenfurt.

Dopo aver conseguito nel 1902 la licenza liceale, gli fu concesso come premio di recarsi a Bayreuth dove ricevette le prime decisive impressioni musicali.

L'esperienza dell'arte di Wagner si rifletterà poi nelle sue prime opere giovanili per essere poi superata e restare semmai come un termine di riferimento negativo.

Fra il 1902 ed il 1906 Webern frequentò il corso di musicologia tenuto da G. Adler presso l'Università di Vienna, conseguendo nel 1906 il dottorato in filosofia con una tesi sul *Choralis Constantinus* di H. Isaac.

Nel 1904 iniziò lo studio della composizione con Schonberg, dal quale ricevette delle lezioni regolari fino al 1908 ed al quale restò legato per tutta la vita da una devota amicizia.

Da Schonberg Webern ricevette gli stimoli determinanti per il definitivo orientamento della sua carriera di compositore.

Nell'ultimo periodo di studio con Schonberg, Webern scrisse le prime opere che considerò meritevoli di essere stampate: la *Passacaglia* op. 1 per orchestra, il doppio canone per coro misto a capella *Entflieht auf leichten Kahnen* op. 2, i *Lieder* per canto e pianoforte op. 3.

Importante per la sua maturazione spirituale, per il formarsi del suo gusto e per il concretarsi del suo senso della vita furono in quel periodo e negli anni successivi i contatti con i maggiori esponenti di quell'indirizzo che, nel campo delle varie arti, ingenerarono la temperie espressionista.

Si devono ricordare a questo proposito il poeta K. Kraus ed il pittore O. Kokoschka (al quale si deve, fra l'altro, uno dei più bei ritratti di Webern).

Concluso il periodo di apprendistato, Webern cercò di fondare e consolidare le basi materiali della sua vita inquadrata nell'ambiente borghese di una sistemazione familiare (nel 1911 sposò Wilhelmine Mortl dalla quale ebbe quattro figli) la cui (almeno in apparenza) normalità quotidiana doveva offrire un elemento di contrasto e nello stesso tempo la condizione necessaria per rendere l'artista disponibile per l'incommensurabile avventura spirituale e creativa che andava intraprendendo.

Così tra il 1908 ed il 1920 ebbe vari incarichi di maestro sostituto e direttore d'orchestra a Vienna, a Teplitz, a Danzica, a Stettino ed a Praga. Nel 1927 fu nominato direttore stabile dell'orchestra di Radio Vienna.

Dal 1922 al 1934 diresse le associazioni sinfoniche e corali degli operai viennesi, organizzate dal centro culturale del partito socialdemocratico austriaco. Dopo lo scioglimento di tali istituzioni, in seguito alla messa al bando del partito da parte del governo Dollfuss, Webern visse in un isolamento che diventò quasi totale dopo l'Anschluss (cioè l'annessione

dell'Austria alla Germania attuata da Hitler nel marzo 1938).

Webern s'era ridotto a dare qualche lezione privata ed ad espletare anonimi lavori di lettore, riduttore e trascrittore per conto dell'Università Edition di Vienna che pubblicava anche le sue musiche. Aveva pochissimi contatti fuori della cerchia familiare e del ristretto ambito dei suoi amici, tra cui, i più intimi, erano lo scultore J. Humplik e sua moglie H. Jone.

Quest'ultima, poetessa e pittrice, conosciuta da Webern esercitò sul compositore un influsso notevole sul piano artistico ed intellettuale.

WEBERN IN UNO DEI PIÙ BEI RITRATTI DI KOKOSCHKA



Tant'è vero che, nell'ultimo periodo della sua creatività, egli musicò esclusivamente testi della Jone, ispirati ad un naturalismo panteistico di trascendenza goethiana.

Del resto la *Farbenlehre (Trattato dei colori)* di Goethe fu posta ripetutamente dallo stesso Webern in relazione con taluni aspetti metafisici e panteistici della propria poetica.

Negli ultimi mesi della seconda guerra mondiale Webern era stato reclutato per il servizio antiaereo. Lasciato libero, si rifugiò a Mittersill, presso Salisburgo, per sfuggire ai bombardamenti ed all'avanzata dell'esercito sovietico.

Abitava nella casa di suo genero. A liberazione avvenuta e quando ormai si prospettava un felice mutamento nella sua carriera e nelle condizioni della sua vita, Webern fu ucciso per un tragico errore da un soldato americano il 15 IX 1945 a Mittersill (Salisburgo).

Nei lavori giovanili composti tra il 1899 ed il 1908 (venuti in luce per lo più soltanto in questi ultimi anni) si palesano le ascendenze romantiche della formazione di Webern, testimonianze di influssi che vanno da Schumann, Brahms e Wagner a Hugo Wolf, Mahler e Strauss, per cedere poi il passo al prevalente influsso schonberghiano.

All'ultimo anno dell'insegnamento di Schonberg, come si è già detto, risale la composizione del primo lavoro maturo di Webern, la *Passacaglia* per orchestra, in cui, accanto ai residui aspetti postromantici, si manifestano per la prima volta dei tratti personali riscontrabili soprattutto nella strumentazione capillare e nella successiva elaborazione polifonica del tema, nell'equilibrata dialettica tra suono e silenzio, nella generale economia costruttiva.

La nutrita, a tratti sensuale, sonorità orchestrale di questo brano scompare definitivamente nel coro a cappella op. 2, che segna l'inizio di quel distacco da ogni passionalità sentimentale e l'affermarsi di quell'ascesi sonora che da quel momento distingueranno la creatività di Webern.

Nei successivi cicli di *Lieder* per canto e pianoforte op. 3 e op. 4, composti tra il 1908 ed il 1909, si avvera l'emancipazione dal tradizionale modo tonale e si manifestano i sintomi di quel restringersi della dimensione temporale delle composizioni che sarà un'altra caratteristica saliente e costante dell'arte di Webern.

La tendenza alla contrazione aforistica culmina nel periodo centrale dell'attività creatrice, che ha inizio con i *15 Satze* per quartetto d'archi op.

5. Appartengono a questo periodo i 4 *Stucke* per orchestra op. 10 (1910), le 6 *Bagatellen* per quartetto d'archi op. 9 (1913) i 5 *Stucke* per orchestra op. (1903), i 3 *kleine Stucke* per violoncello e pianoforte op. 11 (1914). Il secondo di questi ultimi pezzi è un "momento musicale" che non dura più di 10 minuti. In virtù della scala temporale del tutto peculiare acquisita dalla musica di Webern, anche un brano come questo può assumere una relativa durata psicologica ed una virtuale carica emotiva che lo equiparano quasi ad un pezzo della durata "normale".

LA POETESSA H. JONE



Giacché si può intuire che non si tratta di una forma compressa o di un mero frammento d'un brano che avrebbe richiesto uno sviluppo più ampio, ma di un organismo musicale in sé perfettamente compiuto e proporzionato agli elementi che compongono la materia in cui la sua forma s'incarna.

In Webern anche un intervallo singolo arriva a caricarsi a volte d'una incommensurabile tensione espressiva e ad acquistare una autonoma funzionalità tematica. Ed è per questo che Schonberg ha potuto parlare, a proposito delle *6 Bagatellen*, di "romanzo espresso con un unico gesto", di "felicità significata con un sol respiro".

L'Adorno (filosofo e critico musicale), arriva ad affermare che "l'alta tensione di un gesto di tre note per violino vi equivale letteralmente ad una Sinfonia".

La strumentazione intrinseca del materiale cromatico, che nei precedenti cicli liederistici si era andata delineando nei modi che diventeranno caratteristici per Webern, si precisa realmente in questi capolavori quintessenziali. Il tipico *modus operandi* che vi si afferma è privato nei confronti dei tradizionali procedimenti formali. Così Webern mira alla neutralizzazione degli espliciti nessi diatonici e tonali, per omogeneizzare la materia cromatica; egli tende ad elidere la periodicità ritmica mediante la giustapposizione e la sovrapposizione di figure metriche dai rapporti irrazionali; le ripetizioni e le simmetrie vengono per lo più evitate; alla musica viene tolto ogni peso materiale per adeguarla a quell'ideale di spiritualizzata immaterialità che Webern perseguirà costantemente.

Alla delicatissima tenerezza della maggior parte di queste musiche si contrappone però lo scoppio di tragica, apocalittica violenza del quarto dei *6 Stücke* op. 6, una marcia funebre che, al pari della *Sagra di primavera* di Stravinskij, sembra riflettere anticipatamente la terrificante esperienza delle catastrofi che stavano per sconvolgere l'umanità dal 1914 in poi.

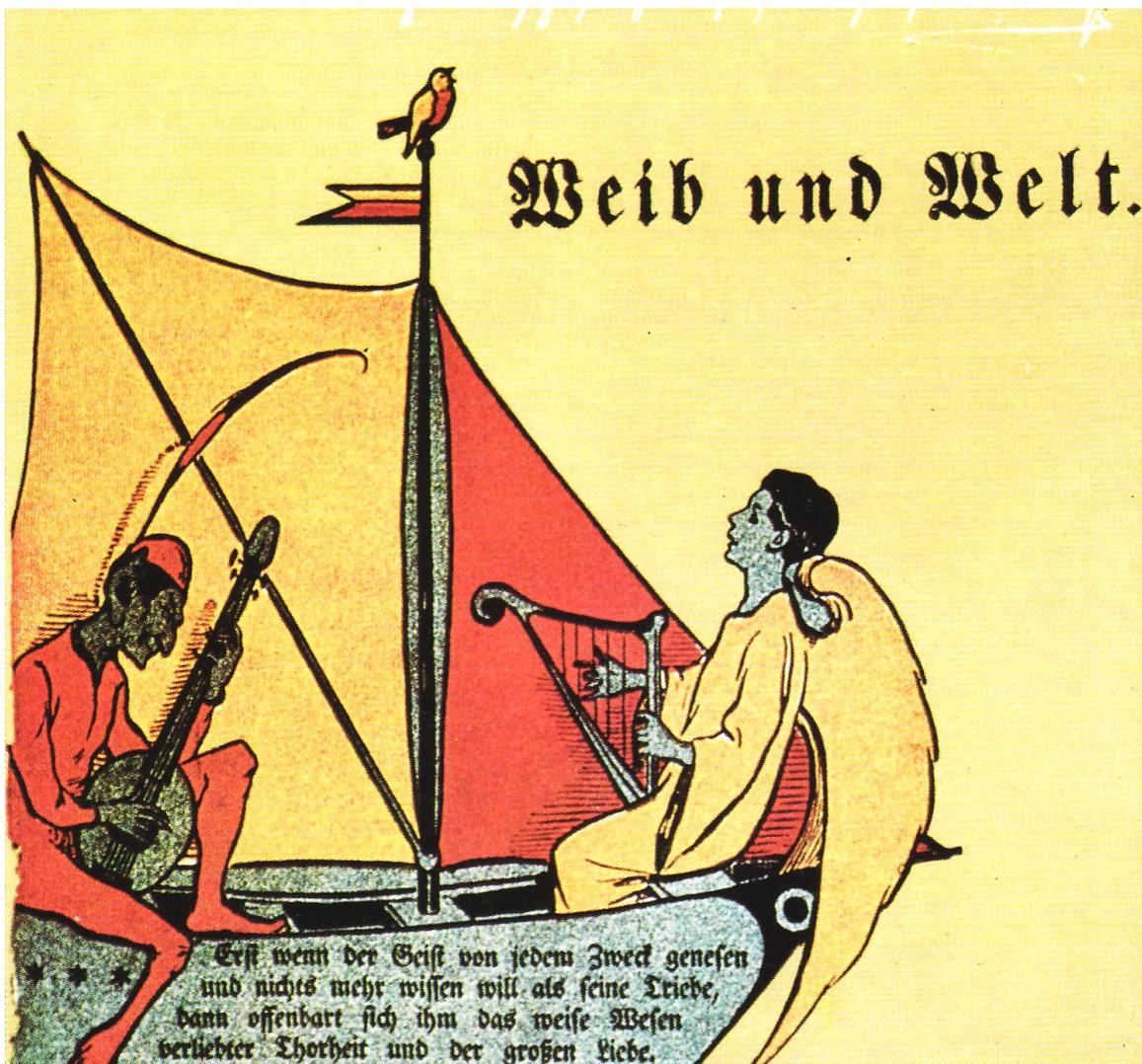
In questi pezzi si può ravvisare anche il primo esempio della tipica scrittura orchestrale di Webern basata su una tecnica che permette l'individualizzazione timbrica di infinitesimali cellule strutturali ed anche delle singole note componenti le varie linee del tessuto polifonico.

Dopo aver portato la sua musica all'orlo del silenzio, vivendo, sul piano musicale, un'esperienza paragonabile a quella che portava Mallarmé alla "pagina bianca" e Malewitch alla "tela bianca", Webern cercò di

recuperare un più ampio respiro alla sua musica, senza rinunciare all'essenzialità di formulazione.

Secondo l'esempio di Schonberg si appoggiò a questo fine a dei testi poetici, scrivendo, tra il 1914 ed il 1926, esclusivamente opere vocali. In molte di queste opere si manifesta, in virtù della scelta dei testi, la fondamentale religiosità di Webern che contempera la sua professata fede cattolica con uno speculativo misticismo teosofico riconducibile, per alcuni aspetti panteistici, ad un influsso goethiano.

FRONTESPIZIO DELLA RACCOLTA DI POESIE “WEIB UND WELT”



Nelle stesse opere tendono a sublimarsi ed a trascendersi anche i residui impulsi emotivi espressionisti che avevano informato la prima fase della creatività di Webern (l'op. 4 n. 5 era stata pubblicata insieme a brani di Schonberg e Berg, in "Der blaue Reiter").

Dell'espressionismo Webern serberà però sempre la fondamentale istanza spirituale. Negli ultimi lavori di questo periodo (cioè a partire dai 3 *Volkstexte* op. 17) assume in modo sempre più rigoroso e raffinato la tecnica dodecafonica, che Schonberg era andato elaborando, ma i cui prodromi solo riscontrabili altresì in molte delle precedenti opere dello stesso Webern.

Nello *Streichtrio* op. 20 composto nel 1927, applica per la prima volta la scrittura dodecafonica ad un lavoro da camera puramente strumentale.

La *Symphonie* op. 21 (1928) è il suo primo lavoro dodecafonico orchestrale. Lo schema della partizione di un tempo lento ed uno mosso, seguito da Webern in queste due opere, viene applicato ancora nel *Quartett* op. 22.

In queste, e più ancora nelle successive musiche strumentali, cioè, *Konzert* op. 24 (1934), le *Variationen* per pianoforte op. 27 (1936), lo *Streichquartett* op. 28 (1938) e le *Variationen* per orchestra op. 30 (1940) si accentua la propensione di Webern verso quell'oggettivismo costruttivista che risultava dalla necessità di conciliare le urgenze espressive della sua soggettiva disposizione lirica con una marcata fiducia nella libera disponibilità della materia sonora, sfiducia che lo spingeva a ricercare quelle supposte leggi naturali immanenti a tale materia.

Parafrasando una nota definizione di Goethe, definiva la musica come "la natura normativa riferita all'orecchio". Nell'op. 24 e nell'op. 28 il principio seriale investe la strutturazione della stessa serie, mentre nelle *Variationen* op. 27 e op. 30 il principio della variazione perpetua si rivela come una forma d'elezione della musica dodecafonica.

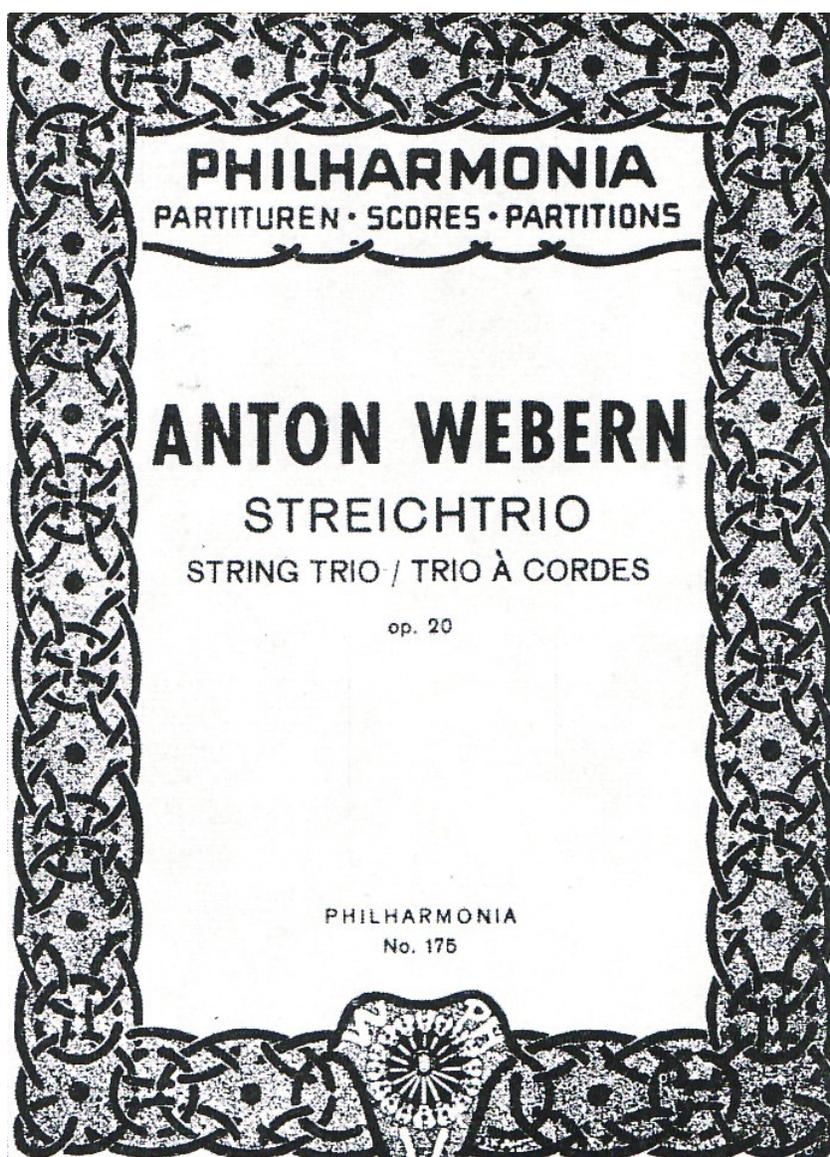
All'insegna della variazione tonale Webern mira ad attuare una sintesi di tutte le precedenti forme storiche fondendo anche i tradizionali procedimenti contrappuntistici ed armonici in una specie di polifonia globale.

Negli ultimi lavori (*Lieder* op. 23 e 25, *Cantate* op. 26, 29 e 31, tutti su testi della poetessa e pittrice H. Jone) esalta i motivi mistico-religiosi del suo mondo interiore (Webern aveva concepito la *Kantate* op. 31 come una specie di *Missa brevis* panteistica) e vengono poste delle ulteriori

premesse a quella generalizzazione dei procedimenti seriali che caratterizzerà l'avanguardia postweberniana.

Durante la sua vita, Webern veniva considerato non solo come l'esponente più radicale dell'avanguardismo dodecafonico, ma come un quasi assurdo fenomeno limite della musica contemporanea, vittima di una concezione ermetica ed esoterica dell'arte sonora che sembrava esasperare sempre di più l'intellettualistico formalismo imputato al suo maestro Arnold Schonberg.

COPERTINA DELLA PARTITURA **DEL "STREICHTRIO OP. 20**



L'arte di Webern sembrava priva di ogni presupposto che avesse potuto rendere possibile un suo inserimento nei circuiti della reale vita musicale. Effettivamente, durante l'intera prima metà del XX sec., le musiche di Webern, salvo qualche sporadica eccezione, soprattutto nei festival della SIMC, non conobbero praticamente alcuna diffusione.

Intorno al 1950 questa situazione si capovolse quasi improvvisamente. Ancora nella celebre *Philosophie der neuen Musik* di T. W. Adorno, stampata nel 1949, la musica di Webern veniva interpretata negativamente come indizio del virtuale approssimarsi della fine della stessa musica europea.

Nell'articolo *Schonberg è morto*, che Boulez pubblicò solo tre anni più tardi, Webern viene presentato invece come il vero pioniere della Nuova Musica e come l'antesignano di ogni possibile ulteriore sviluppo della storia musicale.

Boulez e gli altri membri della nuova avanguardia raccolta intorno a Ferienkurse di Darmstadt, distanziandosi esplicitamente da Schonberg e da Berg, si riallacciarono all'esperienza dell'arte di Webern fino a qualificarsi inizialmente come "postweberniani".

Ed a questi giovani, i quali rivendicarono a Webern una posizione autonoma rispetto al suo maestro ed al suo maggiore condiscipolo, si deve principalmente la rivalutazione teorica di Webern, che era stata iniziata qualche anno prima da R. Leibowitz, il quale considerava tuttavia anche le punte più avanzate dell'arte di Webern nella prospettiva dell'insegnamento schonberghiano.

Il repentino risveglio dell'interesse per la musica di Webern si tradusse in un pullulare di studi di carattere quasi esclusivamente analitico-grammaticale. Intanto le opere di Webern incominciarono a penetrare lentamente, ma con costante gradualità nei normali circuiti della vita musicale, rivelando ad un pubblico sempre meno ristretto valori estetici assoluti in cui si inverteva un mondo ideale della più alta spiritualità.

Si arrivò così al definitivo riconoscimento della portata storica di questo "grande compositore" di questo "giusto della musica" di questo "vero eroe", come lo definì Stravinskij esaltando il mondo in cui questi, "condannato ad un totale insuccesso in un sordo mondo d'ignoranza e d'indifferenza, continuò inesorabilmente a tagliare i suoi diamanti, i lucenti diamanti della cui miniera egli aveva una così perfetta conoscenza".

L'epoca che aveva ignorato Webern era diventata agli occhi della nuova

generazione "l'epoca di Webern". Gli esaltatori della musica, o meglio della tecnica di Webern, si limitavano però, per lo più, ad operarne la rivalutazione in una prospettiva di ordine meramente analitico-grammaticale, tralasciando di cogliere e di mettere in evidenza quei valori che Webern aveva concretato non su di un piano esclusivamente formale, ma su quello di una viva sintesi estetica, ricca di profondi significati emotivi e spirituali.

PAGINA DELLA PARTITURA DELLA "II KANTATE OP. 31"

II. KANTATE
für Sopran und Bass-Solo, gemischten Chor und Orchester

Anton Webern, op. 31

Worte von Hildegard Junge
English version by Eric Smith

1. *Sehr lebhaft* *rit.* *tempo* *rit.*

© Copyright 1956 by Universal Edition A. G., Wien.
Universal Edition No. 12488

Che nell'arte di Webern i procedimenti formali, tanto esaltati dai grammatici, non fossero invece fine a loro stessi, ma si continuassero e si legittimassero in funzione dell'attuazione di assoluti valori estetici, veniva provato intanto praticamente da una non repentina, ma progressiva e costante penetrazione della sua musica nei grandi circuiti della vita musicale.

La parte migliore delle masse del pubblico, costituita dagli ascoltatori più sensibili e più aperti all'ideale mondo spirituale concretato nella musica di Webern, ebbe modo di acquisirla definitivamente ed indipendentemente da quelle fluttuazioni della moda che non tardano ad investire anche questa musica che, nella sua sostanza autentica è quanto di più lontano da ogni moda si possa immaginare.

Infatti, dopo alcuni anni di iperbolica esaltazione, una parte dei compositori e dei critici d'avanguardia cominciò a distanziarsi da Webern, sia per "rivalutare" Schonberg e Berg, precedentemente "svalutati" sia per affermare l'istanza di un completo distacco da tutta la musica precedente che operava ancora con i dodici suoni della scala temperata disposti e composti in forme finite e concluse.

Giustamente nell'ambito di tale musica tradizionale veniva fatta rientrare anche la musica di Webern la cui esattezza di formulazione è davvero insuperabile nella sua assolutezza.

Le critiche che vengono ora rivolte contro Webern dalle ali estreme dell'attuale schieramento delle avanguardie musicali, non potranno intaccare l'ormai acquisita importanza né mettere in dubbio i valori irrevocabili della sua creatività.

CINQUE PEZZI PER ORCHESTRA, OP. 10

Musica: Anton Webern

1. Urbild. Sehr ruhig und zart
2. Verwandlung. Lebhaft und zart bewegt
3. Rückkehr. Sehr Langsam und äußerst ruhig
4. Erinnerung. Fließend, äußerst zart
5. Seele. Sehr Fließend

Organico: flauto (anche ottavino), oboe, clarinetto (anche clarinetto basso), corno, tromba, trombone, grancassa, tamburo piccolo, triangolo, piatti, campane, xilofono, glockenspiel, armonio, celesta, mandolino, chitarra, arpa, archi

Composizione: 1911 - ottobre 1913

Prima esecuzione: Zurigo, Tonhalle, 22 giugno 1926

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1923

Webern ha fatto un arrangiamento per orchestra da camera, di questo lavoro, nel 1919

«Non ho mai capito le distinzioni tra *classico* e *romantico* e tra altri termini del genere, né mi sono mai contrapposto ai maestri del passato. Mi sono sforzato solo di seguire il loro esempio: raffigurare nel modo più chiaro quello che mi è concesso di dire».

La riflessione autobiografica bene introduce i *Cinque pezzi per orchestra op. 10*, presentati in prima esecuzione a Zurigo nel 1926, ma composti tra il 1911 e il 1913.

L'organico prevede ottavino, flauto, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, corno, tromba, trombone, percussioni, mandolino, chitarra, celesta, harmonium, arpa, violino, viola, violoncello, contrabbasso.

In questa terza opera per orchestra, successiva alla *Passacaglia op. 1* e ai *Sei pezzi op. 6*, Webern esaspera il proprio abbandono dell'enfasi,

davvero «raffigura quello che mi è concesso di dire»: accenna e dissolve, ma in ognuno dei cinque movimenti compiutamente.

L'opera, nel suo essere e farsi, non consente l'attesa di altro, non annuncia, si risolve nella sua stessa concisione, giocata tra primi piani e campi lunghissimi, irruzioni e rarefazioni del suono.



Un grembo generoso di invenzioni timbriche, di scansioni del tempo dell'emissione e dell'ascolto, dà struttura e senso al lavoro, dove si individuano ombre mahleriane, nella presenza di chitarra e mandolino, nel richiamo del corno, ed annunci delle grida future degli ottoni e delle percussioni di Varese, dei fremiti nella scrittura degli archi che diventeranno, nei decenni successivi, scuola e maniera. Immagini, ora più nitide, ora arcane, di un pulviscolo che si disperde e ricompatta, come le peripezie della memoria.

Sandro Cappelletto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 ottobre 1994**

IM SOMMERWIND, IDILLIO PER GRANDE ORCHESTRA

Poema sinfonico ispirato da una poesia di Bruno Wille

Musica: Anton Webern

- Ruhig Bewegt

Organico: 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 4 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 6 corni, 2 trombe, timpani, triangolo, piatti, 2 arpe, archi

Composizione: Preglhof, 16 settembre 1904

Prima esecuzione: Seattle, 26 maggio 1962

Edizione: Carl Fischer, New York, 1966

La riscoperta di alcune composizioni giovanili risalenti agli anni 1899-1905, in gran parte anteriori all'inizio del suo studio con Arnold Schönberg (1904-1908), si deve al pianista e musicologo tedesco naturalizzato americano Hans Moldenhauer (1906-1987), fondatore della "Società Internazionale Anton Webern" negli Stati Uniti. Nel 1962 Moldenhauer organizzò a Seattle, presso l'Università dello Stato di Washington, un festival internazionale dedicato a musiche weberniane, nel corso del quale si poterono ascoltare per la prima volta queste pagine. Tra di esse spicca l'idillio per grande orchestra *Im Sommerwind* (Nel vento d'estate), scritto nel 1904 e ispirato a una poesia di Bruno Wille.

Per quanto non ignara dei modelli del poema sinfonico straussiano, la breve composizione si caratterizza per un gusto più pittorico che descrittivo, riconducibile in parte al clima dello *Jugendstil*.

Diversi nuclei tematici sono giustapposti e tenuti insieme, in una tonalità allargata, dalla serrata costruzione formale innervata dal principio contrappuntistico: una ulteriore depurazione e avremo la prima composizione sinfonica ritenuta degna di figurare nel catalogo d'autore, la *Passacaglia per orchestra op. 1*, di quattro anni successivi.

Alla trasparenza timbrica basata su una dinamica controllata e su una strumentazione asciutta (archi divisi, episodi solistici, raggruppamenti cameristici) fa riscontro un progressivo incremento del volume e della tensione, che sfocia in una conclusione di ardente sensualità.

Nel complesso la composizione rivela un musicista profondamente immerso nelle suggestioni dell'estremo romanticismo ottocentesco, ma capace di selezionarne gli snodi con razionale, geometrico distacco.

BRUNO WILLE



L'adesione alla poetica naturalistica spazia così dagli idilli wagneriani ai "suoni di natura" mahleriani, ma tiene conto anche del modernismo secessionista di Schreker e Zemlinsky e soprattutto della produzione del primo Schönberg (*Gurre-Lieder*, 1899-1901, *Verklärte Nacht*, 1899, *Pelleas und Melisande*, 1902-1903).

Come ha scritto Roman Vlad, «vi si manifestano per la prima volta quel senso della natura che, nonostante ogni contraria apparenza "astrattista", resterà caratteristico anche per il Webern della piena maturità, e qualche sporadica tendenza per gli anacoluti sintattici e le formulazioni sintetiche del discorso musicale che preannunciano anch'essi, sia pur da lontano, il futuro stile aforistico di Webern».

Im Sommerwind venne eseguito per la prima volta a Seattle il 25 maggio 1962 dall'Orchestra di Philadelphia diretta da Eugène Ormandy, in occasione del festival monografico ricordato.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 novembre 2000**

PASSACAGLIA, OP. 1

Musica: Anton Webern

- Sehr mäßig

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, grancassa, piatti, tam-tam, arpa, archi

Composizione: Vienna, primavera, 1908

Prima esecuzione: Vienna, 4 novembre 1908

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1922

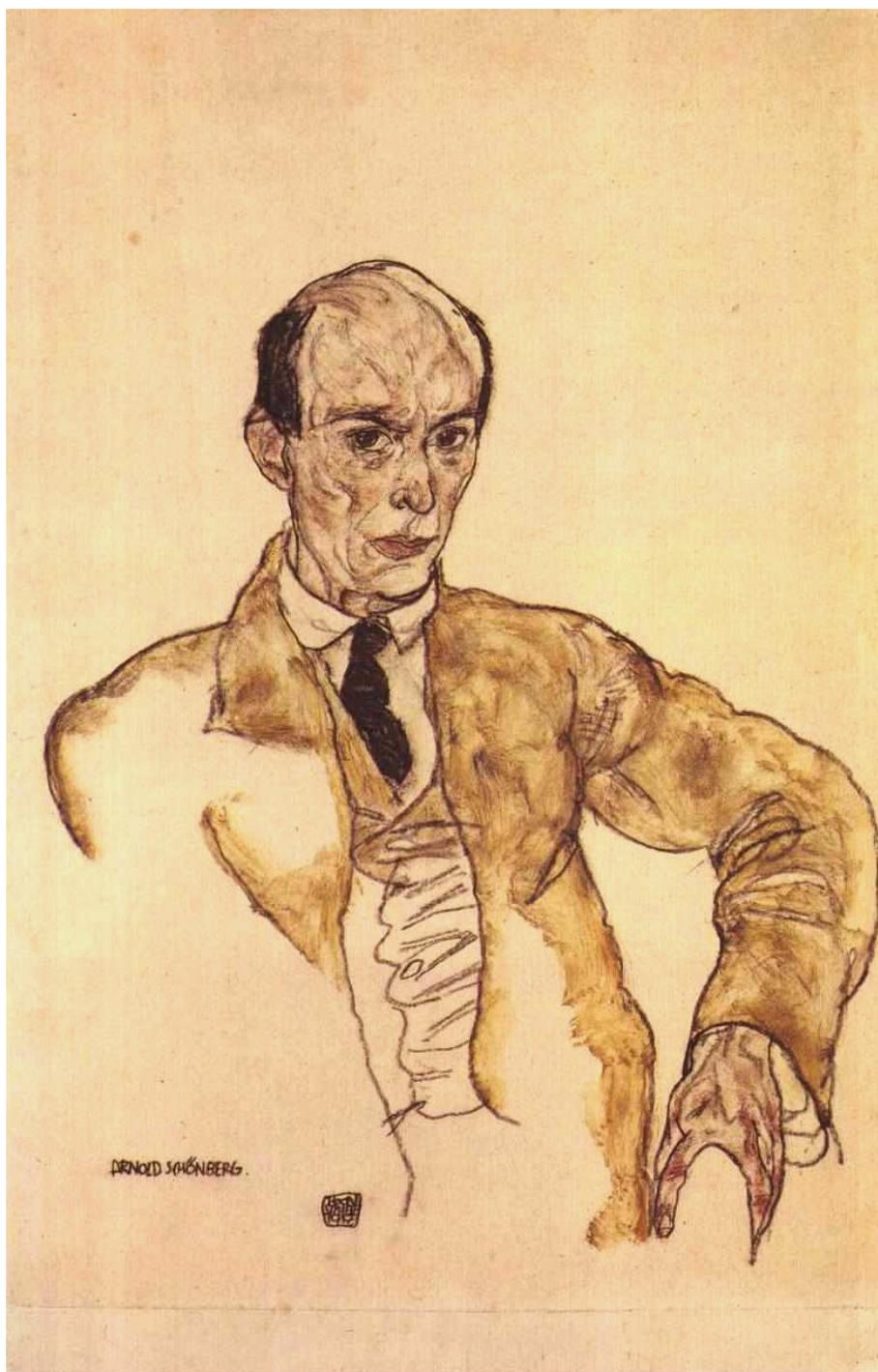
Composta nel 1908 ma pubblicata solo nel 1922, la *Passacaglia* fu presentata per la prima volta sotto la direzione dell'autore a Vienna il 4 novembre 1908 in un concerto di musiche degli allievi di Arnold Schönberg. Proprio quest'opera segnò per Webern la fine del periodo di apprendistato con Schönberg e l'inizio di quel cammino "verso la nuova musica" che lo avrebbe visto protagonista appartato di una delle maggiori rivoluzioni del linguaggio musicale di tutto il Novecento.

Di quale importanza fosse stata la lezione di Schönberg, fu Webern stesso a riconoscerlo in uno scritto del 1912: «Schönberg non insegna alcun stile, non predica l'impiego né di mezzi vecchi né di mezzi nuovi. Il Maestro esige anzitutto che l'allievo, negli esercizi che prepara per le lezioni, scriva non note qualsiasi, tanto per eseguire un compito di scuola, ma parta da un'esigenza espressiva: insomma, che egli effettivamente "crei" sin dai primi inizi della composizione musicale. Tutto ciò che poi Schönberg spiega all'allievo, basandosi sul lavoro di questo, risulta organicamente dal lavoro stesso; egli non aggiunge nessun altro insegnamento dall'esterno: così educa effettivamente alla creazione. Ciò significa portare alla massima sincerità verso se stessi. Giacché una educazione di questo tipo coinvolge anche tutti gli altri campi della vita umana, oltre a quello puramente musicale».

Per quanto nel catalogo weberniano la *Passacaglia* sia registrata con il numero d'opus 1, non si tratta della prima composizione in senso assoluto: altri lavori, anche di notevole rilievo espressivo, l'avevano preceduta, nella linea di un'ispirazione tardo romantica. Solo con la *Passacaglia* però Webern sentì di aver raggiunto una certa autonomia nei

confronti tanto dai modelli schönberghiani quanto dalla tradizione ottocentesca; cui, non a caso, viene opposta una libera interpretazione, di salda tenuta costruttiva, della forma barocca della passacaglia.

RITRATTO DI ARNOLD SCHÖNBERG



Da questo punto di vista, come ben riassume Paolo Petazzi, «la *Passacaglia* segna un momento di sintesi conclusiva delle esperienze giovanili e un congedo dal mondo del tardo romanticismo.

La scelta della severa forma barocca è un omaggio a Brahms (che con una passacaglia aveva concluso la sua *Quarta Sinfonia*), ma si avvertono, nella straordinaria ricchezza coloristica e nella appassionata intensità dell'*op. 1*, varie suggestioni del clima musicale di fine secolo».

Il pezzo si articola in una serie di variazioni su un basso ostinato, com'è appunto caratteristico di questa forma: sono 23 le variazioni su un basso presentato all'inizio dal pizzicato degli archi all'unisono e costituito da due incisi di cui il secondo è l'inversione retrograda dal primo.

Il lavoro si basa sul principio schönberghiano della variazione continua degli incisi, del ritmo, del timbro e della dinamica: per quanto l'atmosfera tonale si polarizzi attorno al tono di Re (minore nell'esposizione del tema, maggiore nella parte centrale, nuovamente minore nella sezione conclusiva con carattere di ripresa), vi è già individuata la serializzazione integrale del totale cromatico.

Ma nonostante l'estrema concentrazione e densità della scrittura contrappuntistica, tenuta insieme da una logica essenziale della elaborazione tematica, il brano presenta ampi squarci di caldo lirismo e a tratti momenti di autentica ebbrezza sonora, nei quali par di riconoscere, sospeso nel tempo e nello spazio, terso e da ultimo decantato, un estremo raccordo con la sensualità del decadentismo viennese.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 dicembre 1994**

SEI PEZZI PER ORCHESTRA, OP. 6

Prima versione

Musica: Anton Webern

1. Etwas bewegt
2. Bewegt
3. Zart bewegt
4. Langsam, marcia funebre
5. Sehr langsam
6. Zart bewegt

Organico: 4 flauti (3 e 4 anche ottavino, 4 anche flauto contralto), 2 oboi, 2 corni inglesi, 3 clarinetti (3 anche clarinetto piccolo), 2 clarinetti bassi, 2 fagotti (2 anche controfagotto), 6 corni, 6 trombe, 6 tromboni, basso tuba, timpani, percussioni, 2 arpe, celesta, archi

Composizione: 1909 (Versione ridotta: 1920 - Seconda versione: 1928)

Prima esecuzione: Vienna, Musikverein, 31 marzo 1913

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1961

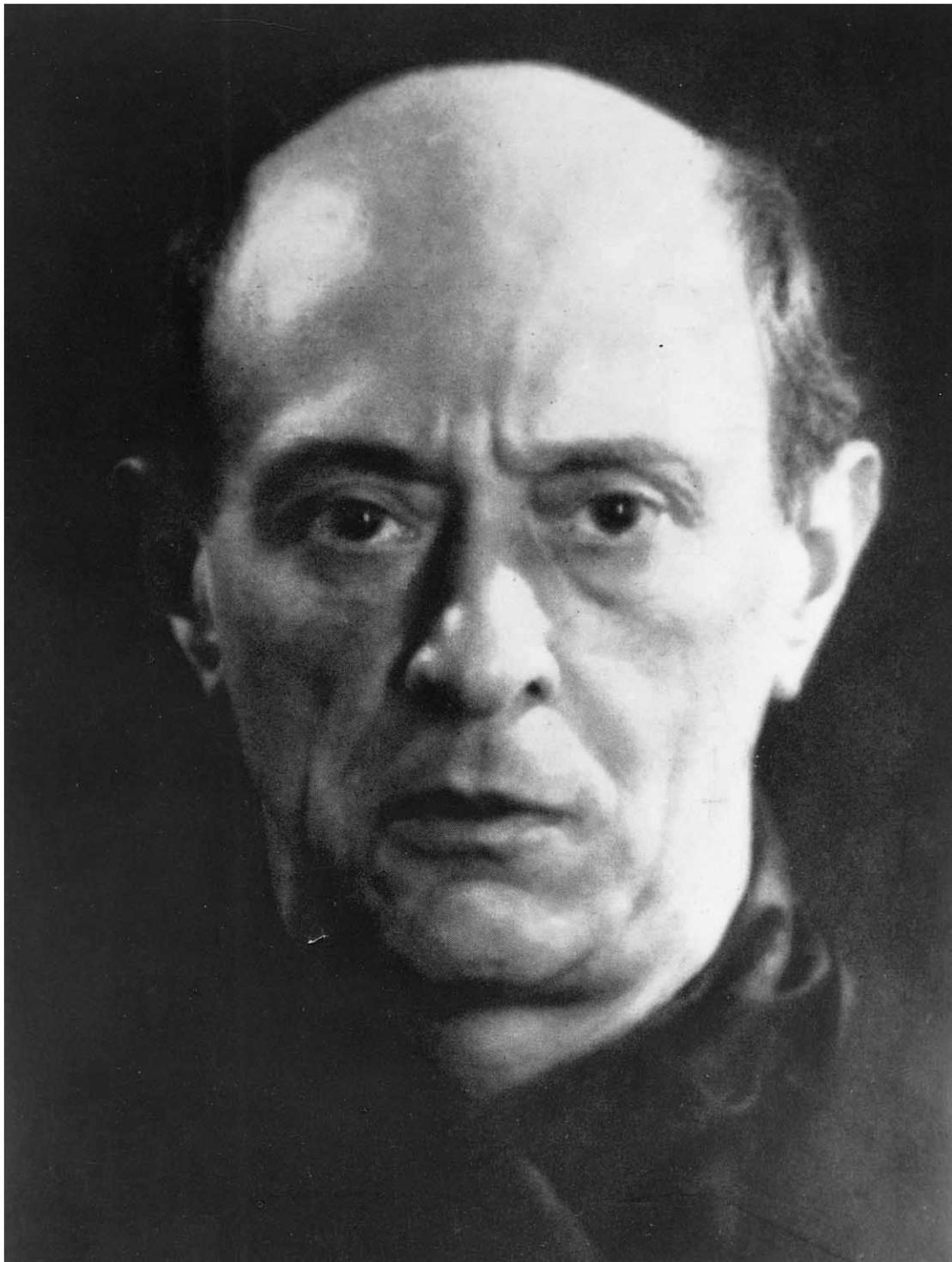
Dedica: Arnold Schönberg

Webern compose questi *Sei Pezzi* nell'estate del 1909, all'età di ventisei anni, quando, dottore in Filosofia (con una tesi in musicologia discussa a Vienna con Guido Adler) e allievo di Schönberg, si guadagnava da vivere dirigendo operette come maestro sostituto alla Volksoper: la nozione di "musica" è ormai diventata qualcosa di così vasto che raramente mondi espressivi così diversi avevano coabitato in un solo individuo; mestiere musicale e composizione, da sempre uniti e fecondi di scambi reciproci, celebravano ormai un assodato divorzio.

Il ciclo dei sei pezzi era stato concepito in origine per un'orchestra enorme, e Schönberg s'incaricò di dirigerne la prima esecuzione pubblica, il 31 marzo 1913, nella sala del Musikverein di Vienna; nel 1928 Webern ne approntò una nuova versione per orchestra normale, ma pur sempre cospicua, di portata mahleriana e straussiana per intenderci;

in questa occasione dal quarto brano fu soppresso il titolo "Marcia funebre" presente in origine.

ARNOLD SCHÖNBERG



L'op. 6 è un lavoro capitale perché mai tanti mezzi erano stati impegnati per dire cose tanto minime, segrete e distillate; la tendenza già presente in Mahler, a spaccare gli accordi e isolare i suoni malgrado gigantesche assemblee sinfoniche, raggiunge l'apice in questa partitura dove ogni suono, vagando in un universo sbattezzato, senza punti cardinali, si incide come una impercettibile scalfittura.

Il pensiero dominante è all'opposto dell'impressionismo, i timbri anziché fondersi nello sfumato, si sollevano come un reticolo di ferro, dove ogni combinazione sonora risplende come un evento, mai detto o udito prima; anche la durata minima ha poco in comune con lo spirito dell'aforisma, singolarmente aperto e allusivo: al contrario, qui il tracciato è chiuso in se stesso, e sotto l'aspetto spettrale scatti di furia e abbandoni di tenerezza sono registrati con superbo rigore nella verità dell'opera compiuta.

Giorgio Pestelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 marzo 1995**

VARIAZIONI PER ORCHESTRA, OP. 30

Musica: Anton Webern

- Lebhaft

Organico: flauto, oboe, clarinetto, clarinetto basso, corno, tromba, trombone, basso tuba, timpani, celesta, arpa, archi

Composizione: Maria Enzersdorf, 15 aprile - 25 novembre 1940

Prima esecuzione: Winterthur, 3 marzo 1943

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1956

Dedica: Werner Reinhart

«Un romanzo in un solo respiro» definì Schönberg le *Variazioni op. 30* per orchestra del suo discepolo. La letteratura musicale non conosce infatti esempio di maggior concentrazione tematica. Da una formula intervallare minima Webern ricava, nelle sue *Variazioni*, un universo di relazioni sonore praticamente incommensurabile perché si produce da un gioco di intersezioni e di rifrazioni generantisi all'infinito le une dalle altre e irradiantisi in ogni direzione dello spazio percettivo. Non soltanto, cioè, nel senso della «narrativa» musicale classica, lungo la catena temporale degli accadimenti sonori, né soltanto verticalmente nell'istantaneità del sentimento armonico tradizionale, ma anche al modo obliquo, intermittente e retroattivo, che si esprime, durante l'ascolto, nelle forme del presentimento e della rammemorazione.

Il «romanzo» delle *Variazioni op. 30* dà adito a simili dimensioni percettive, che sono tipicamente contemporanee al pari dell'elemento discontinuo e multidirezionale di cui si nutre il romanzo della nuova età letteraria, non più fondato sullo sviluppo consequenziale di una storia a partire da personaggi e da motivi singolarmente individuati.

Spiegare, perciò, come da una cellula di quattro note si autogeneri la serie dodecafonica a base del lavoro weberniano, eppoi scaturisca la sequela delle variazioni, è d'interesse puramente tecnico, e non serve ai fini di un'introduzione all'ascolto dell'*op. 30*; giacché non si tratta di inseguire determinati oggetti musicali lungo una loro peripezia, né di cogliere acusticamente una struttura formale, bensì di verificare psicologicamente l'infinità delle interrelazioni sonore che si moltiplicano all'interno della composizione, e la cui espressività è proprio data dalle

loro parvenze, sfuggenti a una sistemazione globale definitiva così come in un gioco di specchi le immagini visive soverchiano la comprensione del loro insieme.

WERNER REINHART



Volendo usare una definizione abbastanza familiare potremmo dire che nelle *Variazioni op. 30*, come del resto in tutta quanta la musica di Webern, regna uno smarrimento lirico, uno sgomento al limite del silenzio, ovvero dell'assoluto relazionale, ignoti alla musica prima di lui.

Webern spalanca alla musica una nuova esperienza esistenziale. Ciò non toglie che si possano indicare, anche in queste *Variazioni*, alcuni dati auditivamente caratterizzanti.

In primo luogo l'uso esclusivo di due soli intervalli contigui: la seconda minore e la terza minore; l'una a fondamento del tessuto continuo del discorso musicale, a fondamento, cioè, della sua intonazione generale conforme la nuova «tonalità» semitonale individuata da Webern, l'altra a fondamento minimo dei fantasmi melodici e accordali ricorrenti lungo la composizione.

Altro aspetto tipicamente weberniano è l'essenzialità della scrittura, la scheletricità sonora anche dell'*op. 30*.

Ma in codesta emerge, come in nessun'altro lavoro del musicista austriaco, un aspetto solitamente trascurato dai suoi esegeti: l'aspetto personalissimo della sua agogica, regolata da un respiro dinamico di intensa poesia, direttamente discendente dalla grande tradizione romantica tedesca, da Schubert in poi.

Nel che si contengono, forse, i maggiori problemi di interpretazione presentati dalla musica weberniana. Le *Variazioni op. 30* furono scritte da Webern nel 1940, cinque anni prima della morte.

Piero Santi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 marzo 1966**

CINQUE PEZZI, OP. 5

Versione per quartetto d'archi

Musica: Anton Webern

1. Heftig bewegt
2. Sehr langsam
3. Sehr bewegt
4. Sehr langsam
5. In zarter Bewegung

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Preglhof, giugno 1909

Prima esecuzione: Vienna, 8 febbraio 1910

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1922

I *Cinque Pezzi* per quartetto d'archi di Anton Webern risalgono al 1909. Webern aveva allora appena intrapreso una incerta carriera di direttore d'orchestra, che lo avrebbe portato presso centri minori, quali Bad Ischl, Teplitz, Danzica, Stettino.

La produzione musicale di quegli anni, condotta senza clamori, si svolgeva all'ombra dell'evoluzione di Arnold Schönberg, che era stato il suo insegnante fra il 1904 e il 1908.

Se gli esordi di Webern si inserivano ancora nel solco tardoromantico, fu nel 1908 che il compositore cominciò ad esplorare "L'atmosfera di un altro pianeta", seguendo in questo le parole del poeta Stefan George e la strada tentata da Schönberg; mancano nelle opere di quel periodo i riferimenti alla tonalità e alla stabilità ritmica.

La strada dell'atonalità doveva sfociare, per i compositori della "Scuola di Vienna", anche nell'abbandono dell'elaborazione tematica, poiché lo sviluppo musicale, nella logica tardoromantica, era legato comunque ai piani tonali. La soluzione offerta da Webern a questo problema consiste nella elaborazione di una poetica di drastica concentrazione del materiale musicale. Le opere successive al 1908 vanno infatti in cerca di una

sintesi icastica, in cui il brano musicale dura quanto l'esposizione del materiale, ma viene internamente illuminato dalla caleidoscopica cura di ogni singolo dettaglio, perfettamente calibrato.

STEFAN GEORGE



C'è in questa poetica l'incombere di lutti e tragedie, che sono personali del compositore - la morte della madre, che si riflette su tutte le opere successive al 1906 - ma anche universali, e che si realizzano in una concentrazione espressiva che trova pochissimi paralleli nell'intera storia della musica.

In questo itinerario un ruolo di altissimo rilievo hanno i *Cinque Pezzi per quartetto d'archi op. 5*, che risentono certamente dell'influenza del *Quartetto n. 2 in Fa diesis minore* di Schönberg, e non a caso sono coevi del *Quartetto op. 3* di Alban Berg, l'altro grande allievo di Schönberg; ma più ancora è viva l'influenza dei *Sei piccoli pezzi per pianoforte op. 19* di Schönberg, pagine manifesto della poetica aforistica di quegli anni. L'importanza della partitura è testimoniata dal riapparire ventuno anni più tardi nella biografia del compositore, con una trascrizione per orchestra d'archi. Brevità e densità sono i punti di partenza dei pezzi op. 5, che seguono comunque una organizzazione complessiva perfettamente coerente. Abbiamo infatti, alternati fra loro, movimenti rapidi (nn. 1 e 3) e lenti (nn. 2 e 4), e in conclusione "Moderato".

Il primo movimento, *Heftig bewegt*, è fra, tutti, quello più vasto ed articolato, dotato di un certo sviluppo tematico; ma l'essenza della pagina risiede principalmente nella contrapposizione fra differenti tecniche strumentali, l'uso dell'arco e l'uso del pizzicato, che vengono a stabilire una dialettica finemente cesellata; ma l'espansività di questa pagina guarda forse più al passato che al futuro.

Con il secondo movimento, *Sehr langsam*, abbiamo invece una breve linea melodica che, su una "fascia sonora", vaga fra i diversi strumenti; è importante, nelle 13 misure di questa pagina, soprattutto il gioco timbrico, che viene a prefigurare la "melodia di timbri" dell'autore maturo.

Con il terzo movimento - *Sehr bewegt*: appena 23 rapide battute - ci troviamo di fronte a un uso aggressivo del complesso d'archi, con una estroversione segnata da grandi contrasti espressivi.

Il quarto movimento, *Sehr langsam*, si riaccosta al secondo, ma con una ambientazione espressiva ancor più rarefatta, in cui il lirismo si alterna enigmaticamente a brevi silenzi. L'ultimo movimento, *In zarter bewegung*, si basa sul dialogo a distanza fra il violoncello e gli altri

strumenti; la brevità del fraseggio, gli "ostinati", i contrasti dinamici sono elementi costitutivi anche di questa pagina; ma occorre vedere come il calcolo preciso di ogni effetto non risponda solamente a una logica di alto costruttivismo, e realizzi invece quella poetica di angoscia e incomunicabilità che è probabilmente l'essenza più veritiera della musica di Webern.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 febbraio 1998**



CONCERTO, OP. 24

Musica: Anton Webern

1. Etwas lebhaft
Composizione: Maria Enzersdorf, 16 gennaio 1931 - 25 giugno 1934
2. Sehr langsam
Composizione: Maria Enzersdorf, 30 luglio - 4 agosto 1934
3. Sehr rasch
Composizione: Maria Enzersdorf, 22 agosto - 4 settembre 1934

Organico: flauto, oboe, clarinetto, corno, tromba, trombone, pianoforte, violino, viola

Composizione: 1931 - 1934

Prima esecuzione: Praga, 4 settembre 1935

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1948

Dedica: Arnold Schönberg

Ha scritto Theodor Adorno: «La funzione della dodecafonia in Webern non è meno problematica che in Berg. Il lavoro tematico si estende in lui ad unità così minuscole, che virtualmente si autoelimina. L'intervallo puro, che funge da inciso tematico, è così poco caratteristico che non attua più la sintesi che da esso si pretende, e si delinea la minaccia della disgregazione in suoni disparati».

Certo si disgrega la sintassi musicale costruita sugli intervalli, sui loro rapporti formali ed acustici, ma questa particolare disgregazione non è la disgregazione: chi direbbe che un aforisma è disgregato rispetto ad un romanzo, o un taglio sulla tela di Lucio Fontana non ha la compiutezza di un trionfo del Veronese?

Il *Concerto op. 24* di Anton Webern è dedicato a Schönberg, in occasione del suo sessantesimo compleanno. Organizzato in tre movimenti, *Etwas lebhaft*, *Sehr langsam*, *Sehr rasch*, rispettosi dello schema dell'ouverture italiana del XVIII secolo, è scritto per un organico che prevede flauto, oboe, clarinetto, corno, tromba, trombone, pianoforte, violino, viola; la prima esecuzione si tenne a Praga, il 4 novembre 1935.

ARNOLD SCHÖNBERG



A proposito di un'opera che, come il *Trio op. 20*, la *Sinfonia op. 21*, il *Quartetto op. 22*, giudica appartenenti al "periodo di apprendistato" di Webern, scrive Boulez: «Un'arte giunta a un tale grado di spoliamento dell'evidenza può apparire povera; si è spesso sentito dire, specialmente di quest'opera, che manca di sostanza o di carattere: le si rimprovera un'assenza di spessore che contrasta con tutta la musica tonale del XIX secolo. Ma come Schönberg (*Sinfonia da camera, op. 9*) o Berg (*Concerto da camera*), Webern crea qui un raggruppamento sonoro funzionale che è all'origine di una nuova concezione dell'orchestra da camera».

Lo spessore s'incide profondo nei tempi di questo Concerto, forma che la tradizione ci consegna maestosa e che qui nasce dall'infinitamente piccolo, secondo quel principio della trasformazione e insieme della persistenza dell'essere, caro all'autore quanto ai presocratici: «Il tronco è già contenuto nella radice, la foglia nel tronco, e il fiore, a sua volta, nella foglia: variazioni su una stessa idea».

Qui, è l'idea delle figure "isomorfe", concepite cioè identiche rispetto agli intervalli che la compongono, ad animare la serie iniziale - Si, Si bemolle, Re - e le trasposizioni alle quali viene sottoposta.

L'ossessione creativa per la numerica e per le potenzialità di sviluppo racchiuse già nel *gene*, dunque per l'estrema coerenza dell'insieme del lavoro, conducono Webern a scoprire, per analogia, altri possibili giochi compositivi. Nel noto palindromo latino

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

che si può leggere anche verticalmente, il compositore ritrova come l'annuncio segreto, in un altro ambito, delle possibilità combinatorie e "dominatorie" che la logica offre all'arte. Una occulta, ma tenace "legge di natura" consente il controllo di tutte le relazioni formali; l'idea viene distribuita tra i diversi attori/strumenti, compatta è l'organizzazione del materiale, pronto finalmente per sottoporsi all'invenzione imposta dagli altri parametri del pensiero musicale, sicché la definizione di

"oggettivismo costruttivista" sembra dar ragione solo al pensiero preparatorio di quest'opera, non al suo esito.

Sandro Cappelletto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 ottobre 1994**



LANGSAMER SATZ PER QUARTETTO D'ARCHI, WOO 6

Musica: Anton Webern

- Langsam mit bewegtem Ausdruck

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Vienna, giugno 1905

Prima esecuzione: Seattle, 27 maggio 1962

Edizione: Carl Fischer, New York, 1965

È un vero peccato che la musica di Anton Webern sia così rara nei programmi dei concerti; con le sole eccezioni della *Passacaglia op. 1* e dei *Sei pezzi per orchestra op. 6*, il resto della sua produzione è ormai dimenticata, destinata solo a studiosi oltranzisti o fanatici musicofili. Certo si tratta di musica complessa e rigorosa ma ciò non giustifica questo oblio e forse i tempi (quasi un secolo!) sono ormai maturi per una sua riscoperta.

E, proprio per approfondire la conoscenza di uno dei padri fondatori della Seconda Scuola di Vienna, un'ottima base di partenza è il *Langsamer Satz (Movimento lento)* composto dal poco più che ventenne Anton Webern. Il musicista scrisse solo due brevi movimenti tonali per quartetto d'archi entrambi datati 1905.

Nel giugno di quell'anno il compositore era in vacanza con quella che sarebbe diventata sua moglie e ci ha lasciato parole significative sul suo stato d'animo in quel momento: "Camminare per sempre come adesso, tra i fiori con accanto la persona più cara, sentirsi una sola cosa con l'universo [...]".

L'amore, dunque, come fonte d'ispirazione, ma non solo; si tratta di un lavoro molto intenso che affonda le radici nel Romanticismo post-brahmsiano e nella tonalità, un movimento di quartetto che in una manciata di minuti (circa dieci) esprime una pletora di emozioni, dallo struggimento, al tormento drammatico fino al tranquillo epilogo.

Siamo ben lontani dal puntillismo seriale delle composizioni mature (si ascoltino le *Sei Bagatelle op. 9* o il *Quartetto op. 28*) ma in questa pagina si osserva proprio il momento di trapasso dalle forme tradizionali dell'Ottocento alle nuove strutture che saranno alla base della musica del

Novecento. Perfettamente consapevole dell'eredità del passato, il compositore utilizza la forma-sonata con temi melodici contrapposti e armonie ben identificabili (Do minore e Mi bemolle maggiore su tutte) ma l'uso che ne fa è decisamente moderno.

La musica, anziché convergere sempre verso un punto di riferimento saldo e certo (proponendo dunque una struttura centripeta) sembra voler guardare a orizzonti nuovi e spinge continuamente verso direzioni inaspettate (divenendo centrifuga).

Nel *Langsamer Satz* troviamo dunque non solo due temi melodici ma tre, non solo una sezione modulante (che nella forma-sonata tradizionale si chiamava Sviluppo) ma almeno sei, e poi ancora innumerevoli sfumature dinamiche (dal *pianissimo* al *fortissimo*) e di tempo (*accelerando*, *ritardando*, *a tempo* ecc.) senza dimenticare l'attenta ricerca sul timbro degli strumenti spesso utilizzati in tessiture inconsuete o "modificati" con l'utilizzo della sordina.

È veramente impressionante che in così poche battute ci sia tutto un mondo in continuo fermento, la fine di un'epoca e la sua rinascita su quelle ceneri; qualcuno la giudicherà "immaturità stilistica", "entusiasmo giovanile", quel che è certo è che se veramente si vuole capire Webern è proprio da questo *Movimento lento* che bisogna partire.

Fabrizio Scipioni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 marzo 2010**

MOVIMENTO DI QUARTETTO IN RE MAGGIORE - MINORE

Musica: Anton Webern

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: 1905

Edizione: inedito

Al festival di Seattle, Washington (USA), che ebbe luogo nel 1962 per celebrare la fondazione della *Società Internazionale Webern*, furono eseguiti gli inediti giovanili del compositore austriaco (o più precisamente di origine alto atesina, stando all'antico lignaggio familiare, di cui Webern usò il cognome lasciando cadere il *von* nobiliare nel corso della prima guerra mondiale); il *Quartetto* del 1905, in quell'occasione, venne ad affiancarsi, segnando il primo anno di studio weberniano sotto la guida di Schoenberg, ai diciannove Lieder del 1899-1908; all'idillio per grande orchestra *Im Sommerwind*, composto nel 1904, probabilmente nel periodo compreso tra il rifiuto opposto alle lezioni di Pfitzner, a causa della scarsa considerazione di questi per la musica di Mahler, e la scelta dell'insegnamento schoenberghiano; alla ballata per orchestra *Jung Siegfrieds Schwert*, del 1903; al *Langsamer Satz* per quartetto d'archi, anch'esso del 1905.

Queste composizioni godono di una singolarmente favorevole circolazione, in ragione della loro accessibilità correlativa all'ostensibile dipendenza da Wolf, da Wagner, da Strauss e, nel clima di un aggiornamento tuttora considerato eversivo, da Mahler e dallo Schoenberg di *Verklärte Nacht*. Sotto altri aspetti, il loro revival ha modificato l'immagine weberniana, un maestro del silenzio, proposta da Adorno, e ha aggiunto una dimensione al musicista prediletto, in confronto a Schoenberg, dai critici e dai musicisti che collaborarono al numero omaggio della rivista *Die Reihe* nel 1952, Metzger e Boulez in testa.

Se Boulez ha concluso la voce *Webern* per l'enciclopedia Fasquelle sottolineando che il maestro è «l'inizio della musica nuova; tutti i compositori che non hanno profondamente sentito e compreso l'ineluttabile necessità di Webern sono del tutto inutili», se Metzger ha

ricordato i dettami didattici di Schoenberg, sottolineando che la tecnica del *Langsmer Satz* è perfetta, sovrana, raffinata, non v'è dubbio che alcune caratteristiche degli inediti, al di là della loro conformazione, di calchi della tradizione, sono mutate dal Webern maturo, aforistico, nel quale si è riconosciuta la generazione musicale del dopoguerra.

PIERRE BOULEZ



«Nessuna aggressività nel corpo sonoro, ma al contrario, tranne casi eccezionali, dolcezza e trasparenza sono le qualità determinanti»; tali caratteristiche ravvisate da Boulez dalla *Passacaglia op. 1* ai *Quattro pezzi per violino e pianoforte op. 7*, possono tranquillamente riflettersi sugli inediti.

Nella recente analisi del *Quartetto*, Heinz-Klaus Metzger ha tuttavia recuperato qualcosa di più sostanzioso all'attivo di Webern: la priorità, rispetto a Schoenberg, nel raggiungere l'atonalità, ad esempio nelle prime quarantaquattro battute, posta a confronto con la tonalità delle zone circostanti, nel movimento unico di cui consta la composizione: «Dal momento che la rivoluzione atonale della Scuola viennese è stata sino ad ora attribuita a Schoenberg e datata 1908 - finale del secondo *Quartetto per archi op. 10* di Schoenberg - si deve riscrivere su questo punto la storia della musica e togliere a Schoenberg la priorità. Oltre a tutto ciò, il *Quartetto...* è ricco di conquiste ottenute in opere successive: il poco appariscente movimento divergente delle scale nella battuta precedente la cifra 15 della partitura stampata, che schematizza in nuce la struttura della primissima atonalità di Webern - melodicità cromatica combinata ad armonicità per toni interi - divenne il germe per la conclusione del monodramma di Schoenberg *Erwartung op. 17* e successivamente per la conclusione della seconda scena sullo stagno nel *Wozzeck* di Berg. Il materiale motivico-tematico del *Quartetto* del 1905 è derivato, nella misura in cui vi è riuscita l'unità costruttiva, essenzialmente da una costellazione a tre suoni posta subito all'inizio: sorprendentemente si tratta della stessa costellazione di intervalli che, a distanza di tre decenni, costituì il conseguente principio costruttivo del *Concerto op. 24* di Webern». Predilezione dei successori e priorità sui contemporanei, i due postumi riconoscimenti tributati a Webern, sembrano confermare l'insegnamento weberniano sulla ineluttabilità e necessità dell'opera musicale. Parafrasando Goethe e la sua definizione del colore nella *Farbenlehre*, «il colore è la natura con le sue leggi in rapporto al senso della vista», il compositore affermava che la musica è la natura con le sue leggi in rapporto al senso dell'udito, e che l'uomo è soltanto il «vaso nel quale viene versato ciò che la natura universale vuole esprimere»: un postulato di illuminazione che fa pensare alla teoria agostiniana della grazia, illustrato, come ogni parabola, dall'episodio di Schoenberg sotto le armi, che rispose alla domanda del graduato se egli fosse il

compositore: «Sì, nessuno voleva esserlo, e così ho dovuto decidermi io»; un postulato intorno alla priorità del linguaggio sull'espressione, condiviso da Karl Kraus, e tuttavia tradito da quest'ultimo nell'aforisma sulla musica tanto rampognato da Webern: «La musica bagna le coste del pensiero. Solo chi non ha una terraferma abita nella musica.



La melodia più leggera, come la donna più leggera, risvegliano dei pensieri. Chi non ne ha li cerca nella musica e nella donna. La musica nuova è una ragazza che compensa i suoi difetti naturali con un perfetto dominio del sanscrito».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 1 dicembre 1972**

QUARTETTO PER ARCHI, OP. 28

Musica: Anton Webern

1. Mäßig
2. Gemächlich
3. Sehr fließend

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Maria Enzersdorf, 1937 - 26 marzo 1938

Prima esecuzione: Pittsfield, 22 settembre 1938

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra 1939

Dedica: Elisabeth Sprague Coolidge

Il *Quartetto* per archi op. 28 appartiene, con la *Sinfonia* op. 21, il *Quartetto* op. 22 per violino, clarinetto, sassofono tenore e pianoforte, il *Concerto* per nove strumenti, le *Variazioni* pianistiche op. 27, le *Variazioni* orchestrali op. 30, a una fase, l'estrema, di massima concentrazione, che pone la variazione perpetua, senza residui di esposizione tematica, al centro della problematica compositiva. Sono opere capitali, da cui partì, a suo tempo, l'esperienza della Nuova Musica.

Composto nel 1938, eseguito per la prima volta dal Quartetto Kolisch, il lavoro si svolge in tre movimenti: *mässig*, *gemächlich*, *sehr fliessend*. Le forme, o le tecniche tradizionali che costituiscono la premessa compositiva di questi tempi, e che sono state illustrate dagli studiosi, non interessano, e soprattutto non riguardano l'ascoltatore.

Ciò che concerne la sua attenzione è la configurazione interna della serie, matrice dell'intera composizione.

ELISABETH SPRAGUE COOLIDGE



Ora, tal serie è composta di sole seconde minori, terze minori e maggiori. Siccome in essa il rovescio è identico al retrogrado, le possibilità di recezione sono ridotte: ciò che viene percepito, nella trama intervallare, è appunto e solo una costanza implacabile di intervalli identici: essi, in una sezione di quattro suoni, si configurano secondo la sigla B.A.C.H., su cui tante musiche si sono composte.

La definizione del nuovo spazio sonoro, pianificata in tal guisa l'intervallistica, e ridotta al minimo, soprattutto nei primi due movimenti, la scansione ritmico metrica, è affidata al timbro e, data l'affinità degli archi, al modo d'attacco: esso vale ad enucleare i singoli punti, o istanti, di questo perfettissimo cosmo.

Spetta a Stockhausen, in un saggio illustre, l'aver dimostrato, con riferimento al secondo tempo, analizzato con singolarissima acribia, il *modus operandi* di Webern. Nella prima sezione si hanno 35 durate uguali (semiminime): la «sorpresa» è data, dopo il movimento precedente, appunto da questa omogeneità.

Dopo il mezzo minuto della sua approssimativa durata, l'orecchio si è avvezzato a tale costanza. A questo punto, il ritornello obbligatorio ha la funzione di consentire l'*ascolto* delle differenze agogico-dinamiche, cui di necessità l'attenzione non presta, la prima volta, credito sufficiente: la contrapposizione di pianissimo e forte, le forcelle, il cambio pizzicato-arco.

In tutta l'opera, si determinano in modo tagliente le strutture della percezione, di pari passo alla codificazione delle strutture di supporto (a cominciare dall'intelaiatura seriale) che di necessità restano esclusive, segrete anzi: giacché (e non si finirà mai di predicarlo) «la musica dodecafonica non è una categoria» (Metzger). La determinazione dello spazio multiplo, finalmente e pienamente non-tonale (ma meglio si avrebbe a dire anti-tonale, avendo la tonalità come termine di riferimento, costantemente sottaciuto), avviene attraverso parametri che, per la prima volta, salgono a dignità di protagonisti.

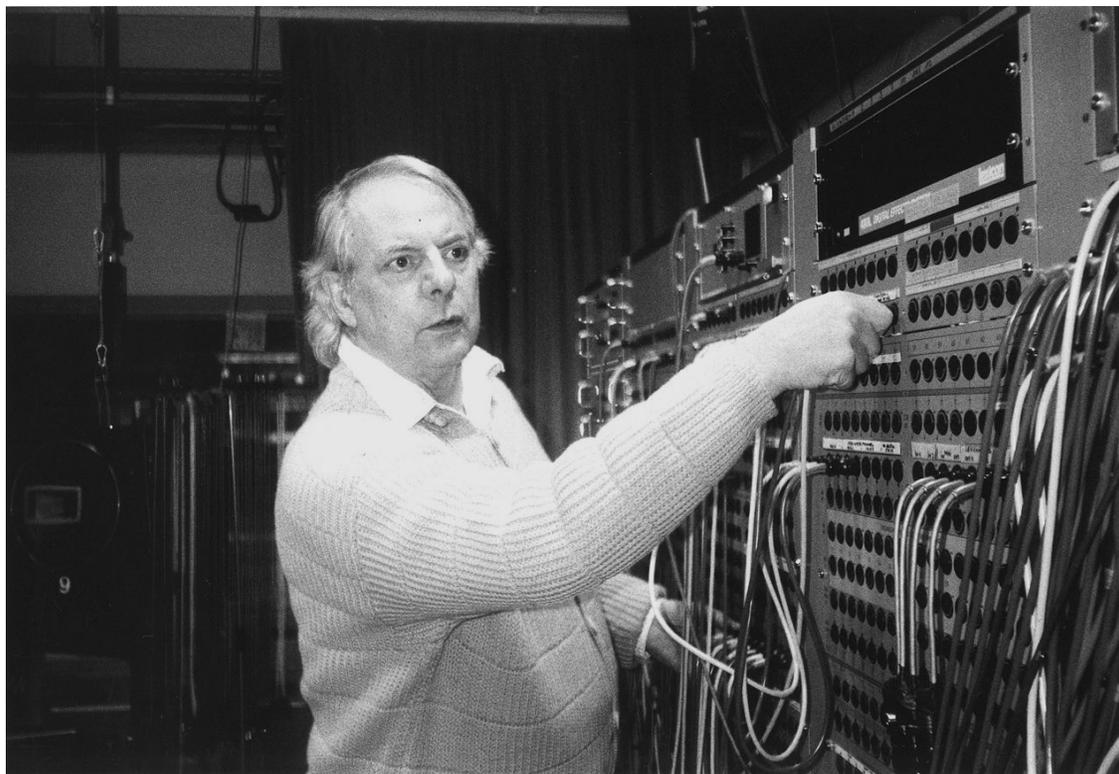
Il punto critico di tale svolta è segnato da Webern con i mezzi della tradizione: cioè con la fissazione, ancora, delle altezze. Ma, qui, per abolirne la presa.

Esse funzionano come semplici elementi delimitatori di uno spazio, che, realmente, viene poi occupato da elementi già secondari: timbro, modo d'attacco, durata, registro, intensità, densità verticale (da uno a quattro suoni). Perfetto spartiacque dell'antico e del nuovo, il Webern delle ultime prove strumentali stabilisce il congedo dalla nota proprio affermandone la valenza ultima: quella successione tipica di intervalli «inerti», da cui solo può derivare la supremazia del suono, esplicitamente celebrata in quegli anni dal suo polo opposto, Edgard Varese.

Mario Bortolotto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 5 febbraio 1971**

KARLHEINZ STOCKHAUSEN



QUATTRO PEZZI, OP. 7

per violino e pianoforte

Musica: Anton Webern

1. Sehr langsam
2. Rasch
3. Sehr langsam
4. Bewegt

Organico: violino, pianoforte

Composizione: Preglhof, 1910

Prima esecuzione: Vienna, 24 aprile 1911

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1922

«La seconda metà del secolo sciuperà, sopravvalutandolo, ciò che di buono del mio lavoro la prima metà ha lasciato intatto, sottovalutandolo». Col famigerato "senno di poi" questa celebre e un po' profetica *boutade* riferita a se stesso da Arnold Schönberg nel 1909 risulta tanto più vera nel caso di Anton Webern. Se già fin dalla fine degli anni Dieci, infatti, Schönberg è stato considerato - nel bene e nel male - dagli addetti ai lavori e dal pubblico di tutto il mondo come uno dei due grandi modernisti della musica del Novecento, insieme e in contrapposizione a Igor Stravinskij («sotto le armi una volta mi chiesero se fossi proprio io questo compositore di nome Arnold Schönberg. Qualcuno doveva fare questa parte - risposi - nessuno voleva e così mi sono offerto io»), completamente diversi sono state la storia e la fortuna critica di Anton Webern: allievo di Schönberg dal 1904 al 1908, Webern fu ben presto considerato come il più "integralista" di quel gruppo di allievi, quasi un eccentrico esasperatore degli aspetti più tecnicistici della lezione del grande maestro, e visse sostanzialmente ai margini della vita musicale europea mentre le sue musiche avevano solo sporadiche esecuzioni.

Ma poco tempo dopo la sua tragica uccisione, avvenuta nel settembre del 1945 per mano di un soldato americano in seguito a uno stupido incidente, la situazione si capovolse completamente e già intorno al 1950

Webern veniva salutato dalla nuova avanguardia che si andava formando presso i Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt come l'autentico faro della nuova musica, tanto che da allora si iniziò a parlare di «post-weberniani».

THEODOR ADORNO



Se Theodor Adorno nella sua *Filosofia della musica moderna*, pubblicata nel 1949, metteva ancora l'accento sull'aspetto più astrattamente meccanicistico del suo comporre («Webern applica la tecnica dodecafonica e non compone più: ciò che resta della sua maestria è il silenzio»), René Leibowitz negli stessi anni considerava le ultime opere di Webern come «il punto più avanzato al quale il linguaggio musicale sia giunto fino al momento presente».

E perfino qualcuno di assai più lontano da lui come Igor Stravinskij ne parlò come di un «grande compositore», un «giusto della musica», addirittura un «eroe» che benché «condannato a un totale insuccesso in un sordo mondo d'ignoranza e d'indifferenza, continuò inesorabilmente a tagliare i suoi diamanti, i lucenti diamanti di cui egli aveva una conoscenza così perfetta».

I *Vier Stucke für Geige und Klavier* (Quattro pezzi per violino e pianoforte) op. 7 di Anton Webern costituiscono una piccola eccezione in quanto sono l'unico brano a non appartenere al genere della Sonata. Un genere, del resto, completamente assente nel concentratissimo catalogo delle opere del compositore austriaco: appena 31 numeri d'opera portati a termine nell'arco di circa 35 anni che, se eseguiti uno di fila all'altro, non supererebbero le quattro ore e mezzo complessive di durata. Quanto tre Sinfonie di Mahler, per intenderci.

Quasi paradigmatici di una maniera di comporre divenuta ben presto sistema, i *Quattro pezzi op. 7*, scritti nel 1910 e pubblicati solo nel 1922, sono brevissimi, autentiche folgorazioni: appena 9 battute il primo, 24 il secondo, 14 il terzo e 15 il quarto per una durata totale che non raggiunge i cinque minuti.

Scritti in un linguaggio pienamente atonale, senza alcuna alterazione in chiave, alternano movimenti lenti a movimenti più mossi (*Sehr langsam* - *Rasch* - *Sehr langsam* - *Bewegt*, e cioè *Molto lento* - *Rapido* - *Molto lento* - *Mosso*) con frequentissimi cambi di tempo e si muovono prevalentemente nelle atmosfere del *pianissimo* e del *più che pianissimo* (nelle ultime battute del terzo brano, già in *ppp*, Webern scrive «kaum hörbar», «appena udibile») con rare puntate nel *forte* e nel *fortissimo*. In essi ogni nota, ogni pausa, ogni timbro, ogni effetto prescritto da Webern (suoni armonici, note da suonare con la sordina, "col legno", pizzicati)

assume gravidanza assoluta, proprio come fosse uno dei «lucenti diamanti» di cui parlava Stravinskij.

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 8 marzo 2013**



RONDÒ PER QUARTETTO D'ARCHI, WOO 10

Musica: Anton Webern

- Bewegt

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Vienna, 1906

Prima esecuzione: Hannover, 1 agosto 1968

Edizione: Carl Fischer, New York, 1970

Webern, studiò composizione con Schönberg dal 1904 al 1908 e durante quel periodo scrisse non meno di 22 opere quasi esclusivamente per quartetto d'archi (singoli movimenti o parti più ampie). Senza dubbio l'influenza del maestro fu molto forte ma possiamo riconoscere frammenti della musica di Brahms, Richard Strauss e Max Reger anche se i modelli compositivi sono sviluppati secondo una nuova concezione e senza dubbio ripensati "verso la nuova musica".

In questo Rondò la forma classica fornisce una struttura chiara alla musica fortemente cromatica; è formato da quattro parti collegate, ciascuna delle quali comincia con una sezione che chiameremo A e che usa sempre lo stesso materiale tematico, la stessa tonalità di Re minore e lo stesso tempo.

Le quattro sezioni sono praticamente simili nella lunghezza (47, 45, 51 e 39 battute), e i vari segmenti all'interno delle sezioni sono ben equilibrati, una chiarezza formale conforme agli insegnamenti di Schönberg: «una volta che sarai padrone del tuo mestiere - affermava il maestro - potrai essere in grado di contare solo sul tuo senso della forma. Nel frattempo dovrai scrivere secondo le regole». Dunque pieno rispetto delle "regole" ma sviluppo delle parti in maniera densa ed espressiva.

Fabrizio Scipioni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 aprile 1994**

SEI BAGATELLE PER QUARTETTO D'ARCHI, OP. 9

Musica: Anton Webern

1. Mäßig
2. Leicht Bewegt
3. Ziemlich Fließend
4. Sehr Langsam
5. Äußerst Langsam
6. Fließend

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: 1911 - luglio 1913

Prima esecuzione: Donaueschingen, 19 luglio 1924

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1924

Dedica: Alban Berg

«Non multa sed multum: quanto vorrei che questa massima possa applicarsi a quel che qui ti offro»: con queste parole Anton Webern dedicava ad Alban Berg le sei *Bagatelle per quartetto d'archi op. 9*.

Questa massima si potrebbe estendere a tutta la musica di Webern, sempre caratterizzata dall'estrema concentrazione, ma proprio le *Bagatelle op. 9*, del 1913, sono il vertice di tale concezione aforistica: le più brevi (la terza e la sesta) durano appena quindici secondi, la più lunga (la quinta) poco più d'un minuto, tutte insieme superano appena i tre minuti. La novità di questa concezione del comporre risalterà meglio confrontandola con l'abnorme dilatazione delle durate (e degli organici) della musica tardoromantica degli anni immediatamente precedenti. Di conseguenza, deve essere completamente diverso l'approccio e la recezione da parte dell'ascoltatore. Pierre Boulez, dopo aver paragonato le composizioni di Webern di quegli anni agli Hai-Kai giapponesi, ne sottolinea la grande difficoltà d'ascolto: «Forse la nostra tradizione occidentale non ci predispone come sarebbe necessario: l'Occidente ha sempre avuto bisogno d'un gesto assolutamente esplicito per capire ciò che gli vuole significare».

ALBAN BERG



Le *Bagatelle* sono costruite con "motivi" di una, due, tre o quattro note. A questi motivi scarnificati si accompagnano la neutralizzazione d'ogni riferimento tonale, l'annullamento della scansione ritmica regolare mediante la sovrapposizione e la successione di figure ritmiche diverse, l'abolizione delle ripetizioni e delle simmetrie formali, l'attenuazione delle sonorità, che raramente toccano il *forte*.

C'è un'attenzione estrema a ogni infinitesimo dettaglio: si vedano, per esempio, le minuziosissime indicazioni riguardanti l'intensità (la quinta bagatella è uno studio su tutte le sfumature del *piano*, mentre nella sesta quasi ogni nota va suonata con un piccolissimo "crescendo" o "diminuendo") e il modo di produrre il suono (armonici, con l'arco, pizzicato, staccato, spiccato, con la sordina, sul ponticello, sul manico, con la punta dell'archetto). La musica di Webern è fatta dalla giustapposizione di tutti questi minimi "frammenti", ridotti a gesti furtivi e senza sbocco, che trovano la loro risoluzione nel silenzio.

Nella sua breve prefazione alla prima edizione delle *Bagatelle op. 9* (1924), Arnold Schönberg ha scritto: «Ogni sguardo si può sviluppare in un poema, ogni sospiro in un romanzo. Ma per racchiudere un romanzo in un solo gesto, una gioia in un solo respiro, ci vuole una concentrazione che elimini ogni sfogo sentimentale».

Queste celebri parole di Schönberg hanno anche suscitato qualche critica, ma naturalmente la sua intenzione non era invitare a un'interpretazione letteraria delle astratte partiture weberniane.

Come ha scritto Roman Vlad, il fine di Webern è «svincolare la musica dai campi gravitazionali per toglierle ogni senso di peso materiale e renderla atta a suggerire quel senso di spiritualizzata immaterialità che costituirà l'ideale da lui perseguito lungo tutto l'arco della sua attività».

Mauro Mariani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 novembre 2000**

SINFONIA, OP. 21

Musica: Anton Webern

1. Ruhig schreitend
2. Variationen: Sehr ruhig

Organico: clarinetto, clarinetto basso, 2 corni, arpa, archi

Composizione: Mödling, 1927 - 27 giugno 1928

Prima esecuzione: New York, 18 dicembre 1929

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1929

Dedica: alla figlia Christine

L'essenzialità del materiale di partenza, che deve alla sua compiuta astrazione la sua concretissima esistenza, è stata giustamente interpretata come una "traduzione" in musica dei "punti e linee nello spazio" di Kandinskij: un interprete weberniano quale Pierre Boulez preferisce invece sottolineare la vicinanza con le ricerche sulla concentrazione e suddivisione dei piani spaziali visivi di Mondrian.

Ma non porterà fuori strada ricercare questa stessa rarefazione e ridefinizione formale, questa nuova concisione necessaria a rifondare il senso della lingua e della sua ancora possibile, non consumata rappresentatività, nel sistema degli aforismi (*aphorizo*, pongo limiti, definisco, separo) di Karl Kraus.

Il feroce viennese prediligeva l'operetta e le parodie di Offenbach, ma fu vicino ai tre maestri della Scuola di Vienna: se Schönberg gli inviò una copia del *Manuale di armonia* - «Ho imparato da Lei più di quanto si deve se si vuole restare autonomi», scrisse nella dedica - fu Kraus a far conoscere ad Alban Berg la *Lulu* di Wedekind, a fornire a Webern i testi di quattro Lieder).

Un ordine, un riferimento simbolico, per quanto cogente possa essere, non consente di giustificare un'opera. Il *che cosa* si dice non coincide mai col *come* si dice, come cercano di ingannarci gli psicopompi del *déjà vu*, ignari, sembra, della sentenza, da tempo passata in giudicato, di Fedele d'Amico: «Il principio della costruzione seriale non garantisce nulla, a proposito della qualità di un lavoro».

KARL KRAUS



Sotto il *come* niente, oppure... Sono il ventaglio dei timbri, la diversità degli attacchi, singoli o simultanei, le rifrazioni dei suoni e delle loro intensità, gli specchi, convessi, concavi, obliqui creati dagli incroci degli strumenti, il valore dei silenzi, le intermittenze del respiro, a trasformare un *Kern* in musica. E che Webern - Bruno Maderna lo spiegava al giovane Nono confrontandolo con Schubert - sia anche un compositore lirico, come può silenziosamente, con tremendo pudore esserlo un viennese post-Grande Guerra, lettore di Joseph Roth oltre che di Kraus, lo fa *sentire* la *Sinfonia* op. 21 composta nel 1928 e dedicata alla figlia Cristina. Prevede un organico di clarinetto, clarinetto basso, due corni, arpa, primo e secondo violino, viola e violoncelli.

Il primo movimento, *Ruhig schreitend* (Procedendo con calma), si presenta come un canone doppio per moto contrario a quattro voci, e la seconda metà - «particolare coerenza interna», annota l'autore - della serie iniziale è, trasposta, la regressione della prima. I timbri, voci degli strumenti, impongono il proprio carattere alla linea della melodia e del contrappunto, in un lavoro che accenna, con supremo dominio della forma, alla conciliazione tra forma sonata e scrittura dodecafonica, tra tensione sinfonica e sua negazione; le espansioni del suono, nate improvvisamente, rapide si rinchiudono, crisalidi di un istante.

Nel secondo movimento, *Variationen*, il tema, esposto in undici battute dal clarinetto, sostenuto dai corni e dall'arpa, dà luogo a sette variazioni, prima di una coda. Le indicazioni di tempo variano con incessante motilità, mentre il riferimento alla forma della sinfonia - negato dall'organico e dalla complessiva articolazione dell'opera - si legittima nella costruzione, così coerente e insieme libera, di una tesa emotività che non conduce ad una conclusione, ma si definisce e compie in rigorosa successione di frammenti, senza negarsi il piacere, in lui raro, di un gesto anche grottesco, e presto cancellato. Webern ricorreva volentieri all'immagine di un portacenere (la *madeleine*, evidentemente, di un ostinato, purtroppo, fumatore di sigari): l'oggetto rimane sempre lo stesso, ma la sua descrizione varia col mutare dei punti di vista.

Viaggio segreto e incantato, di rapidi passi e soste, desideri e ricordi, racchiuse felicità, percorso di progressiva intensità lirica, questa *Symphonie* è la romanza senza parole del più puro tra i "degenerati". Commenta Boulez: «L'opera 21 è figlia di una concezione in cui caratteri

seriali, forma classica, rigore preclassico di scrittura, si trovano riuniti in un mélange unico, ponendo le basi di un linguaggio privo di riferimenti precedenti».

PIERRE BOULEZ



E se il riferimento poteva essere la *Sinfonia da camera* op. 9 di Schönberg, Webern avrebbe così inteso rimarcare la propria diversità dal maestro, come risulta evidente anche dall'ascolto del *Pierrot lunaire*.

Sandro Cappelletto

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 22 gennaio 1997

TRE PICCOLI PEZZI, OP. 11

per violoncello e pianoforte

Musica: Anton Webern

1. Mäßige Achtel
2. Sehr bewegt
3. Äusserst Ruhig

Organico: violoncello, pianoforte

Composizione: Vienna, giugno 1914

Prima esecuzione: Magonza, 2 dicembre 1924

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1924

I *Tre piccoli pezzi* per violoncello e pianoforte op. 11 di Anton von Webern risalgono al 1914. Webern aveva allora da pochi anni intrapreso una incerta carriera di direttore d'orchestra, svolta presso centri minori, quali Bad Ischl, Teplitz, Danzica, Stettino. Nel 1911 aveva seguito Arnold Schönberg a Berlino; la produzione musicale di quegli anni, condotta senza clamori, si svolgeva all'ombra dell'evoluzione di quello che era stato il suo insegnante, fra il 1904 e il 1908. Se gli esordi di Webern si inserivano ancora nel solco tardoromantico, fu nel 1908 che il compositore cominciò a esplorare «L'atmosfera di un altro pianeta», seguendo in questo le parole del poeta Stefan George e la strada tentata

da Schönberg; mancano nelle opere di quel periodo i riferimenti alla tonalità e alla stabilità ritmica.

STEFAN GEORGE



La strada dell'atonalità doveva sfociare, per i compositori della "Scuola di Vienna", anche nell'abbandono dell'elaborazione tematica, poiché lo sviluppo musicale, nella logica tardoromantica, era legato comunque ai piani tonali. La soluzione offerta da Webern a questo problema consiste nella elaborazione di una poetica di drastica concentrazione del materiale musicale.

Le opere successive al 1910 vanno infatti in cerca di una sintesi icastica, in cui il brano musicale dura quanto l'esposizione del materiale, ma viene internamente illuminato dalla caleidoscopica cura di ogni singolo dettaglio, perfettamente calibrato. C'è in questa poetica l'incombere di lutti e tragedie, che sono personali del compositore - la morte della madre, che si riflette su tutte le opere successive al 1906 - ma anche universali, e che si realizzano in una concentrazione espressiva che trova pochissimi paralleli nell'intera storia della musica.

Ecco dunque che i *Tre piccoli pezzi* op. 11 per violoncello e pianoforte - strumenti che erano alla base della formazione musicale di Webern, ma per cui il compositore non scrisse alcun altro lavoro compiuto, se si eccettua un tempo di Sonata immediatamente successivo - sono pagine brevissime, aforistiche, eppure ricchissime di significati. Nel primo pezzo troviamo brevi frasi sospirate che scivolano nel silenzio, a parte una breve intensificazione espressiva. Ogni nota presuppone una diversa dinamica e un diverso tipo di attacco del singolo strumento in uno studiatissimo *puzzle* che si trasforma in continua trascolorazione.

Forte è il contrasto col secondo pezzo, un brevissimo *Allegro* di graffiante violenza.

Il terzo pezzo comprende appena venti note, che dipanano un *Adagio* sereno e quasi incantato nella sua assenza di movimento.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 22 maggio 1997**

TRIO PER ARCHI, OP. 20

Musica: Anton Webern

1. Sehr langsam
2. Sehr getragen und ausdrucksvoll

Organico: violino, viola, violoncello

Composizione: Mödling, 1926 - giugno 1927

Prima esecuzione: Vienna, Musikverein, 16 gennaio 1928

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1927

Il *Trio* per archi, op. 20, inaugura una terza stagione compositiva di Webern, dopo un lungo indugio sulla forma del Lied. Il metodo per comporre con i dodici suoni ideato da Schoenberg, già applicato dall'allievo in brevissime pagine, è qui sperimentato su una forma tradizionale a più tempi.

Restringendoli a due, un Rondò e un Allegro preceduto da introduzione grave, Webern proseguiva la sua indagine sulla concentrazione di ogni parametro compositivo, in vista di una massima densità musicale, e anzitutto emotiva.

Ne ha scritto esattamente Heinz-Klaus Metzger: «...la situazione è dialettica e l'antitesi, la cui forza teorica - come sempre quella della negazione - è maggiore, doveva dare all'opera la seguente chiave interpretativa: uno svolgimento musicale assolutamente libero, originale, non legato ad alcun modello, di cui non esiste paragone prima dell'invenzione di Webern, coincide sulla base di un caso unico, non riducibile dal punto di vista analitico, con gli schemi del Rondò e della Sonata. L'opera è rivoluzionaria: appartiene alle prime tra quelle che non possono assolutamente più essere seguite dall'ascolto tradizionale armonico-melodico».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 13 marzo 1972**

VARIAZIONI, OP. 27

Musica: Anton Webern

1. Sehr mäßig

Composizione: Maria Enzersdorf, 18 luglio - 19 agosto 1936

2. Sehr schnell

Composizione: Maria Enzersdorf, 25 agosto - 5 settembre 1936

3. Ruhig fließend

Composizione: Maria Enzersdorf, 14 ottobre 1935 - 8 luglio 1936

Organico: pianoforte

Composizione: 1935 - 5 settembre 1936

Prima esecuzione: Vienna, 26 ottobre 1937

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1937

Dedica: Eduard Steuermann

Le *Variazioni* op. 27 sono l'unico lavoro pianistico di Webern, se si escludono i lavori giovanili, quelli incompiuti e due piccoli pezzi, senza numero d'opus, scoperti nel 1965 da Hans Moldenhauer (il musicologo statunitense autore nel 1970 di una documentatissima monografia sul compositore austriaco), il *Kinderstück* del 1924 e il *Klavierstück im Tempo eines Minuetts* del 1925.

La stesura delle *Variazioni* durò quasi un anno, a partire dall'ottobre del 1935 come ricorda lo stesso autore in una lettera a Hildegard Jone (datata 15 ottobre): «Sto già lavorando ad un nuovo pezzo. Come ti ho detto a voce questa volta sarà puramente strumentale». Webern preparò la tabella delle serie nel novembre di quell'anno, ma solo nel giugno dell'anno successivo trovò la concentrazione necessaria per riprendere il lavoro, portando a termine i tre movimenti in un ordine diverso da quello definitivo (l'8 luglio completò il terzo, il 19 agosto il primo, il 5 settembre il secondo).

Durante questa fase di intenso lavoro scrisse ancora alla Jone (in una lettera datata 18 luglio): «Sono in un periodo creativo buono. Ho già concluso una sezione del mio lavoro. Vi dissi che stavo scrivendo qualcosa per pianoforte: la parte finita è un tempo di variazioni; sarà una specie di suite. Con queste *Variazioni* spero di essere riuscito a realizzare

qualcosa che avevo in mente da anni. Una volta Goethe disse a Eckermann, che si diceva entusiasta di una nuova poesia: dopotutto ci ho meditato sopra quarant'anni».

ARNOLD SCHÖNBERG



In effetti la forma della variazione era da molto tempo al centro dell'interesse di Webern, che nelle sue conferenze del 1932 scriveva: «Variazioni su un tema, questa è la forma primordiale che sta alla base di tutto. Due cose che sembrano completamente diverse tra loro, in realtà sono la stessa cosa. E così si genera la più larga coerenza». Webern aveva fatto sua l'idea schönberghiana della «variazione continua», a sua volta ereditata da Brahms, ma in un modo del tutto originale, perché si trattava di una variazione senza tema. Il tema era sostituito dalla serie dodecafonica, con le sue forme speculari (originale, inversa, retrograda, retrogrado-inversa) e le sue trasposizioni, con una struttura intervallare meticolosamente selezionata, e la serie diventava una sorta di "meta-tema" sotteso a tutte le figure musicali messe in gioco.

A Webern quindi non interessava la forma del "Tema con variazioni", ma il processo della variazione in sé, che potesse prescindere da un tema riconoscibile («Posso lavorare anche senza un tema, cioè molto più liberamente, in virtù dell'unità ora garantita in altro modo; la serie mi garantisce coerenza»), e che diventò il cardine delle sue composizioni, anzi il mezzo ideale per lavorare con le strutture dodecafoniche (confidò a Willi Reich: «Studiare lo sviluppo della tecnica della variazione spalanca la strada alla tecnica seriale. A tema e serie ci si rapporta in modo analogo»).

Le *Variazioni op. 27* mostrano complicati artifici contrappuntistici, canoni che generano sofisticate strutture "a specchio", combinazioni geometriche delle forme seriali da cui si ricavano frammenti melodici e figure accordali, montati in un ordito al tempo stesso denso, perché contiene il «massimo possibile di relazioni», e trasparente, perché la *texture* appare spesso scarna, smaterializzata, tesa a un ideale di assoluta purezza. In questo mirabile gioco di incastri, di permutazioni, di specchi (che molti compositori negli anni Cinquanta considerarono un esempio di serialità integrale *ante litteram*), in questa poliedrica architettura musicale, dove la forma della variazione appare ibridata con quella della Suite (in tre movimenti, come un'Allemanda, una Giga e una Sarabanda), e della forma-sonata, Webern non mira ad un esito astratto, al puro piacere intellettuale, anzi, al contrario, cerca l'afflato romantico, la tensione drammatica, tipica appunto delle forme classiche. I piccoli nuclei intervallari si trasformano così in un concentrato di *pathos* («un romanzo in un sospiro» aveva detto Schönberg parlando delle weberniane *Bagatelle* per quartetto d'archi), la complessa costruzione seriale diventa uno spazio sonoro vibrante, dove anche le pause appaiono cariche di tensione, e la ingegnosa scrittura pianistica appare come una tavolozza ricca di sfumature timbriche.

Di questa prospettiva poetica fu diretto testimone il primo interprete dell'opera, il giovane pianista Peter Stadlen, che suonò le *Variazioni* a Vienna il 26 ottobre 1937 (il pezzo era stato dedicato al pianista Eduard Steuermann, che però non lo eseguì perché costretto ad emigrare negli Stati Uniti), e che nel 1979 pubblicò in facsimile lo spartito con le annotazioni di Webern e con l'aggiunta dei suggerimenti datigli a voce da quest'ultimo, da cui risulta che l'autore voleva un'esecuzione molto libera, espressiva, piena di *nuances*.

RITRATTO DI ARNOLD SCHÖNBERG



Il primo movimento (*Sehr mäßig*, molto moderato), è costruito come una successione di quattordici canoni retrogradi, che determinano altrettante figure a specchio, come dei prismi sonori; la scrittura pianistica, con il suo intarsio di figure simmetriche, ricorda quella di un *Intermezzo* brahmsiano; la struttura sottesa all'intero movimento è quella di una forma-sonata tripartita, con un'esposizione, uno sviluppo caratterizzato da figure più rapide e addensate e da una repentina intensificazione dinamica, una ripresa variata, con le voci dei canoni invertite, e con una coda nella quale la struttura speculare viene leggermente deformata per creare l'effetto di un esaurimento della propulsione ritmica.

Il secondo movimento (*Sehr schnell*, molto veloce), è una specie di Scherzo, molto breve, costruito ancora su un canone, questa volta per moto contrario, e su una forma bipartita, con due parti ritornellate, che ricorda quella di un tempo di Suite (Webern disse di avere pensato alla *Badinerie* della *Ouverture* in Si minore di Bach). La struttura "circolare" data dal canone e dal ritornello, le altezze polarizzate in maniera speculare intorno a una nota centrale, le figure staccate, nervose, percussive, i repentini scarti dinamici, le acciacature, gli ampi salti, tutto concorre a fare di questo breve movimento un oggetto sonoro che ruota su sé stesso, come un vortice immobile, caleidoscopico.

Il terzo movimento (*Ruhig fließend*, tranquillo e scorrevole) è quello che si avvicina di più alla forma classica delle variazioni, articolato com'è in sei sezioni che si possono leggere come un "tema" seguito da cinque variazioni, ciascuna contraddistinta da un preciso carattere musicale. Webern sembra raggiungere qui la più perfetta sintesi tra purezza seriale e varietà di sfumature, di contrasti dinamici, di connotazioni stilistiche, di momenti intimistici e gesti drammatici, attraverso le medesime strutture intervallari declinate in maniera diversa in ciascuna variazione, fino all'ultima, lenta, come una coda che evapora in una morbida successione di accordi in *pianissimo*.

Gianluigi Mattiotti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 marzo 1999**

ENTFLIEHT AUF LEICHTEN KÄHNEN (FUGGITE SU BARCHE LEGGERE), OP. 2

per coro a cappella

Musica: Anton Webern

Testo: Stefan Anton George

- Zart bewegt

Organico: coro misto senza accompagnamento

Composizione: Vienna, autunno, 1908

Prima esecuzione: Fürstenfeld, Stiria, 10 aprile 1927

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1921

Esponente il più estremista e irriducibile della scuola di Vienna e uno dei grandi «trinitari» della corrente dodecafonica, Webern studiò molto sin dall'inizio della sua attività compositiva l'arte di alcuni musicisti classici tedeschi, e in special modo di Bach e di Schubert, i cui problemi di costruzione e di sviluppo della forma destarono sempre il suo vivo interesse.

Del resto Webern non nascose mai la sua preferenza per questi due autori, che avevano formato oggetto, insieme a Wagner, a Brahms e a Mahler, delle sue lezioni giovanili a Vienna tenute da Guido Adler e prima dell'incontro determinante nel 1904 con Schoenberg, al cui insegnamento dovette l'impronta definitiva del suo stile di compositore.

Le musiche di Bach e di Schubert, assieme a quelle di Mahler e di Schoenberg, facevano parte del repertorio - dell'associazione concertistica dei «Wiener Arbeiter-Symphonie-Konzerte» e del complesso corale formato da operai, ambedue diretti da Webern prima dell'avvento del regime nazista e dello scioglimento del Partito socialdemocratico austriaco nel febbraio del '34.

Molto probabilmente i frutti più vistosi e significativi di questo contatto weberniano con i grandi del passato della musica di lingua tedesca possono considerarsi la trascrizione per orchestra della «Fuga ricercata a sei voci» (1935) ricavata dall'«Offerta musicale» di Bach e la trascrizione per orchestra delle «Sei danze tedesche» scritte nel 1824 da Schubert, ma non si può dimenticare che anche la «Passacaglia op. 1», in Re minore

per orchestra (1908), e il successivo coro a cappella a quattro voci che reca il titolo «Entflieht auf leichten Kähnen op. 2» (Fuggita su barche leggere), scritto nel 1908 su versi di Stefan George risentono l'influsso di alcuni procedimenti tipici del linguaggio bachiano, anche se nell'ultimo brano si delinea già il momento aforistico dell'espressionismo weberiano.



Infatti il coro a cappella dell'op. 2 è interessante soprattutto perchè impiega la forma del canone come principio organizzatore della struttura musicale del pezzo, in un discorso polifonico rigorosamente simmetrico e che porta le sonorità vocali fin quasi al silenzio, come in un soffio, secondo le indicazioni della didascalia posta in calce al «langsam» conclusivo.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 29 novembre 1974**

PRIMA CANTATA, OP. 29

per soprano, coro e orchestra

Musica: Anton Webern

Testo: Hildegard Jone

1. Zündender Lichtblitz des Lebens schlug - Getragen. Lebhaft
Composizione: Maria Enzersdorf, gennaio - 25 aprile 1939
2. Kleiner Flügel, Ahornsamen, schwebst im Winde! - Leicht bewegt
Composizione: Maria Enzersdorf, 7 settembre - 14 dicembre 1938
3. Tönen die seligen Saiten Apolls - Ruhig
Composizione: Maria Enzersdorf, 17 novembre 1936 - 25 novembre 1939

Organico: soprano, coro misto, flauto, oboe, clarinetto basso, corno, tromba, trombone, timpani, percussioni, arpa, mandolino, celesta, archi

Composizione: Maria Enzersdorf, 1937 - 1939

Prima esecuzione: Londra, 12 luglio 1946

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1957

Negli anni Cinquanta la musica di Webern ha conosciuto una impetuosa rivalutazione ad opera dei giovani musicisti dell'epoca, soprattutto nei saggi di Pierre Boulez, e in virtù dei riconoscimenti di

Stravinsky, al quale si deve la definizione, attribuita al maestro austriaco, di «vero eroe» della contemporaneità.

GEORG TRAKL



Gli echi di questo entusiasmo, che in parte aveva assunto anche il tono di un indebito confronto con Schoenberg, si sono propagati, a livello di diffusione, anche negli anni Sessanta e nel presente decennio: a quasi trent'anni dalla morte, accidentalmente causata da una fucilata del soldato americano Raymond Norwood Bell (due giorni di cella di rigore fu la punizione per l'errore commesso), la musica di Webern è entrata nel repertorio corrente.

La presenza della vocalità viene generalmente considerata come un segno importante nell'evoluzione della creatività di Webern: nel nostro caso, la *Prima Cantata* appartiene all'ultima fase, affiancandosi alle altre due cantate, *Augenlicht op. 26* (1935) e *Seconda Cantata op. 31* (1943, l'ultima composizione), su versi di Hildegard Jone. La scelta dei versi della Jone, di non particolare valore letterario, contrasta con precedenti orientamenti di Webern nei confronti di Georg Trakl e di Stefan George; come ha osservato Boulez, i versi della Jone soddisfecero il musicista «più per il loro misticismo abbastanza ingenuo, per il loro panteismo ottimista, che per le loro qualità propriamente letterarie: si trattava insomma di un Goethe succedaneo». Ed è noto che alla mutazione di un concetto goethiano espresso nel *Trattato sui colori* si deve la fondamentale concezione weberniana dell'arte come istanza naturale affidata all'uomo, come panteistica attuazione di leggi misticamente considerate necessarie.

In questo senso, è spiegabile l'assunzione del testo nell'organizzazione integrale del linguaggio nella *Prima Cantata*: mentre da un lato essa appare come un punto d'arrivo dell'esperienza musicale di Webern e della sua estrema tensione selettiva, che una parte della critica vuol considerare lirica, d'altro lato integra il verbo in una sfera musicale estremamente rigorosa, cui l'autore, su un piano generale, attribuiva il valore di fenomenologia necessitata: «tra prodotto naturale e prodotto artistico non esiste una differenza essenziale... quello che noi consideriamo e chiamiamo opera d'arte non è in fondo che un'opera della Natura universale». L'estrema rarefazione del linguaggio di Webern, presente in questa Cantata come nella successiva in maniera emblematica, sembrò nell'immediato dopoguerra un elemento «progressivo» ineliminabile dal corso evolutivo dell'avanguardia musicale; oggi, nel momento in cui il nesso con Webern, e la stessa definizione di postweberniana hanno assunto carattere esclusivamente

storico, per non dire cronistico, nei confronti dell'avanguardia stessa, le conclusioni cui era giunto il maestro austriaco appaiono condizionanti, ma non soggette ad una effettiva filiazione: ed in quanto tali, valgono per se stesse nella loro assoluta concentrazione espressiva.

Claudio Casini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 novembre 1974**

PIERRE BOULEZ



QUATTRO LIEDER, OP. 13

per soprano e orchestra

Musica: Anton Webern

1. Wiese im Park - Sehr ruhig
Testo: Karl Kraus
Composizione: Klagenfurt, 16 giugno 1917
2. Die Einsame - Bewegt
Testo: Wang Seng Yu tradotto in tedesco da Hans Bethge
Composizione: Vienna, 16 febbraio 1914
3. In der Fremde - Fließend
Testo: Li Tai Po tradotto in tedesco da Hans Bethge
Composizione: Klagenfurt, 4 luglio 1917
4. Ein Winterabend - Sehr ruhig
Testo: Georg Trakl
Composizione: Mödling, 10 luglio 1918

Organico: soprano, flauto, clarinetto, clarinetto basso, corno, tromba, trombone, celesta, glockenspiel, arpa, violino, viola, violoncello, contrabbasso

Prima esecuzione: Winterthur, 16 febbraio 1928

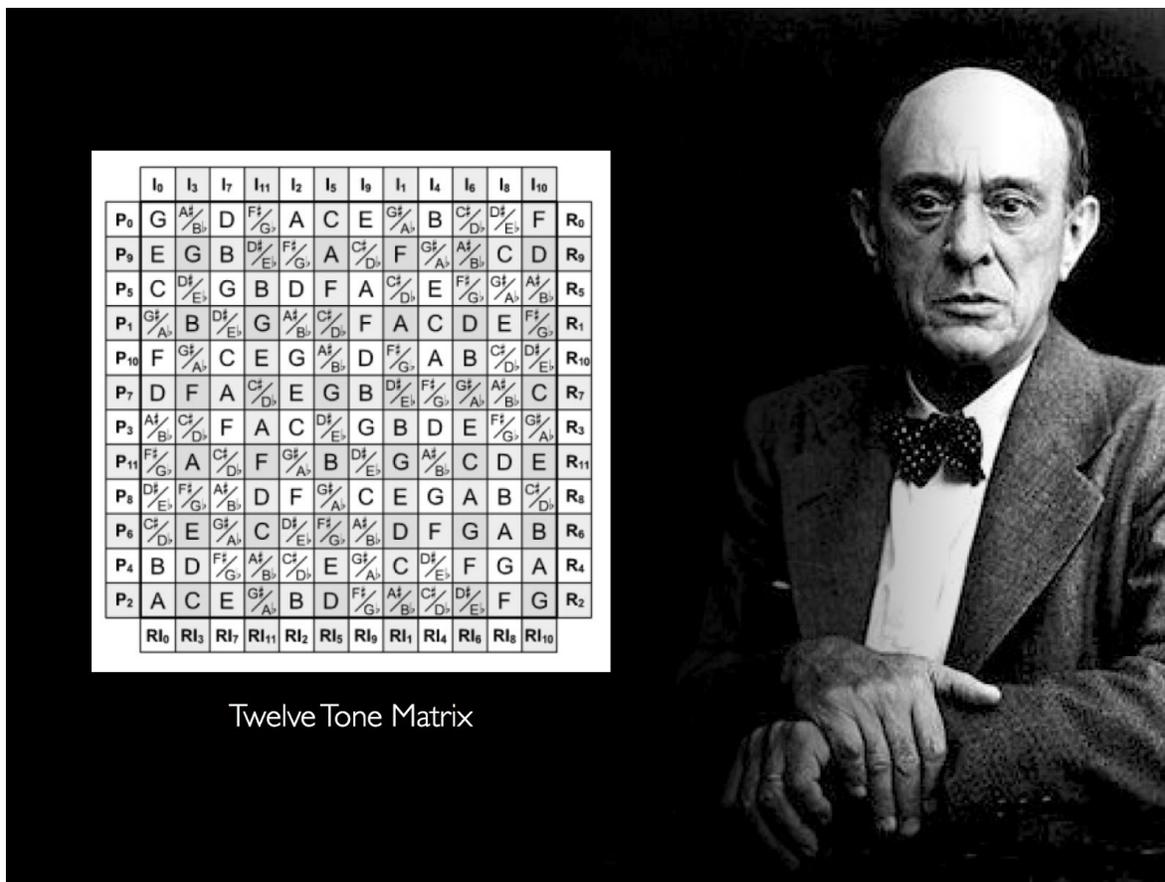
Edizione: Universal Edition, Vienna, 1926

Dedica: Norbert Schwarzmann

Con i *Drei kleine Stücke* op. 11 del 1914 Webern aveva toccato l'estremo limite dell'atonalità; a partire da questo momento egli abbandona le forme strumentali, alle quali ritornerà con la dodecaфонia, e compone opere vocali, le sole possibili, secondo il principio schönberghiano, in quanto è la parola che può fornire l'elemento unificatore. Tra i primi lavori di questo periodo vocale, che durò per almeno dieci anni, segnando il graduale assorbimento, l'elaborazione e, per vari aspetti, anche l'anticipazione del metodo compositivo per dodici suoni del suo maestro, figurano i *Vier Lieder* per canto e 13 strumenti, op. 13, composti nel 1916. Vi si ravvisa l'influenza del *Pierrot lunaire*; ma, a parte la non utilizzazione della *Sprechstimme*, la vocalità di Webern rivela un'apertura assai differente da quella schönberghiana e

anche da quella del condiscipolo Berg. «Per Webern» scrive Luigi Rognoni «la voce è uno "strumento" musicale che entra nella composizione contrappuntistica con lo stesso radicalismo timbrico degli altri strumenti; è assente qualsiasi forma di "recitativo" che nasca dalle esigenze di una accentuazione particolare della parola...».

ARNOLD SCHÖNBERG



Twelve Tone Matrix

I 13 strumenti in organico nella partitura weberniana sono: flauto, clarinetto, clarinetto basso; corno, tromba, trombone; celesta e arpa; Glockenspiel; violino, viola, violoncello, contrabbasso. Gli ottoni quasi sempre e gli archi spesso suonano con sordina. Nel terzo e quarto Lied l'impiego orchestrale è ridotto rispettivamente a 9 e a 10 strumenti.

Il primo Lied (*Prato nel parco*) è su testo di Karl Kraus, i due seguenti sono su brevi poesie cinesi nella traduzione tedesca di H. Bethge (*La solitaria* e *In terra straniera*) mentre l'ultimo (*Sera d'inverno*) è su testo di Georg Trakl.

Testo

WIESE IM PARK

Wie wird mir zeitlos. Rückwärts
Hingebannt
weil'ich und stehe fest im
Wiesenplan,
wie in dem grünen Spiegel hier der
Schwan.
Und dieses war mein Land.
Die vielen Glockenblumen! Orch
und schau!
Wie lange steht er schon auf diesem
Stein,
der Admiral. Es muss ein Sonntag
sein
und alles läutet blau.
Nicht weiter will ich. Eitler Fuss,
mach Halt!
Vor diesem Wunder ende deinen
Lauf.
Ein toter Tag schlägt seine Auge
auf.
Und alles bleibt so alt.

DIE EINSAME

An dunkelblauem Himmel steht der
Mond.
Ich habe meine Lampe ausgelöscht,
schwer von Gedanken ist mein
einsam Herz.
Ich weine, weine; meine armen
Tränen
rinnen so heiss und bitter von den

PRATO NEL PARCO

Mi svanisce il tempo. Volto al
passato
indugio, fermo nella piana erbosa,
come il cigno qui, sullo specchio
verde.
Ed era questo il mio paese,
Quante campanule! Guarda e
ascolta!
Da quanto sosta già su questa pietra
la Vanessa. Sarà stata una domenica
e tutto risonava d'azzurro.
Non andrò oltre. Passo inutile,
fermati!
Davanti a questo miracolo termina il
tuo cammino.
Un giorno morto leva gli occhi.
E tutto resta così vecchio.

LA SOLITARIA

La luna nel cielo azzurro cupo.
Ho spento la mia lampada,
grave di pensieri è il mio cuore
solitario.
E piango, piango; le mie povere
lacrime
colano così brucianti e amare dalle
gote

Wangen,
weil du so fern bist meiner grossen
Sehnsucht,
weil du es nie begreifen wirst, wie
weh mir ist,
wenn ich nicht bei dir bin.

perché tu sei lontano dalla mia
grande brama,
perché non saprai mai quanto soffro
se non ti sono accanto.

IN DER FREMDE

In fremdem Lande lag ich. Weissen
Glanz
malte der Mond vor meine
Lagerstätte.
Ich ob das Haupt, — ich meinte erst,
es sei
der Reif der Frühe, was ich
schimmern sah,
dann aber fühlte ich: der Mond, der
Mond,
und neigte das Gesicht zur Erde hin,
und meine Heimat winkte mir von
fern.

IN TERRA STRANIERA

Giacevo in terra straniera. Bianco
splendore
dipinse la luna davanti al mio
giaciglio.
Alzai il capo, — pensai dapprima
fosse
la brina dell'alba quello scintillio,
ma poi compresi: è luna, è luna
e chinai il viso a terra
e la mia patria mi salutò da lungi.

EIN WINTERABEND

Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
Lang die Abendglocke läutet,
Vielen ist der Tisch bereitet
Und das Haus ist wohl bestellt.

Mancher auf der Wanderschaft
Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden.
Golden blüht der Baum der Gnade
Aus der Erde kühlem Saft.

Wanderer tritt still herein:
Schmerz versteinerte die Schwelle.
Da erglänzt in reiner Helle

SERA D'INVERNO

Quando cade la neve alla finestra,
A lungo risuona la campana nella
sera
Per molti è pronto il desco
E la casa riordinata.

Qualcuno nel suo errare
Viene alla porta per oscure strade.
D'oro fiorisce l'albero della grazia
Dall'oscura linfa terrena.

Quieto entra il viandante;
Dolore ha impietrato la soglia.

Auf dem Tische Brot und Wein.

Là risplende in pura luce
Sopra il desco pane e vino.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Eliseo, 22 marzo 1962**

RICERCATA, FUGA 6 VOCI

dal "Musikalisches Opfer" (BWV 1079) di Johann Sebastian Bach

Musica: Anton Webern
Arrangiamento per orchestra

- Sehr mäßig

Organico: flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso,
fagotto, corno, tromba, trombone, timpani, arpa, archi

Composizione: Maria Enzersdorf, novembre 1934 - 21 gennaio 1935

Prima esecuzione: Londra, 25 aprile 1935

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1935

Dedica: Edward Clark

Nel 1934-35 Anton Webern, si applicò al lavoro di strumentazione di una composizione di Johann Sebastian Bach, il *Ricercare a sei voci dall'Offerta musicale*.

Strumentare vuol dire talvolta limitarsi a rendere esplicito ciò che è implicito nello spartito originario; talaltra aggiungervi qualcosa di personale.

L'orchestrazione compiuta da Webern su *Ricercare dall'Offerta musicale* costituisce invece una sorta di appropriazione compiuta dal musicista relativamente alla musica di Bach; nel senso che la tecnica peculiare di questo lavoro di strumentazione si ricongiunge strettamente alla tecnica compositiva di Webern, tanto che l'ascolto del *Ricercare* di Bach-Webern diviene una sorta di grimaldello per accedere alla comprensione della musica di Webern, a tutt'oggi considerata da tanta parte del pubblico ostica e impervia.

JOHANN SEBASTIAN BACH



Significativa è già la scelta del *Ricercare*. La raccolta da cui è tratto questo brano, l'*Offerta musicale*, appartiene all'ultimo periodo di vita di Bach, ossia agli anni in cui l'autore, conscio dell'inattualità delle proprie scelte rispetto all'affermazione del nuovo stile galante, andava sempre più concentrando la propria attenzione sulle potenzialità della scienza contrappuntistica, considerata astrattamente, al di fuori di un immediato riferimento al fattore sonoro. Di questo atteggiamento mentale l'*Offerta musicale* è, insieme all'*Arte della fuga*, il prodotto più alto, curiosamente originato da uno stimolo esterno all'invenzione del compositore.

Invitato dal 1747 alla corte di Federico il Grande di Prussia, presso il quale il figlio secondogenito Carl Philipp Emanuel prestava servizio, Bach si cimentò in una serie di improvvisazioni su un tema proposto dallo stesso sovrano, che, convenientemente alla sua posizione, aveva ricevuto un'ottima educazione musicale ed era egli stesso un buon musicista dilettante. Proprio sulla base di questo tema Bach concepì, al suo ritorno a Lipsia, un gruppo di brani che, riuniti appunto sotto il titolo dell'*Offerta musicale*, dedicò poi al re.

Le particolari caratteristiche del tema reale (un arpeggio ascendente nell'ambito di una sesta minore seguito da una settima diminuita discendente e poi da una scala cromatica nell'ambito di una quinta) permisero al compositore una stupefacente elaborazione di brevi strutture (*Ricercare*, *Canone*, *Fuga*), tutte legate alle multiformi risorse della tecnica contrappuntistica, senza che per essa venisse indicata una precisa veste strumentale, lasciata piuttosto alla discrezione degli esecutori (ad eccezione, peraltro, di una *Sonata a tre* in quattro movimenti per flauto, violino e basso continuo, chiaro omaggio al sovrano, che era un discreto virtuoso di flauto). Fra queste strutture la più complessa viene di consueto considerata il *Ricercare a sei voci*; tanto che lo stesso Bach sembra abbia declinato l'invito del re a improvvisare questo *Ricercare*, ripromettendosi di estenderlo con calma per iscritto.

Questo brano è espressione di un magistero assoluto nell'intreccio polifonico. Le parole di Webern - proferite nel 1933 in un ciclo di conferenze dedicato a "Il cammino verso la nuova musica", pubblicato postumo nel volume "Verso la nuova musica" - a proposito dell'altro grande monumento contrappuntistico di Bach, *L'arte della fuga* possono ben essere riferite anche all'*Offerta musicale* e al *Ricercare a sei voci*:

«un lavoro che conduce nella sfera dell'astratto più assoluto, una musica, alla quale manca tutto ciò che generalmente si indica con le annotazioni: se sia un pezzo per voci o per strumenti, segni d'interpretazione, insomma non c'è assolutamente niente.

HERMANN SCHERCHEN



È davvero quasi una astrazione, - ma io vorrei meglio dire "la più alta realtà!" Tutte queste fughe sono costruite sulla base di un solo tema, che muta sempre: un grosso libro di idee musicali, il cui contenuto parte da una sola idea! Cosa significa tutto questo? Aspirazione alla più alta unitarietà. Tutto deriva da una entità, da quel solo tema di fuga! Tutta resta "in tema"».

Anche la musica di Webern reca nella sua logica costruttiva l'aspirazione alla più alta unitarietà; ma la concentrazione espressiva di questa musica assume le vesti di un continuo slittamento dei timbri e dei registri sonori che, in una cattiva esecuzione, può anche dare l'idea di frammentarietà e casualità.

L'orchestrazione compiuta da Webern del *Ricercare dell'Offerta musicale* applica alla musica di Bach lo stesso procedimento di slittamento dei timbri e dei registri sonori; il tema viene frammentato fra diversi strumenti e l'impressione è quella che la condotta polifonica acquista un rilievo prismatico, caleidoscopico all'ascolto.

Dunque quella che sembra frammentazione, disgregazione, è in realtà l'esatto contrario, ossia una coerenza ottenuta attraverso una trascolorazione continua delle linee sonore che si intrecciano. Emblematiche, a questo proposito, le parole scritte dallo stesso autore a Hermann Scherchen, che doveva dirigere la partitura nel 1938: «In tutto il brano il tema non deve sembrare smembrato. La mia strumentazione (e qui mi riferisco all'intera composizione) mira solo ad esplicitare la coerenza motivica».

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 maggio 1998**