BERG ALBAN

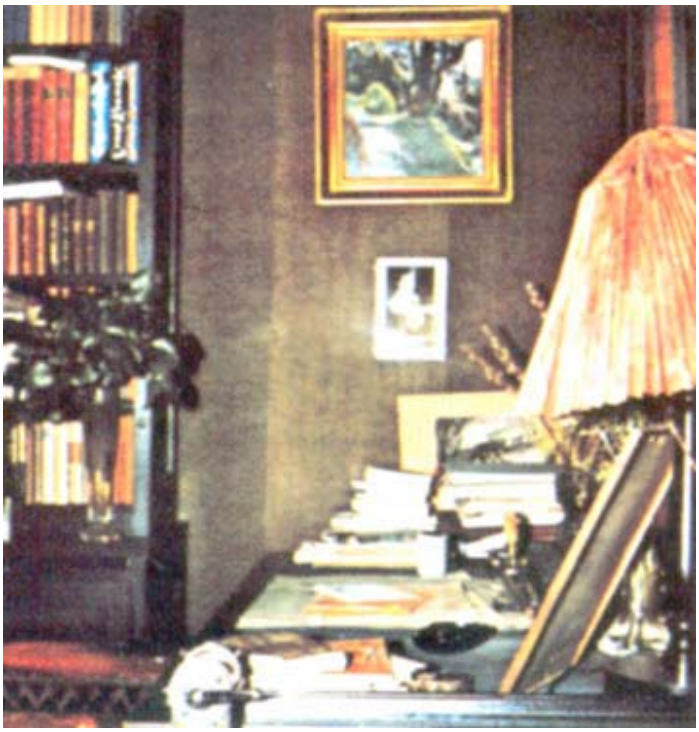
Compositore austriaco (Vienna 9 II 1885 - 24 XII 1935)

FOTOGRAFIA DEL COMPOSITORE

Il padre, Corrado, era un facoltoso commerciante originario di Norimberga, stabilitosi nel 1867 a Vienna dove possedeva un negozio di libri ed oggetti sacri nei pressi della cattedrale di Santo Stefano.
La madre, Giovanna Braun, era figlia del gioielliere dalla corte imperiale.
Il giovane Berg fu educato in un'atmosfera religiosa: la componente cattolica incise profondamente sulla sua formazione spirituale e contribuì a determinare il suo atteggiamento morale.
Berg incominciò a studiare musica da solo e scrisse, tra il 1899 e il 1904, un centinaio tra liriche e duetti. Nel giugno 1903 non riuscì a superare l'esame di licenza liceale e nel settembre successivo una depressione psichica, aggravata da un'infelice esperienza amorosa, lo portò a compiere un tentativo di suicidio.
Superato l'esame di maturità nella primavera del 1904, assunse l'impiego di praticante contabile nel governatorato della Bassa Austria, finché nel 1906 un'eredità gli permise di rinunziare all'impiego e di dedicarsi esclusivamente alla musica.
Intanto fin dal 1904 si era verificato un avvenimento decisivo per la sua formazione artistica e per la sua vita: l'incontro con Schonberg.
A quest'ultimo erano state mostrate segretamente dal fratello di Berg, Charley, alcune liriche del giovane musicista.
Schonberg ne rimase impressionato e si dichiarò disposto a dargli lezioni di composizione, senza pretendere alcun compenso (solo dopo che la situazione finanziaria di Berg migliorò, nel 1906, Schonberg accettò di farsi pagare).
L'apprendistato presso Schonberg durò fino al 1910, ma al maestro Berg restò sempre legato, diventando, insieme con il condiscepolo A. Webern, il principale esponente del cosiddetto Schonbergkreiss, da cui ebbe origine la corrente atonale, e più tardi, dodecafonica.
Il clima culturale e sociale nel quale ebbe luogo la formazione artistica di Berg fu quello peculiare della Vienna all'inizio del secolo in cui, sotto l'apparenza di un solido benessere borghese e di un incontrollabile prestigio dello Stato, si avvertivano già i primi sintomi del prossimo sfacelo dell' Impero.
L'atteggiamento etico di Berg fu sempre determinato da un'intima opposizione a quella che venne definita "la più buia Austria", un'Austria che serbava nel suo corpo sociale zone oscure dove pullulavano esseri miseri e derelitti.
Ma prima che la compassione umana e la partecipazione morale di Berg

si polarizzassero realisticamente su personaggi di questo genere (simboleggianti, ad esempio, nel soldato polacco Wojzeck di G. Buchner o nella Lulu di F. Wedekind) dando vita ai suoi grandi capolavori teatrali, la disposizione fondamentale elegiaca dell'animo di Berg si manifestò nel modo più esplicito attraverso la scelta dei testi poetici di quelle ottanta liriche giovanili con le quali Berg inizio la sua attività creatrice: testi dovuti tanto a poeti tedeschi dell'Ottocento quanto e soprattutto a poeti contemporanei quali H. von Hofmannsthal, B. Liliencron, O. E. Hartleben, P. Altenberg e R. M. Rilke.
Le scelte rivelano già un sicuro gusto letterario e testimoniano inoltre della particolare e sempre profondamente sofferta sensibilità di Berg a quanto di doloroso, di irrimediabilmente buio vi è nella condizione dell'essere umano in genere.

STUDIO DEL COMPOSITORE



Re di questi campi (*Die Nacchtigall*, *Lieberode* e *Traumgekont* di Th. Storm, Hartleben e Rilke) e *Doppelfuge fur Streichquintett und Klavie* furono i primi brani di Berg a risuonare in pubblico nel quadro di un concorso per gli allievi di Schonberg organizzato dal maestro il 7 novembre 1907.
L'anno dopo, nel quadro del secondo concerto degli allievi di Schonberg, Berg faceva conoscere le *Zwolf Variationen uber ein eigenes Thema*.
Nello stesso anno (1908) Berg compose la *Sonata* (in un tempo) per pianoforte alla quale appose il numero dell'opus 1.
Sarà questo il suo primo lavoro che troverà un editore (nel 1910) e che, insieme col *Quartetto* per archi op. 3, verrà eseguito in un normale concerto pubblico (1911).
Ad incrementare l'incipiente notorietà di Berg contribuì l'inclusione dell'ultimo dei *Vier Lieder* op. due (1909-1910) nel manifesto antologico dell'espressionismo *Der blaue Reiter* (accanto al *Hezgewachse* di Schonberg e un *Lied* di Webern).
Le fotografie di quell'epoca e anche il ritratto fattogli da Schonberg consegnano una sua immagine caratterizzata da tratti efebici che ricordano un poco Wilde.
Alto e slanciato, egli conserverà a lungo i tratti giovanili, in contrasto con uno stato di salute costantemente cagionevole, cosa che contribuisce a spiegare la vita ritirata che Berg condusse dedicandosi alla lenta, faticosa, quanto scrupolosa elaborazione delle sue non numerose opere e all'insegnamento privato.
Tale lentezza l'indusse a un certo momento a rinunciare ad apporre ai singoli lavori il numero dell'opus.
Negli anni precedenti la prima guerra mondiale, Berg scrisse ancora i *Funf Orchesterlieder nach Ansichtskarient texten von Peter Altenberg* op. 4 (1912), i *Vier Stucke* per clarinetto e pianoforte op. 5 (1913) e i *Drei Orchesterstucke* op. 6 (1914), dedicando questi ultimi a Schonberg in occasione del 40º compleanno.
Di questi lavori soltanto il secondo e il quartetto degli *Orchesterlieder* op. 4 vennero eseguiti precisamente il 31 marzo 1913 nel *Grosser Musikvereinssaal* di Vienna sotto la direzione di Schonberg provocando uno scandalo memorabile che impedì la prosecuzione del concerto.
In quegli anni, per guadagnarsi la vita, Berg accettò vari lavori di trascrizione e di arrangiamento fra cui le riduzioni per pianoforte dei *Gurrelieder* e dei movimenti con voce del *Secondo Quartetto per archi*

di Schonberg.
Dal primo agosto fino alla conclusione della guerra Berg fu mobilitato ma, addetto ad un servizio sedentario presso il ministero della guerra a Vienna ed in questo modo ebbe il tempo di stendere il libretto dell'opera *Wozzeck*.
Terminato nell'estate del 1917 il libretto e nell'autunno del 1919 l'abbozzo della musica, Berg ne portò a compimento la partitura nella primavera del 1921.
Nel frattempo la svalutazione della moneta austriaca aggravò nuovamente la situazione economica di Berg il quale intensificò l'attività d'insegnante privato e si occupò attivamente del *Verein fur musikalische Privatauffuhrungen* fondato da Schonberg nel 1918.
Nel 1922 Berg pubblicò, a proprie spese e con l'aiuto di amici, lo spartito di *Wozzeck* e lo inviò, dapprima senza successo, ai principali teatri dell'opera della Germania.

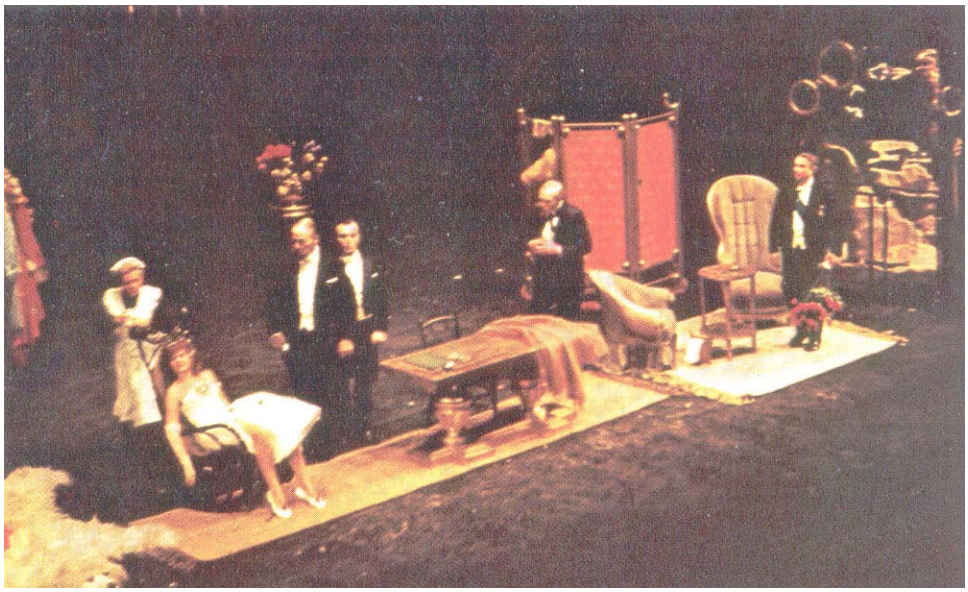
LA CASA NATALE

La prima rappresentazione dell'intera opera avvenne infatti solo dopo due anni (1924) alla Staatsoper di Berlino (direttore E. Klieber) e scatenò furibonde polemiche.
La critica più conservatrice parlò di degenerazione, disordine, barbarie, e bolscevismo. Ciò nonostante l'opera conobbe un successo crescente e venne replicata per dieci volte.
Nel novembre 1926 provocò un nuovo scandalo a Praga, mentre una rappresentazione a Leningrado nel giugno 1927 suscitò una larga eco tra le nuove generazioni dei musicisti russi, influenzando particolarmente il giovane Sciostakovic.
Berg curò personalmente queste messe in scena e, durante tutto il resto della sua vita, seguì da vicino le rappresentazioni più importanti di quest'opera che ben presto venne riconosciuta non solo come il suo capolavoro, ma come una delle più significative manifestazioni del moderno teatro musicale.
Nel decennio successivo alla prima rappresentazione *Wozzeck* venne dato ben 166 volte in 29 città diverse dell'Europa e dell'America.
Il successo fu tuttavia più rapido nei paesi anglosassoni che in quelli latini tant'è vero che, dopo la memorabile prima rappresentazione italiana avvenuta nel 1942 all'Opera di Roma, passarono altri tredici anni prima che anche la Scala di Milano l'allestisse. L' Opéra di Parigi lo mise in scena solo nel 1963.
Dopo il compimento di *Wozzeck*, Berg ritornò alla composizione cameristica scrivendo tra il 1923 e il 1925 il *Kammekonzert* per violino, pianoforte e tredici strumenti a fiato (dedicato a Schonberg per il suo cinquantesimo compleanno); tra il 1925 e il 1926 la *Lyrische Suite* per quartetto d'archi; nel 1926 la versione dodecafonica del Lied *Schliesse mir die Augen beibe* su parole di Storm di cui aveva dato una prima versione tonale nel 1907; nel 1929 l'aria da concerto *Der Wein* in doppia versione corrispondente sia al testo francese di Baudelaire sia alla traduzione tedesca di Stefan George.
Nello stesso anno iniziò la stesura del libretto della sua seconda opera *Lulu*, traendolo dalle tragedie di F. Wedekind, *Erdgeist* e *Die Buchse der Pandora*.
La composizione lo avrebbe occupato fino alla morte (avvenuta nel dicembre del 1935 per setticemia): mancava tuttavia la strumentazione dell'ultimo atto.
Nella primavera del 1935 Berg aveva interrotto Lulu per comporre, su

invito del violinista americano L. Krasner, il *Concerto* per violino e orchestra, il suo ultimo lavoro compiuto.
Questo *Concerto* è dedicato "alla memoria di un angelo" essendo concepito come una specie di ideale requiem per Manon Gropius, figlia di Alma Mahler e dell'architetto W. Gropius, morta a 18 anni.
Nel 1930 era stato nominato membro dell'Accademia prussiana delle arti e nello stesso anno rifiutò la cattedra di composizione dell'Accademia di musica di Berlino.
Nelle prime musiche di Berg si riscontrano echi di Schumann, Brahms, Wolf e degli impressionisti francesi ai quali si aggiunge poi il determinante influsso di Schonberg.
Già in queste musiche giovanili (particolarmente nei *Sieben fruhe Lieder*) si delineano pure talune peculiarità del mondo sonoro di Berg: la profonda malinconia che resterà la costante espressiva di tutta la sua musica; il senso dell'euforia che gli permette di piegare i più duri nessi polifonici a morbide, vellutate risultanze armoniche; la tendenza a formulare le figure sonore non per successive dissociazioni come farà Webern, ma aggiungendo parti su parti, amalgamando voci ed accordi come sotto l'imperio di una inestinguibile sete di suoni.
La *Sonata* per pianoforte op.1, il suo primo lavoro maturo, è una breve composizione in un solo tempo caratterizzata da una passione cromatica, da uno slancio ardente ed appassionato che riportano al *Tristano* di Wagner rivissuto attraverso l'esperienza della *Kammersymphonie* di Schonberg, con tratti che contraddistinguono Berg dal maestro.
Solo quindici anni più tardi, infatti, Schonberg avrebbe elaborato taluni procedimenti di tecnica seriale, anticipati in questa *Sonata*.
Un anno dopo la *Sonata*, Berg iniziò il suo *opus* 2, costituito ancora da quattro *Lieder* per canto e pianoforte. Questa predilezione di Berg per il genere vocale rimase costante: anche le poche musiche puramente strumentali che egli scrisse serbano carattere vocale.
In Berg ogni strumento deve sempre "cantare", respirare melodicamente. La sua musica è sempre "umana" in un senso non solo spirituale ed affettivo, ma quasi fisico.
Tant'è vero che nella sua ultima opera, *Lulu,* Berg collocò un'aria nel "tempo del battito del polso", quasi come se si trattasse di dar voce alla stessa pulsazione del sangue umano.
Con un lievissimo battito di questo genere inizia la prima delle quattro liriche dell'opera 2, sulla poesia di F. Hebbel intitolata *Al dolore il suo*

diritto. La dolente atmosfera notturna dei primi *Lieder* si fa ancor più tenebrosa in questo ciclo, ancora più allucinata: "Dormire, null'altro che dormire/nessun risveglio, nessun sogno".
I successivi tre canti sono composti su testi tratti del ciclo *Der Gluehende*. Sono brevissimi: comprendano rispettivamente solo 18,15 e 23 battute. Il primo è statico: un momento di estasi onirica.
Il secondo è quello storicamente più importante. Berg infrange per la prima volta i limiti della tonalità e crea un clima decisamente espressionista. La soppressione della tonalità e le anticipazioni dei procedimenti dodecafonici si accentuano nel *Quartetto* per archi op. 3.
Si tratta di un lavoro già pienamente originale la cui prorompente, vulcanica drammaticità anticipa taluni aspetti della *Lyrische Suite* .
Di concezione architettonicamente più ampia della *Sonata*, il *Quartetto* si articola in due movimenti contrastanti svolti con una maestria formale pari alla libertà dell'invenzione.

LULU, FOTO DI SCENA ATTO I



Un'ulteriore passo in direzione della dodecafonica integrale viene compiuto da Berg nei *Funf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4 (1911-1912) in cui compaiono aggregazioni armoniche e melodiche che, a tratti, abbracciano tutti i dodici suoni.
Si tratta di pezzi brevissimi che s'inquadrano nella tendenza aforistica comune non solo ai membri della cerchia di Schonberg, ma anche ad altri compositori quali Scriabin e Stravinskij nel periodo in cui le leggi tradizionali apparivano superate o sospese mentre le nuove norme non erano ancora costituite. Una concezione aforistica ancora più radicale caratterizza i *Vier Stucke* per clarinetto e pianoforte op 5 (1913), mentre i *Drei Orchesterstucke* op. 6 (1914) segnano il primo tentativo di ricostituire le grandi forme sinfoniche con mezzi non tonali.
Da un lato questi pezzi si riallacciano all'esperienza dell'ultimo Mahler mentre dall'altro lato preannunciano il Berg più maturo di *Wozzeck*.
Quest'opera è la composizione dotata di maggiore intensità espressiva di calore umano di Berg e rappresenta anche dal punto di vista formale la sua creazione più originale.
Col *Wozzeck* Berg riuscì infatti a creare un tipo di opera nella quale la trama musicale appare inquadrata in chiuse forme da concerto, senza che tale rigore costruttivo venga a compromettere l'aderenza dell'assunto scenico, e l'efficacia teatrale, la quale, al contrario, ne risulta potenziata.
Dando una forma nuova alle ventisei scene del frammento di Buchner, Berg le ridusse a quindici, raggruppandone cinque in ciascuno dei tre atti.
Nell'economia generale dell'opera il primo atto ha funzione espositiva. (A ogni scena corrisponde un pezzo di carattere che raffigura i rapporti del protagonista con gli altri personaggi del dramma). Il secondo atto racchiude la peripezia ed è concepito come una sinfonia in cinque tempi. Il terzo atto vede la catastrofe e l'epilogo concretati musicalmente da una serie di sei invenzioni.
Lo straordinario potere di commozione che quest'opera possiede anche nei confronti di un pubblico non particolarmente avvertito è dovuto in prima linea all'intensa pietà con la quale Berg costituì musicalmente i personaggi protagonisti del dramma: il povero, quanto ingenuo e limitato soldato polacco Wozzeck e Maria, la sua donna infedele.
Mosso, com'è, soprattutto da profonda compassione, Berg esprime direttamente solo i valori effettivi che rientrano nella sfera di tale sentimento.

Egli tralascia, od esprime solo indirettamente, ogni atteggiamento negativo di giudizio e condanna che può scaturire dai fatti della vicenda.
I protagonisti scontano con la morte colpe che in buona parte ricadono su una società che non solo non ha saputo riscattarli dall'ambiente della loro miseria morale e materiale, ma che li ha sfruttati e quasi spinti ai fatti tragici, prima ancora che delittuosi.
La natura drammatica del talento musicale di Berg si manifesta anche nei successivi lavori sinfonici e da camera al punto di far apparire la *Lyrische Suite* (1926) come "opera latente", il *Concerto* per violino (1935) come "dramma latente" l'aria da concerto *Der Wein* (1929) come prolegomeno all'opera *Lulu*.
Secondo lo stesso Berg, un "programma nascosto" c'è anche nel *Kammekonzert* (1925).
A differenza del *Wozzeck*, *Lulu* è tuttora un'opera controversa. Certi critici (come P. Boulez) ritengono che "l'estetica piuttosto grossolana di Wedekind" avrebbe influenzato negativamente la musica che non sarebbe esente da "cattivo gusto".
Altri attribuiscono taluni presunti aspetti negativi del lavoro all'uso consequenziale (anche se estremamente elastico) della tecnica seriale (tutta la musica appare dedotta da una serie fondamentale di dodici suoni legata al personaggio di Lulu).
Altri, come Adorno, pensano che il lavoro, se potesse essere finalmente completato sulla scorta degli appunti di Berg si rivelerebbe come la sua "opera più grande".
Nel quadro generale della musica moderna Berg si presenta come il compositore che ha saputo piegare il linguaggio atonale e dodecafonico all'espressione dei più intensi valori affettivi avvicinandolo alla comprensione di larghe masse del pubblico.
Considerato dal punto di vista formale, il suo stile rappresenta nell'ambito della corrente schonberghiana quella che R. Leibowitz definisce come "la coscienza del passato".
Egli infatti non si servì della tecnica dodecafonica per eliminare tutti i nessi tonali, ma per recuperare nello spazio di dodici suoni anche elementi armonici tradizionali.
Con ciò egli precorse una tendenza che si manifestò poi in molti lavori dell'ultima fase creativa di Schonberg e che venne professata in seguito da molti compositori i quali si opposero al radicalismo di Webern e cercarono di riallacciare la musica dodecafonica ai portali del passato,

impedendo una frattura nella continuità della tradizione musicale europea.
Il maggior successo iniziale di Webern rispetto a Schonberg e Berg venne compensato negli anni Cinquanta dall'avversione, spesso acerbamente polemica, dell'avanguardia che si voleva post-weberniana, protesa a rivalutare Webern a dispetto di Berg e dello stesso Schonberg. Passato questo momento polemico, anche i più radicali detrattori "da sinistra" (come, appunto Boulez) riconoscono a Berg "un valore insostituibile nella storia musicale della nostra epoca".

ANTON WEBERN

ALBAN BERG

WOZZECK

DA BUCHNER A BERG

In un breve testo su Berg scritto nel 1949 Schonberg ricorda, a proposito della genesi del Wozzeck: "fui molto sorpreso quando questo giovane timido e dall'animo delicato ebbe il coraggio di impegnarsi in un'impresa che sembrava destinata al fallimento: comporre *Wozzeck*, un dramma di così eccezionale tragicità che sembrava escludere la musica. Ancora di più: comprendeva scene di vita quotidiana che erano in contrasto con la concezione dell'opera ancora basata su costumi stilizzati e su caratteri convenzionali. Ebbe successo. *Wozzeck* fu uno dei maggiori successi operistici".

Questo successo diede a Berg la fama: dopo la prima rappresentazione, che Erich Kleiber diresse a Berlino il 14 dicembre 1925, l'opera trionfò in molti teatri tedeschi (ma fu rappresentata anche a Praga e Leningrado) fino al 1933 (poi la musica di Berg, Schonberg e Webern fu messa al bando dai nazisti).

La sorpresa (ed inizialmente la disapprovazione) di Schonberg di fronte alla decisione di musicare il testo di Buchner è una conferma della matura originalità della scelta berghiana.

La personalità di Berg all'epoca della prima concezione del *Wozzeck* era già ben definita nella sua autonomia rispetto a quella di Schonberg e quella di Webern: capolavori come il Quartetto per archi op. 3 (1910), gli Altenberg-Lieder op. 4 (1912) e soprattutto i Tre Pezzi per orchestra op. 6 (1914-1915) offrono esempi compiuti della complessità della poetica del compositore viennese, della sua vocazione all'eterogeneo e al labirintico, controllati con sovrana coscienza stilistica, e quindi anche della sua possibile attitudine al teatro musicale.

La densità del linguaggio orchestrale dell'op. 6, le prospettive apocalittiche dischiuse dal suo organico proliferare, il rapporto con l'eredità di Mahler sono tutti aspetti che documentano la vicinanza non soltanto cronologica del *Wozzeck* al primo capolavoro sinfonico di Berg, non per caso composto nell'anno stesso in cui conobbe il dramma di

Buchner.
Del *Woyzeck* (allora noto con il titolo Wozzeck) Berg vide la prima rappresentazione a Vienna nel maggio 1914: protagonista era Albert Steinruck, lo stesso attore che l'8 novembre 1913, al Residenztheater di Monaco, era stato il primo interprete del personaggio di Woyzeck, quando il frammento di Buchner era finalmente giunto sulla scena, 76 anni dopo la prematura morte dell'autore.
Ricordando l'esperienza di quel primo, folgorante incontro con l'incompiuto capolavoro di Buchner, Berg scrisse in una lettera a Webern del 19 agosto 1918: "..... Ne ho riportato un'impressione così straordinaria che subito (anche dopo averlo rivisto) ho preso la decisione di porlo in musica. Non è solo il destino di quest'uomo sfruttato e perseguitato da tutti che mi tocca tanto da vicino, ma anche l'inaudito contenuto di atmosfere (*Stimmungsgehalt*) delle singole scene".
In questa frase si possono cogliere alcuni aspetti fondamentali del rapporto di Berg con Buchner, della sua "fedeltà" allo scrittore: essa rivela la partecipe adesione del musicista alla polemica politico-sociale di cui si carica in Buchner, con il più amaro pessimismo, la storia del soldato emarginato e ridotto alla più disperata alienazione.
Inoltre, sottolineando nel *Woyzeck* lo *Stimmungsgehalt*, Berg tocca un aspetto eccezionale della "attualità" di Buchner al momento della sua scoperta, negli anni dell'Espressionismo, e mostra di aver subito intuito la grandezza del suo ultimo frammento e le latenti potenzialità dal punto di vista del teatro musicale.
Nell'arco di una vita brevissima Georg Buchner (1813-1837) aveva coltivato interessi politici, letterari, filosofici e medico-scientifici.
Figlio di un medico, aveva compiuto i suoi studi alla facoltà di medicina di Strasburgo e a Giessen aveva ottenuto la laurea e la libera docenza a Zurigo con un lavoro sui nervi del cranio.
Una parte essenziale della sua attività letteraria si colloca nel periodo del fallimento di quella politica: legato agli ideali della Rivoluzione francese, fondatore a Giessen e a Darmstadt di una "Società dei diritti dell'uomo", in stretto contatto con i movimenti politici e opposizione nell'Asia, egli aveva steso nel 1834 il manifesto rivoluzionario *Il messaggero dell'Asia* e dopo l'arresto di alcuni dei suoi compagni di lotta si era rifugiato a Strasburgo nel 1835 e poi a Zurigo nell'ottobre 1836.
Al *Woyzeck* lavorò nell'autunno-inverno 1836 e fino alla morte improvvisa, per una febbre tifoide, il 19 febbraio 1837.

Nella genesi dei frammenti del *Woyzeck* ebbe un rilievo essenziale il caso medico-giudiziario di Johann Christian Woyzeck (Lipsia 1780- 1824), condannato a morte per aver ucciso il 21 giugno 1821, la sua amante, Johanna Christiane Woost: un omicidio per gelosia, secondo il giudizio del tribunale, un gesto dove si mescolavano gelosia, ribellione, vendetta, estremo avvilimento, un'azione compiuta in uno stato di sostanziale irresponsabilità secondo coloro che difesero Woyzeck, sottolineandone le disperate condizioni di vita dell'assassino.
La sua vicenda fu oggetto di perizie mediche e di un dibattito scientifico che proseguì anche dopo l'esecuzione della condanna; Buchner ebbe sicuramente modo di conoscere a fondo il "caso Woyzeck", come dimostrano gli elementi che accolse nel suo dramma: l'attività del protagonista (barbiere e soldato) e i fatti principali, ma anche numerosi dettagli assai precisi e significativi.

BERG E SCHONBERG

Per Buchner il "caso Woyzeck" non era ovviamente soltanto un problema di natura medico-legale: egli vi scorgeva con la massima lucidità le implicazioni di critica della società e l'occasione per riflettere su interrogativi simili a quelli di una sua famosa lettera alla fidanzata (ripresa nella *Morte di Danton*) datata dopo il 10 marzo 1834 "..... Mi sentivo come annientato dall'orribile fatalità della storia. Nella natura umana trovo un'uguaglianza terribile, nei rapporti umani una violenza inevitabile, concessa a tutti e a nessuno. Il singolo è soltanto spuma sull'onda, la grandezza un puro caso..... Cos'è in noi che mente, uccide, ruba?

I frammenti del *Woyzeck* furono pubblicati soltanto nel 1879 da Emil Franzos (con il titolo *Wozzeck* per una errata lettura della difficile grafia del manoscritto).

Tale pubblicazione condizionò tutta la fase determinante della scoperta di Buchner, da Hauptmann agli espressionisti, allo stesso Berg: le successive edizioni (fino al 1920) ne seguirono il testo, proponendo soltanto nuovi ordinamenti delle scene (possediamo frammenti manoscritti di quattro stesure, che i primi editori tentarono di integrare in una versione unica, senza dar conto della complessità della situazione dell'originale buchneriano).

Gli arbitrii di Franzos furono di fatto una mediazione importante tra Buchner e i suoi lettori, anche tra Schonberg e Berg, che ne usò direttamente il testo con tagli e rielaborazioni di varia entità, ma senza mutamenti sostanziali nelle scene usate.

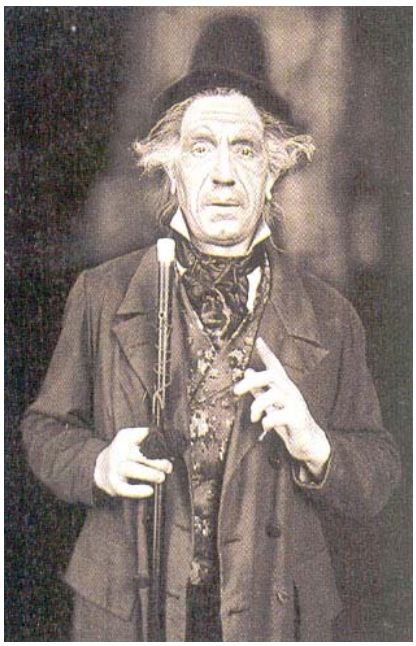
Molte differenze fra il *Woyzeck* di Buchner e il *Wozzeck* di Berg, a cominciare dal nome del protagonista, dipendono così non da interventi del compositore, ma dalle arbitrarie manipolazioni di Franzos.

Berg lavorò sull'edizione di Paul Landau (1909) riprodotta in un volumetto dell' Insel Verlag (lipsia 1913): ci è rimasta la copia di questo libro appartenuta a Berg e i suoi appunti autografi dimostrano fra l'altro che definizione del libretto e coscienza della musica procedevano parallelamente.

Servendosi dell'edizione Landau, Berg ne seguì anche la disposizione delle scene, ottenendone nove. La genesi dell'opera, di cui Berg stese qualche abbozzo già nel 1914 (cominciando dalla scena che sarebbe divenuta la seconda del secondo atto), fu lunga, perché si intrecciò con la tragedia della guerra e anche perché la complessità della poetica di Berg non gli consentì mai ritmi di lavoro rapidi.

Chiamato alle armi, Berg non resse fisicamente alle prove impostegli nell'ottobre 1915 nel campo di addestramento di Bruck an der Leitha (un'esperienza che per sua stessa dichiarazione lo spinse ad identificarsi quasi autobiograficamente con il suo protagonista) e nel 1916 fu impiegato a Vienna presso il Ministero della guerra.
La fase più intensa del lavoro al *Wozzeck* si colloca dopo la fine del conflitto: la composizione fu portata a termine nel 1921, mentre la strumentazione e la revisione impegnarono Berg fino al maggio 1922.
Intanto, nel 1920, Witkowski aveva pubblicato la sua edizione delle opere di Buchner, la prima che avesse una reale attendibilità filologica, e aveva così svelato gli arbitrii di Franzos.

FOTO DI SCENA ATTO I



Secondo la persuasiva ipotesi di Peter Petersen, soltanto nel 1921, quando era già avanzata la composizione del secondo atto, Berg prese visione dell'edizione Witkowski e si rese conto di aver lavorato su un testo manipolato, dove anche il nome del protagonista era stato letto in modo errato.
Conservando consapevolmente il titolo "sbagliato" *Wozzeck*, Berg volle

probabilmente lasciare un'indicazione sulla fonte di cui si era servito: correggerla con l'edizione Witkowski avrebbe comportato risarcimenti nella composizione (un solo esempio: nella quarta scena del primo atto le ultime parole del Dottore, "Wozzeck, mi mostri la lingua", aggiunte da Franzos, avevano suggerito una soluzione musicale impensabile con un altro testo).
Berg quindi corresse soltanto qualche dettaglio. Gli interventi di Franzos appaiono oggi come conforme (in negativo) della straordinaria originalità del linguaggio di Buchner: suonano come sbavature, come superflue sottolineature, come attenuazioni della essenzialità e della lucida tensione dell'originale.
Franzos ad esempio mise in bocca a Wozzeck qualche espressione religiosa ed anche alcune riflessioni quasi autogiustificative (rigorosamente escluse da Buchner, dato che egli è vittima della inevitabilità del suo agire).
E tuttavia va ribadito che il lavoro di Franzos, oggi del tutto superato, era stato prezioso e determinante per la prima diffusione e la fortuna del *Woyzeck* e per l'immagine di Buchner cara agli espressionisti.
Da questo punto di vista, e per il rapporto tra Berg e il testo, dovette risultare ancora più rilevante la disinvoltura con cui Franzos (come pure, in modo diverso, Landau) cercò di trarre un dramma compiuto da frammenti di stesure diverse, senza rendere minimamente conto delle varie fasi della scrittura del *Woyzeck*.
Decisa infine l'idea di Franzos (oggi rifiutata da quasi tutti gli studiosi buchneriani) di far concludere il dramma con la morte del protagonista (cui verosimilmente Buchner non avrebbe risparmiato il calvario del processo e della condanna).
Questa conclusione (nel contesto della lettura in chiave espressionistica che caratterizzò allora la fortuna di Buchner) ebbe certamente rilievo nello spingere Berg a sottolineare le dimensioni nichilistico-esistenziali del dramma.
Il compositore operò una semplificazione (escludendo alcune scene essenziali) per ottenere un libretto in tre atti di cinque scene ciascuno, rispondente ad esigenze di linearità narrativa e di serrata unità, organizzato nella successione "Esposizione- Peripezia-Catastrofe", che Berg stesso sottolineò nella sua conferenza sulla propria opera (1929).
In nome delle esigenze della drammaturgia musicale berghiana vanno perdute dimensioni importanti del testo di Buchner, straordinariamente

ricco di complesse implicazioni nella densità di significato che di volta in volta racchiudono le brevi, rapide scene di cui è costituito. E tuttavia proprio ad un' intenzione di piena fedeltà a Buchner (in rapporto all'immagine che il musicista poteva averne nel 1914), proprio all'intuizione di molti aspetti essenziali della sua grandezza ed originalità si lega l'eccezionalità di un capolavoro come il *Wozzeck*.
In rapporto al contesto operistico del tempo non è difficile comprendere le perplessità iniziali di Schonberg sulla scelta del soggetto.
La "eccezionale tragicità" che gli pareva inadatta alla musica era quella di una vicenda ambientata in una squallida quotidianità, in una condizione oppressa e soffocata, che non è e non può essere oggetto di trasfigurazione (Wozzeck e Maria non sono confrontabili con altre coppie legate ad un destino di amore e di morte), e che peraltro non può essere intesa in chiave semplicisticamente naturalistica.
Nella citata lettera di Webern, Berg si dichiara profondamente colpito dallo *Stimmungsgehalt*, dal clima espressivo e dall'intensità delle singole scene.

ALBAN BERG

Il compositore coglie così un aspetto essenziale dell'originalità del frammento buchneriano, dove l'azione si frantuma in alcuni drammatici di incisiva rapidità, in improvvise folgorazioni affioranti dal buio, in nuclei intensissimi ed irripetibili: ogni scena è uno di questi nuclei, in sé compiuto e significante.
Dalla comprensione di questi caratteri del testo nasce la specificità della soluzione formale ideata da Berg per la sua opera, che anche dal punto di vista musicale poneva problemi particolari, essendo la prima di ampio respiro che rinunciava alle possibilità di strutturazione garantite dal sistema tonale.
Berg si distaccò dalla tradizione postwagneriana conferendo ad ogni scena una propria autonomia formale musicalmente coerente, in sé conclusa, che non gli impedisse tuttavia una adesione al testo momento per momento; mirò inoltre a creare anche una tesa, serrata continuità in ogni atto collegando le scene con interludi e con una fitta rete di temi e motivi ricorrenti.
Individuando con una specifica soluzione formale ogni scena, Berg ne esalta lo *Stimmungsgehalt*, sottolineandone le accese illuminazioni drammatiche.
Il compositore fa esplodere le potenzialità espressive, la forza vittoriosa ed allucinata del linguaggio di Buchner (dove ogni parola, ogni gesto si configura come una sorte di "centro esplosivo"), e colma così, come notò Adorno, il divario cronologico con il testo attraverso l'intuizione della sua attualità espressionista.
L'intensità di questa adesione alla parola buchneriana in ogni frammento drammatico ed insieme la preoccupazione di una serrata continuità coesistono nel *Wozzeck* in un modo peculiare.
Di tale peculiarità il compositore era ben consapevole quando dichiarava di non aver mai pensato di "riformare la struttura artistica dell'opera": il teatro musicale del nostro secolo non può fondare "tradizioni" né servirne aproblematicamente, e la sua storia è fatta, in un certo senso, di capolavori isolati (anche Berg in *Lulu* creò soluzioni musicali e drammaturgiche diverse da quelle del *Wozzeck*).
Nel *Wozzeck* il primo atto è costituito da cinque "pezzi caratteristici", il secondo è una "Sinfonia in cinque movimenti, il terzo contiene "Invenzioni" (su un tema, su una nota, su un ritmo, su un accordo, su una tonalità, su un *perpetuum mobile*): l'elenco delle soluzioni formali che Berg descrisse nella sua conferenza sul *Wozzeck* non può render conto

della complessità dei procedimenti con cui il compositore riuscì a far coesistere nella partitura una continuità di natura diversa rispetto alla tradizione wagneriana e straussiana e definì al tempo stesso la specifica individualità di ogni scena stabilendo una perfetta coincidenza tra ragioni drammatiche e musicali.
Tale coincidenza assume una evidenza immediata in alcune delle "Invenzioni" del terzo atto, quelle basate su un "ostinato" (come la seconda e la terza).
Così ad esempio l' "Invenzione sopra una nota" nella scena dell'uccisione di Maria comporta l'ossessiva presenza di un pedale (il suono *si*) in diversi registri, in modo che il maggiore o minor rilievo con cui si percepisce questo pedale è legato al diverso grado dell'ossessione dell'idea omicida nella mente sconvolta di Wozzeck: quando il pensiero dell'uccisione gli si presenta del tutto irrevocabile si ascoltano gli archi vibrare un *si* esteso su cinque ottave.
È un momento, l'ultimo, di rituale, solenne sospensione: poi il timpano scandisce ininterrottamente il *si* fino alla "risoluzione" sul *do* quando Wozzeck esclama "Tot (morta).
Proprio questa scena con la sua allucinata tensione, con le sonorità livide, gelide, percorse da brividi sinistri, è un esempio eloquente dell'impostazione antinaturalistica del *Wozzeck*: non siamo di fronte, del resto, ad un semplice omicidio per gelosia, ma ad una sorta di gesto abituale, che Wozzeck sconvolto compie come una fatalità inevitabile, che non ha ai suoi occhi il significato di una vendetta personale.
Dopo la morte di Maria sull'unica nota *si* è costruito il duplice crescendo del seguente, famoso interludio, un vero e proprio grido dell'orchestra.
Tra l'uno e l'altro crescendo la grancassa scandisce un ritmo: su di esso è costruita l' "Invenzione sopra un ritmo" della terza scena, che è come una angosciata allucinazione vista attraverso gli occhi del delirio di Wozzeck in seguito al suo incubo.
La sua ossessione è incarnata dal ritmo che percorre tutto il prezzo nelle più diverse forme di intensificazione e diminuzione.
È un incubo che stringe in una sorta di maglia serrata ogni momento della scena, fino a deformare in una scansione quasi meccanica, l'incalzare delle domande rivolte a Wozzeck sul sangue che gli macchia la mano ed il braccio.
La coincidenza tra ragioni drammatiche e musicali, tra strutture della tradizione strumentale e adesione al testo, andrebbe esaminata scena per

scena: qui ricordiamo ancora due esempi tratti dal primo atto.
Nella prima scena Berg adotta la forma di una suite, che non ha nulla di "neoclassico" (il ripensamento di schemi della tradizione strumentale non comporta mai una loro adozione passivamente ortodossa, e si invera nel rapporto diretto con la situazione drammatica).
Essa serve a definire la nervosa mobilità del dialogo iniziale tra Wozzeck e uno dei suoi aguzzini, il Capitano (tenore), ritratto con tagliente sarcasmo, ma anche con una vena di umorismo macabro e di comicità caricaturale: i suoi isterici scatti di umore si riflettono in una conversazione sconnessa e divagante, cui si unisce la *Suite.*
L'altra figura che incarna emblematicamente l'autorità costituita e l'oppressione esercitata su Wozzeck è quella del Dottore, che ha una posizione opposta e complementare rispetto all'isterica insicurezza e all'assoluta vacuità del Capitano: lo caratterizza infatti un efficientismo pseudoscientifico, un culto della "scienza" che si serve della miseria di Wozzeck per fare di lui una cavia umana.

WOZZECK E IL DOTTORE

La maniacale fissazione del Dottore sui suoi "immortali esperimenti" suggerì per la quarta scena del primo atto l'idea di una Passacaglia costruita in 21 variazioni su un disegno di 12 note.
Il primo atto presenta Wozzeck nei suoi rapporti con gli altri personaggi e con il mondo che lo circonda: le scene con il Capitano e con il Dottore sono tra l'altro esempi della incisiva caratterizzazione dei personaggi dovuta alla scrittura vocale di Berg.
All'instabilità fatta di scatti e sussulti della vocalità del Capitano (con i suoi grotteschi acuti in falsetto), oppure alla parte del Dottore, dai modi talvolta frenetici, talvolta inclini alla forzatura, artificiosa regolarità di un canto spiegato, si contrappone nettamente la vocalità di Wozzeck.
Basterebbe l'intensità del calore di alcune sue frasi per far comprendere quanto profondamente Berg prenda le parti del suo protagonista, dalla sua umanità conculcata, ma autentica, che si svolge in uno stile di canto dove anche attraverso i momenti più tesi, stravolti e allucinanti si coglie il doloroso anelito in una compiuta effusione melodica.
La caratterizzazione vocale dei personaggi potrebbe di per sé fornire una prova eloquente della profonda fedeltà di Berg a Buchner (e davvero buchneriano è il rilievo che assumono nella partitura del *Wozzeck* le allusioni al canto popolare, per le quali Berg accoglie reminiscenze stravolgendole in modo da creare immagini di una innocenza perduta, testimonianze di una condizione umana oppressa ed infelice).
È naturale che Wozzeck intoni alcune delle idee più intensamente liriche dell'opera: suo è fra l'altro il primo momento di effusione cantabile nella "Aria" della scena d'apertura, dove le riflessioni sulle conseguenze della povertà evocano qualche tratto di solennità bachiana, come ha osservato Bo Ullmann riferendosi alla *Matthauspassion*.
Tuttavia soprattutto a Maria, l'altra vittima della tragedia, guardata da Berg con infinita tenerezza, sono riservati gli accenti di più sofferto e meditativo lirismo.
Al personaggio di Maria appartengono anche altri aspetti, dalla selvaggia voglia di vivere alla disillusa disperazione che caratterizzano il suo comportamento con il Tamburmaggiore, dai gesti di ribellione ai ripiegamenti di straziata interiorità nella sua solitaria meditazione all'inizio del terzo atto.
È la "invenzione sopra un tema" articolata in sette variazioni e una fuga, immersa in un'atmosfera di delicata rarefazione, in un clima di mestissima tenerezza. Da notare che la quinta variazione è tonale, in fa

minore: Maria per quietare il suo bambino gli narra una triste favola (della nichilista favola di Buchner resta qui soltanto un accenno) e come nel *Pierrot lunaire* di Schonberg la tonalità rievoca "l'antico profumo del tempo delle favole, con una sorta di irreale, struggente dolcezza.
Si tratta di una piccola parentesi tonale in un contesto che con la tonalità e con la sua negazione presenta un rapporto complesso.
Vi sono zone che sembrano suggerire un'interpretazione tonale e la smentiscono: non persuadono i tentativi di analisi in senso tonale dell'opera; ma nel suo essere "atonale" si riconoscono diversi gradi di ambiguità, dall'allusione subito smentita alla vertigine della totale dissoluzione, sempre con esiti di straordinaria efficacia espressiva.
Questa ambiguità non è che un aspetto della vocazione berghiana a far coesistere soluzioni e piani stilistici diversi, con un sincronismo sempre legato ad una precisa esigenza di individuazione drammatica ed alieno da ogni concessione all'eclettismo.
Da questo punto di vista è evidentissima nel *Wozzeck* l'eredità delle lacerazioni del mondo di Mahler: si pensi alla presenza di marce, danze, musica di consumo, stravolte allusioni al canto popolare.
Massimo esempio della non univoca complessità stilistica del *Wozzeck* è la scena dell'osteria, che costituisce lo Scherzo nella "Sinfonia in cinque movimenti" che è il secondo atto.
Lo si potrebbe considerare una successione di danze la cui tensione verso una crescente allucinazione (fino alla demoniaca esplosione dell'interludio) è sapientemente interrotta da episodi con funzione di Trio, inseriti con un senso drammaturgo e formale straordinariamente acuto.
Effetti della più intensa forza espressiva determinata nella partitura del *Wozzeck* è la visionaria invenzione timbrica, legata ad una scrittura orchestrale di infinita varietà e complessità, che va dalle più delicate trasparenze ad aggrovigliati addensamenti memori dei momenti più caotici dell'op. 6: l'orchestra è quasi sensibilissimo sismografo di ogni istante del dramma.
Un solo esempio, tra i moltissimi che si potrebbero scegliere: la seconda scena del primo atto, la "Rapsodia" fondata sulla sonorità magica e spettrale dei tre accordi che ne costituiscono lo "scheletro armonico" (Berg).
È la scena delle angosciose visioni di Wozzeck, cui la natura al tramonto sembra parlare in una lingua indecifrabile e minacciosa: qui l'orchestra

dischiude rivelazioni timbriche visionarie, e si coglie immediatamente il significato della definizione di Berg, che chiamava il *Wozzeck* una "Piano-Oper mit Ausbruchen", un'opera cioè dove spesso il livello dinamico si limita al "piano", ma "con esplosioni".
La partitura del *Wozzeck* si presta ad analisi inesauribili, tale è la complessità della scrittura berghiana, la minuziosa definizione strutturale di ogni dettaglio in un contesto eccezionalmente denso.
Decisivo aspetto di tale complessità è anche la fitta rete di collegamenti, associazioni e sviluppi cui danno vita temi e motivi, tra intrecci ed elaborazioni che all'analisi si rivelano densi di significato quanto capaci di immediata evidenza espressiva.
Vi si possono trovare, fra l'altro, precise indicazioni della partecipe adesione di Berg alla polemica politico-sociale di Buchner, ed insieme gli aspetti, particolarmente sottolineati, di nichilistico pessimismo della visione buchneriana.

WOZZECK E MARIE

Berg prospetta una condizione senza via di uscita concludendo il *Wozzeck* con l'indifferente regolarità di un uniforme andamento in ottavi, con sonorità aeree, gelide e diafane: nella sua conferenza sull'opera il musicista parlò di un circolo chiuso che dalla mortale sospensione dell'ultima scena potrebbe rimandare nuovamente all'inizio della prima.
Anche per questo, e non soltanto per l'effetto di *anticlimax* dell'ultima scena, il *Wozzeck* non finisce con la morte del protagonista, né con la perorazione sinfonica con cui Berg (forzando in senso espressionista lo spirito di Buchner) sentì il bisogno di prendere posizione, commentando il destino dell'infelice soldato.

LA TRAMA

ATTO I

Quadro primo

Stanza del capitano. Mattina.

Wozzeck, un povero soldato, sta radendo il suo capitano, che si intrattiene con lui filosofeggiando e parlando del tempo ma inutilmente, dato che Wozzeck si limita a rispondere con un "Signorsi, signor capitano".
Tuttavia, quando il capitano si mette a parlare di morale e del figlioletto di Wozzeck, nato "senza la benedizione della Chiesa", il soldato accantona la laconicità e ribatte che i poveri non hanno la possibilità di scegliere se vivere secondo morale oppure no: "Vede, signor capitano, denaro, denaro (.....) Noi povera gente! Sono convinto che se andassimo in paradiso, dovremmo aiutare a far tuonare!".
Il capitano è sconcertato.

Quadro secondo

Aperta campagna, sullo sfondo la città.

Wozzeck taglia la legna insieme al compagno di caserma Andress, e ha delle visioni funeste.

Quadro terzo

La stanza di Marie. Sera.

La banda militare arriva sulla strada davanti alla finestra di Marie, che fa un cenno di saluto al tamburmaggiore, suscitando un commento beffardo della vicina Margret.
Appare Wozzeck, venuto a trovare Marie e il bimbo, ma non le parla d'amore, bensì dei sinistri presagi che lo tormentano.

Quadro quarto

Studio del dottore.

In cambio di pochi soldi, Wozzeck ha accettato di fare da cavia per certi esperimenti del dottore: per mesi egli deve nutrirsi di soli fagioli.
Wozzeck racconta delle sue visioni, le quali, secondo il dottore, sono la riprova che un'alimentazione non bilanciata finisce per provocare turbe psichiche.
Il dottore spera, sviluppando questa teoria, di ottenere la gloria e di diventare immortale.

Quadro quinto

Strada davanti all'abitazione di Marie.

La natura ha il sopravvento, e Marie finisce per cedere alle tentazioni del tamburmaggiore.

ATTO II

Quadro primo

Stanza di Marie. Mattino.

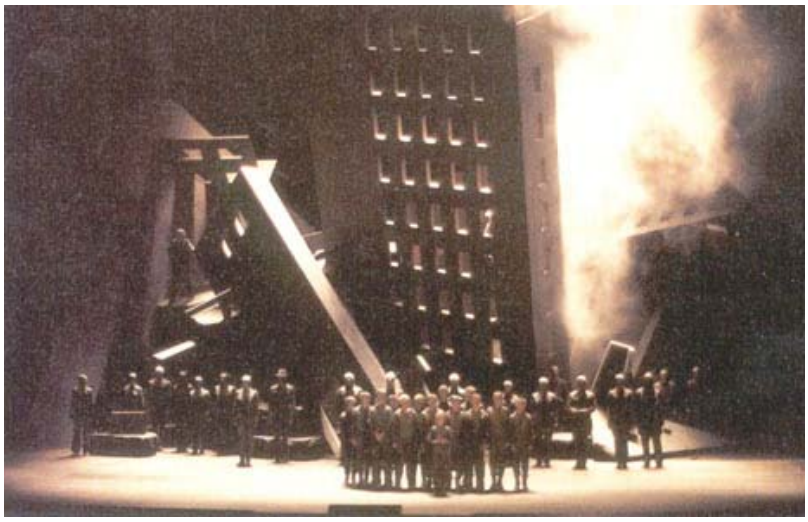
Marie si compiace della propria giovinezza e bellezza contemplandosi in un pezzo di specchio. Il tamburmaggiore le ha regalato un paio di orecchini.
Accortosene, Wozzeck sembra sospettare qualcosa, ma soprassiede, dà del denaro a Marie e si allontana nuovamente.

Quadro secondo

Strada. Pieno giorno.

Il capitano strapazza il dottore con la sua filosofia, e questi, per vendicarsi, prevede un colpo apoplettico per il capitano.
Quando Wozzeck incrocia il loro cammino, i due concentrano le punzecchiature su di lui, accennando alla tresca tra Marie e il tamburmaggiore.
Wozzeck se ne va sconvolto e disperato.

FOTO DI SCENA ATTO II



Quadro terzo

Davanti alla stanza di Marie. Giorno.

Wozzeck chiede spiegazioni a Marie, ma ella rifiuta ogni intromissione.

Quadro quarto

Giardino di una locanda. Sera.

Soldati, garzoni, donne e ragazze si divertono danzando. In mezzo a loro anche Marie e il tamburmaggiore. Wozzeck osserva la coppia ballare, mentre un pazzo prevede un fatto di sangue.

Quadro quinto

Caserma. Notte.

Wozzeck non riesce a prendere sonno e supplica Dio di non indurlo in tentazione. Rientra il tamburmaggiore vantandosi della nuova conquista. Provocato, Wozzeck è costretto a battersi, ma ha la peggio.

ATTO III

Quadro primo

La stanza di Marie. Notte.

Marie sembra profondamente pentita, e cerca conforto nella lettura della Bibbia.

Quadro secondo

Sentiero nel bosco presso lo stagno.

Wozzeck e Marie sono lungo la strada che conduce in città. Wozzeck uccide la donna con un coltello.

Quadro terzo

Una taverna. Notte.

Wozzeck cerca di dimenticare il suo crimine danzando e divertendosi con Margret. La donna vede però del sangue sulle sue mani e Wozzeck, balbettando qualche confusa parola di spiegazione, fugge via.

Quadro quarto

Sentiero nel bosco presso lo stagno.

Wozzeck cerca di nascondere il coltello nello stagno, scivola a sua volta nell'acqua ed annega. Il dottore e il capitano, passeggiando lì vicino, odono dei rumori sospetti, ma non si fermano. Il dottore si limita ad osservare che è come se qualcuno stesse annegando.

Quadro quinto

Davanti alla porta di Marie. Mattino.

I bambini giocano. Marie è stata trovata assassinata. Tutti accorrono per vedere il cadavere. Il figlio di Marie e di Wozzeck, ormai orfano, resta indietro senza capire quanto è successo e continua a cavalcare il suo cavalluccio di legno.

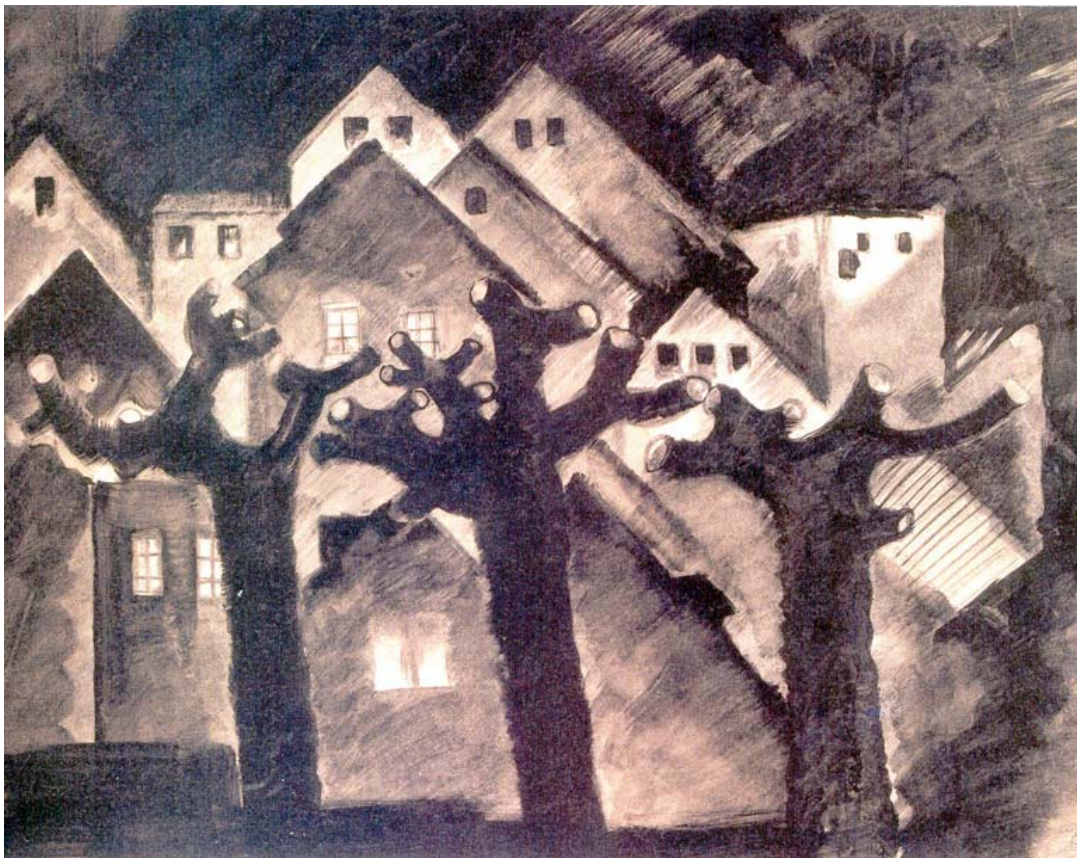



FOTO DI SCENA ATTO III