

## ANALISI DEL PRIMO MOVIMENTO DELLA “LYRISCHE SUITE” DI ALBAN BERG

La *Lyriscche Suite* fu scritta in un periodo in cui Berg iniziava ad accostarsi alla **tecnica dodecafonica**, una prassi compositiva che interpretò ed attuò sempre in modo assai personale.

Occorre dire, anzitutto, che non tutti i movimenti che compongono la Suite adottano il metodo inaugurato da Schoenberg nel 1925 (la Suite è dell'anno seguente) e che, anche all'interno di uno stesso movimento, si trovano sezioni dodecafoniche accanto a sezioni liberamente atonali. Questo fatto si spiega considerando la tendenza dell'autore a concepire il metodo schoenberghiano come **una** delle possibili risorse tecniche a disposizione. Ma c'è di più: anche quando il metodo è adottato in modo capillare (come avviene, ad esempio, nel primo movimento della Suite), la serie viene utilizzata, come vedremo, con alcune “licenze” volte ad esplorare le possibilità offerte dalla dodecaфонia in modo estremamente logico e coerente. Questi procedimenti non intaccano affatto la struttura unitaria della composizione; semmai si può dire che, diversificando le varie tecniche di costruzione e indagando la serie da punti di vista differenti, si ottiene l'effetto complessivo di una **varietà nell'unitarietà**, un risultato che Berg ha sempre ricercato a fini espressivi.

### Primo movimento – Allegretto gioviale

Il primo movimento può essere considerato una **forma-sonata** priva di sviluppo centrale. Essa si basa su questa serie di 12 suoni, che chiamo “x”:



Come si può osservare, si tratta di una serie molto particolare.

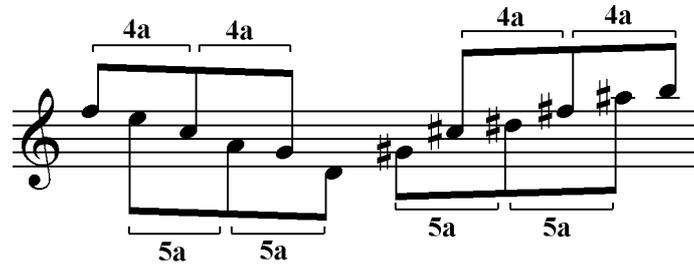
Anzitutto, essa è **simmetrica** e, come tale, ammette solo l'inversione (il retrogrado è infatti uguale all'originale):



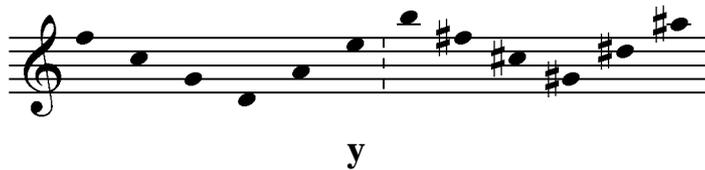
In secondo luogo, essa **contiene tutti gli intervalli** dal semitono al tritono (in pratica, se si considerano anche i rivolti, sono presenti tutti gli intervalli possibili):



Un'altra proprietà importante di questa serie (che Berg utilizza su larga scala) è quella che viene evidenziata nel seguente esempio:

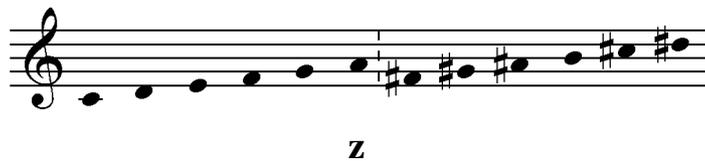


Praticando quella che si definisce **tropatura della serie**, si ottiene un'altra successione di suoni, derivata dai due segmenti simmetrici di **x**, che altro non è che il **circolo delle quinte** (tale scelta è stata probabilmente suggerita dall'accordatura degli strumenti ad arco). Chiamo questa successione "y":



y

Una terza successione si ottiene ordinando le note dei due segmenti di **x** in modo da formare **due esacordi** diatonici a distanza di tritono. Chiamo questa successione "z":



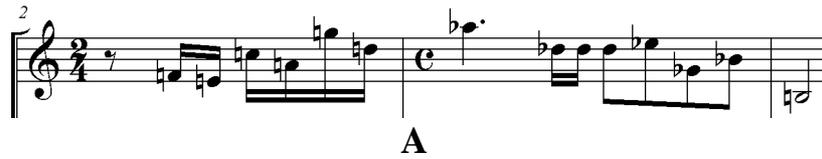
z

La **successione y** viene impiegata nei primi tre accordi della prima battuta:



y

La prima idea tematica (**A**) appare a batt. 2-4 nel primo violino e utilizza la serie originale **x**:



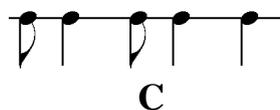
A batt. 15 ricompare il ritmo dell'idea **A**. In questa zona le serie **x** sono esposte orizzontalmente (originali nelle batt. 15-17 e inverse nelle batt. 18-21), con alcuni incroci fra le parti e qualche trasposizione. Alla batt. 20 l'idea **A** appare, nel primo violino, molto simile a come era apparsa all'inizio:

The image shows a musical score for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) from measures 15 to 21. Measures 15-17 feature the original series 'x orig.' in all parts. Measures 18-21 feature the inverted series 'x inv.' in all parts. A bracket labeled '(A)' spans measures 19-21, indicating a specific rhythmic idea in the first violin part.

A differenza di ciò che avveniva nelle batt. 13-15 (andamento “compatto”, quasi accordale delle voci), qui è evidente la volontà di differenziare ritmicamente le parti, accentuandone l'indipendenza a livello contrappuntistico.

Si osservi che le serie vengono spesso presentate in successione con l'ultima nota comune alla prima della serie seguente (“**note cerniera**”, qui evidenziate con dei circoletti) e che le trasposizioni non sono affatto casuali. Infatti, la serie del secondo violino è anche il retrogrado di quella esposta contemporaneamente dal primo violino, mentre quella del violoncello è il retrogrado di quella esposta contemporaneamente dalla viola; inoltre, le serie del primo e del secondo violino, non essendo trasposte, iniziano rispettivamente dal *fa* e dal *si*, mentre quelle della viola e del violoncello iniziano con le due note da esse equidistanti, vale a dire dal *re* e dal *la bem.*

Questo tipo di scrittura permane anche all'inizio di quello che può essere considerato il **secondo gruppo tematico** (dalla batt. 23: *Poco più tranquillo – Tempo II*). Qui le serie **x** sono esposte contemporaneamente nella loro forma originale e inversa, sia orizzontalmente sia verticalmente. La principale idea di questa zona è però il seguente ritmo:



Esso appare nelle batt. 23, 24, 25, 31, 32, 33 e 34, a volte variato e anche diviso fra più strumenti (negli esempi seguenti gli altri disegni sono stati eliminati):

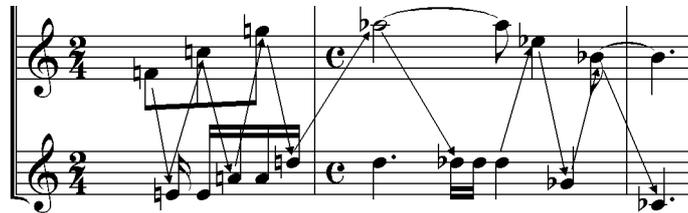
La parte “brillante” del primo violino alle batt. 28-29 combina due serie **x**, una originale e una inversa, sempre “cucite” insieme dalla “nota cerniera” *fa*:

Le battute 33-35 (**coda** dell’esposizione) portano direttamente alla **ripresa** (*Tempo I*) di batt. 36. In esse appare per la prima volta al violoncello la **successione z** (che ho diviso, per comodità di esposizione, nei due frammenti **z1** e **z2**), ben presto imitata da tutte le altre parti.

Dalla batt. 34 il violoncello propone anche la **successione y** (questa volta nella sua forma originale), perciò la ripresa avviene mentre si odono contemporaneamente le tre forme di utilizzo del materiale seriale (**x**, **y** e **z**):

Nelle batt. 38 e 39 ricompare il motivo **B**, dapprima invertito al violoncello e poi retto alla viola.

Le battute da 40 a metà della 44 sono un'interpolazione che contiene alcuni spunti molto interessanti: ad esempio il tema **A**, che compare all'interno di tale sezione, viene diviso fra viola e violoncello in modo tale che ognuno dei due strumenti si muove solo per intervalli di quarta o di quinta, evidenziando così il rapporto fra **x** e **y**:



A batt. 44 torna il **canone all'ottava** già incontrato nelle batt. 7 e seguenti, che stavolta utilizza l'**inversione di x**, mentre il secondo violino espone (a batt. 46-47) la **successione y** nella sua forma originale:

La **transizione** è considerevolmente ridotta (batt. 49-52, dunque solo 4 battute contro le 10 dell'esposizione). Nelle battute 51 e 52 le serie **x** compaiono orizzontalmente nei quattro strumenti. Analogamente a quanto succedeva nelle batt. 15 e seguenti, le serie iniziano con **re** (primo violino), **la bem.** (secondo violino), **fa** (viola) e **si** (violoncello), ma stavolta esse sono inverse nei violini e nella viola e originale nel violoncello.

Nella riesposizione del **secondo gruppo tematico** (batt. 53-61) ricompare il ritmo **C**, che stavolta assume un rilievo meno marcato rispetto all'esposizione. Le serie **x** (originali e inverse) sono distribuite più liberamente fra gli strumenti, finché il violoncello (a batt. 59) riprende il disegno "brillante" del primo violino di batt. 28-29, variato e notevolmente sviluppato.

Anche in questo caso, la **coda** si basa soprattutto sulla **successione z**. Essa però viene qui presentata anche con alcune permutazioni (delle quali la prima probabilmente derivata dall'inizio dell'inversione di **x**) e con varianti ritmiche. Anche qui compare la **successione y** che, nelle batt. 64-66 adotta il ritmo del tema **A**.

Nell'esempio seguente mostro questa zona conclusiva. In esso le parti non inerenti a **y** e **z** sono state eliminate, le successioni **z** sono divise in due esacordi (**z1** e **z2**) come sopra, le note di partenza delle successioni **z** e le permutazioni sono indicate tra parentesi. [Ad esempio: **z1(fa#-p)** significa: prima metà della successione **z** cominciante col fa# e permutata].

61

**z1(sol-p)** **z2(sol-p)** **y**

**z1(mi-p)** **z2(do#-p)**

**z1(do#-p)** **z2(mi-p)**

**z1(sib-p)**

**y inv.** **y**

66

**z1(fa#-p)** **z2(fa#-p)** **z1(mib)** **z2(mib-p)** **z1(do)** **z2(do)**

**z2(do#-p)** **z1(la)**

**z2(sib-p)** **z1(do#-p)** **z1(mi-p)** **z2(la)**

MARIO TOTARO (2008)