

## L'ESSENZIALITA' NEL PERIODO ATONALE DI ANTON WEBERN: BREVE ANALISI DELL'OP. 10 N. 4

Sotto l'impulso del suo maestro Schoenberg, anche Webern abbandonò del tutto la tonalità intorno al 1908 (precisamente con i Lieder op. 3 e 4) e anche lui si trovò alle prese col problema dell'unitarietà formale in assenza di quelle leggi che per secoli avevano garantito compattezza e, al tempo stesso, varietà alla musica occidentale.

Sparita la tonalità e, di conseguenza, la modulazione tonale (che, per Schoenberg e i suoi seguaci, era indissolubilmente legata al concetto di "sviluppo"), si aprirono due strade opposte: la prima implicava l'abbandono dell'elaborazione tematica, la seconda l'intensificazione di quest'ultima come principale garante dell'unità dell'opera musicale. Entrambe le strade furono percorse nel periodo cosiddetto "atonale", fino a quando fu elaborato un nuovo sistema normativo (la serialità).

Webern si rese conto ben presto delle difficoltà che comportava la creazione di musica atonale puramente strumentale (vale a dire, senza il supporto formale di un testo). Il disagio era, ovviamente, maggiore se si decideva di rinunciare del tutto ai temi e alla conseguente elaborazione motivica, ma anche impiegando questa tecnica era comunque pressoché impossibile concepire opere di vaste dimensioni in quel contesto. Egli scrisse: "...solo dopo che Schoenberg ebbe promulgato la legge, si realizzò nuovamente la possibilità di scrivere grandi forme". Webern non dice che Schoenberg inventò il metodo dodecafonico, bensì che lo "promulgò" (ossia lo divulgò, lo rese noto). Pare infatti che la prima intuizione riguardante la dodecafonia spettò a Webern e non al suo maestro; questo fatto non stupisce troppo, se si considera la sua tendenza ad esaurire, come vedremo, il totale cromatico nel più breve spazio possibile e la sua attitudine per la scrittura canonica e gli artifici ad essa correlati (inversioni, retrogradazioni ecc.).

Paradossalmente, avendo una propensione innata anche per la brevità e l'essenzialità discorsiva (il suo brano più lungo, la Passacaglia op. 1, dura infatti dieci minuti e tutta la sua produzione dura complessivamente circa quattro ore), Webern avrebbe forse potuto continuare a scrivere musica strumentale anche senza l'avvento della serialità. Parlando delle Bagattelle per quartetto d'archi (1911-13) si esprime così: "Avevo la sensazione che una volta esaurita l'esposizione dei dodici suoni, anche il pezzo dovesse considerarsi finito".

L'op. 10 (Cinque pezzi per piccola orchestra) fu composta negli stessi anni delle Bagattelle, nel periodo di massima concentrazione formale di Webern. Il brano, tratto da questo ciclo, che prenderemo in esame in questa analisi è il n. 4, ossia quello che più di ogni altro si avvicina all'idea di brano costituito da sole dodici note. Si tratta di sei battute di musica (per una durata che non arriva al mezzo minuto) scritte per nove strumenti, ognuno dei quali suona uno o due frammenti composti da un minimo di due a un massimo di sette note ciascuno:

The musical score for Op. 10 No. 4 by Anton Webern is presented in six staves, each representing a different instrument. The score is divided into six measures, labeled A through H. Measure A (Mandolino) has a tempo marking of quarter note = 60 and a dynamic of *p*. Measure B (Tromba) has a dynamic of *pp*. Measure C (Trombone) has a dynamic of *pp*. Measure D (Violino) has a dynamic of *ppp*. Measure E (Arpa) has a dynamic of *pp*. Measure F (Viola) has a dynamic of *pp*. Measure G (Arpa) has a dynamic of *pp*. Measure H (Celesta) has a dynamic of *pp*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Il pezzo appare enigmatico nella sua estrema concisione. L'unica cosa che si può fare è descriverlo, tentando di trovare legami e analogie fra i pochi, brevi frammenti atematici che lo costituiscono.

Diciamo subito che:

- 1) Le prime dodici note esauriscono il totale cromatico ma, ovviamente, il brano non è seriale;
- 2) La polifonia lineare è praticamente assente;
- 3) Non ci sono riferimenti precisi a livello metrico;
- 4) La dinamica si muove in un ambito ristretto e non supera il "piano";
- 5) Il timbro cambia in continuazione.

In secondo luogo, notiamo che il materiale è composto quasi interamente da due tipologie di elementi molto diversificate fra loro:

- 1) Frammenti melodici contenenti intervalli molto ampi;
- 2) Frammenti contenenti solo note ribattute.

Oltre a ciò, sono presenti solo altri tre elementi: l'accordo dell'arpa a batt.1, l'armonico della viola nelle batt. 1-3 e il trillo del clarinetto alla batt. 5.

La massima diversificazione è presente anche all'interno delle stesse tipologie di elementi; infatti, osserviamo che:

- 1) I frammenti A e C hanno una curva melodica che si conclude verso il basso, mentre B e D terminano verso l'alto;
- 2) E e I comprendono impulsi regolari, al contrario gli impulsi di F e G si susseguono irregolarmente;
- 3) A è formato da sei suoni, B da quattro, C da due e D da cinque;
- 4) Analogamente, E è formato da sei impulsi, F da tre, G da cinque, H da due e I da sette.

Accanto alle differenziazioni, è possibile individuare numerose relazioni ed analogie, principalmente per quanto riguarda la struttura intervallare dei vari frammenti.

Si noti anzitutto che A e B finiscono con due settime maggiori (la prima discendente e la seconda ascendente); analogamente, C e D finiscono con due none minori (discendente la prima e ascendente la seconda).

Accanto agli intervalli di settima maggiore e di nona minore (particolarmente cari a Webern), nel brano vengono utilizzati, orizzontalmente nei quattro frammenti melodici, anche quelli di seconda maggiore, tritono, terza maggiore, nona maggiore e settima minore:

Osserviamo che:

- 1) La nona maggiore è una seconda maggiore con uno spostamento d'ottava;
- 2) La settima minore è il rivolto della seconda maggiore;
- 3) La nona minore è una seconda minore (ossia il rivolto della settima maggiore) con uno spostamento d'ottava.

Dunque, tutti gli intervalli orizzontali presenti nei quattro frammenti melodici possono riassumersi nei primi quattro del frammento A:

- 1) Seconda maggiore (essa compare quattro volte: ascendente, discendente, allargata a nona maggiore discendente e come rivolto, ossia settima minore discendente);
- 2) Tritono (compare tre volte: una volta ascendente e due volte discendente);
- 3) Settima maggiore (compare cinque volte: due volte ascendente, una discendente e due volte come rivolto allargato, ossia nona minore discendente e ascendente);
- 4) Terza maggiore (compare una sola volta nel frammento A).

Si deve inoltre segnalare la presenza di un gruppo ricorrente: quello formato dalle prime tre note del frammento A (do, re, lab), che appare trasposto e retrogradato (con uno spostamento d'ottava) all'inizio di B (si, fa, mib) e trasposto nella sua forma originale (sempre con uno spostamento d'ottava) all'inizio di D (lab, sib, mi).

Gli intervalli di nona minore e di tritono si presentano, verticalmente, anche negli altri elementi del brano:

- 1) L'accordo dell'arpa a batt. 1 abbraccia un intervallo di nona minore;
- 2) Lo stesso intervallo si forma fra l'armonico della viola e il ribattuto del clarinetto nelle batt. 1-3;
- 3) Nelle batt. 4-5 fra gli armonici ribattuti dell'arpa e il trillo del clarinetto si forma un intervallo di tritono;
- 4) La celesta nelle batt. 5-6 suona una seconda minore, che altro non è che una nona minore "schiacciata";
- 5) Contemporaneamente, il fa della celesta forma, col si del mandolino, un altro tritono.

Resterebbe, a questo punto, da spiegare solo una nota: il reb che si trova all'interno dell'accordo dell'arpa. Esso divide l'accordo in due sezioni: una sesta minore e una quarta giusta. Questi due intervalli possono essere messi in relazione con gli altri due intervalli "anomali" del brano, vale a dire:

- 1) La sesta minore è il rivolto della terza maggiore, ossia del quarto intervallo del frammento A;
- 2) La quarta giusta è il rivolto della quinta giusta, ossia dell'intervallo che si forma fra il mi della celesta e il si del mandolino nelle due ultime battute.

**MARIO TOTARO (2008)**