

ANALISI DEL PRIMO BRANO DELL'OP. 16 DI A. SCHOENBERG

Introduzione

L'op. 16 di Arnold Schoenberg ("Cinque pezzi per orchestra") fu scritta nel 1909. A quell'epoca l'autore aveva da poco abbandonato definitivamente il sistema tonale, in seguito a una crisi destinata a cambiare per sempre il destino della musica del '900. Se la rottura con la tonalità fu graduale e venne raggiunta totalmente solo negli ultimi due tempi del secondo Quartetto (op. 10 / 1907-08), a partire da quel momento Schoenberg bruciò rapidamente le tappe e ogni sua opera successiva rappresentò un ripensamento e un superamento di quanto fatto precedentemente, in una febbrile e continua ricerca. Questo spirito di instancabile sperimentazione spiega l'incredibile fecondità e velocità di realizzazione di questo periodo creativo (i cinque brani dell'op. 16 furono iniziati e completati nell'arco di due mesi) e il fatto che, anche all'interno della stessa opera, si incontrino spesso atteggiamenti compositivi differenti.

I brani dell'op. 16 sono "espressionisti" nel senso più autentico del termine e, nell'ambito della grande orchestra, perseguono una scrittura di grande ricchezza inventiva, a forti tinte violente, carica di effetti e di originalissime intuizioni timbriche. In essi gli aspetti melodici, armonici, ritmici e formali vengono fusi in un ordine superiore, dove il totale cromatico è utilizzato liberamente.

La rottura definitiva con le convenzioni del sistema tonale e con le categorie discorsive tradizionali comportò dapprima la ricerca di nuovi e complessi rapporti formali che potessero garantire l'unità dell'opera musicale. Il controllo della coesione motivica divenne un elemento fondamentale dell'opera musicale e uno dei fondamenti dell'estetica schoenberghiana fu l'idea che tutti gli elementi di un brano dovessero essere sviluppati in maniera omogenea e posti in rapporto fra loro. In altre parole, sparite le gerarchie tonali, l'articolazione formale fu affidata soprattutto alla struttura tematica; ciò comportò l'idea della "variazione continua" di poche cellule originarie (esposte spesso all'inizio dei brani) e, in definitiva, una conseguente ipertrofia dell'elaborazione tematico-motivica.

Tuttavia, uno stile autenticamente "espressionista" non poteva non contemplare l'opposto di ciò che abbiamo appena descritto: già nell'op. 11 (ma ancor di più nell'op. 16) si assiste al passaggio dal forte controllo motivico al principio della fantasia-improvvisazione, principio che troverà la sua massima applicazione nel monodramma *Erwartung* (op. 17), che Schoenberg comincerà a scrivere pochi giorni dopo aver terminato l'ultimo brano dell'op. 16.

Dal primo al quinto brano dell'opera che stiamo esaminando, la musica appare sempre più esposta a giustapposizioni (anche violente) di figurazioni contrastanti. L'esistenza di rapporti formali e motivici fra tali figurazioni non è sempre riconoscibile, anche ad una attenta analisi. Si è parlato, a tal proposito, di "processo di dissoluzione formale".

Nel primo brano (*Vorgefühle* – Presentimento), che sarà oggetto della presente analisi, è possibile individuare i processi di elaborazione tematica degli elementi esposti nelle prime battute e dimostrare come essi costituiscano la sua base costruttiva; ciò è possibile anche nel secondo (*Vergangenes* – Cose passate) sebbene alcune figurazioni appaiano non del tutto correlate ai componenti motivici; il terzo brano (*Farben* - Colori) è un caso a parte: in esso il principio della *Klangfarbenmelodie* (Melodia di timbri) è portato alle estreme conseguenze e, essendo quasi azzerati i rapporti intervallari, non si può parlare di motivi veri e propri; il quarto pezzo (*Peripetie* - Peripezia) si mantiene in equilibrio (precario) fra evidente elaborazione motivica e blocchi sonori che, erompendo violentemente, ne minacciano l'autonomia; infine, il quinto brano (*Das obligate Rezitativ* - Recitativo obbligato) può essere definito "atematico": le unità motiviche sembrano scomparse o tutt'al più divenute subliminali (al punto che l'autore sente il bisogno di indicare con appositi segni le "voci principali", prassi che diventerà ben presto usuale nelle sue partiture) e i procedimenti di elaborazione tematica sono sostituiti da velate corrispondenze, spesso opportunamente nascoste sotto una superficie formata da configurazioni che cambiano di continuo.

Ma l'aspetto forse più notevole e caratteristico dell'opera è rappresentato dalla sua strumentazione: il principio già citato della *Klangfarbenmelodie* investe l'intero lavoro e la sovrapposizione di sonorità diverse in una scrittura spesso "cameristica", dai preziosi impasti timbrici, esclude quasi sempre la giustapposizione di due strumenti appartenenti alla stessa famiglia. Oltre a ciò, gli strumenti sono spesso utilizzati in registri inusuali, con effetto timbricamente straniante.

OP. 16 N. 1

Prima sezione (batt. 1-25)

Come spesso accade nello Schoenberg di questo periodo, i materiali di partenza del primo brano dell'op. 16 sono esposti nelle sue prime battute.

Anzitutto, il motivo dei violoncelli nelle batt. 1-3, che chiameremo "A":



Come si può notare, esso è formato da due frammenti uguali fra loro (denominati "a"), formati da una seconda minore e una terza maggiore.

Il secondo motivo principale del brano ("B"), formato da sole quattro note, viene esposto per la prima volta nelle batt. 4-5 dal primo corno, preceduto da un disegno cromatico che contiene il frammento "a":



Vi figurano, oltre al semitono, gli intervalli di quarta eccedente e giusta. Lo stesso motivo è presente, in diminuzione e preceduto da un trillo, nella parte del primo clarinetto delle medesime battute:



Sempre nelle battute 4-5, i fagotti propongono una figura ondeggiante che comparirà ancora poco prima della conclusione e della quale si sentirà un'eco alla batt. 31 del terzo brano dell'opera (*Farben*):



Infine, a batt. 6 compare l'inciso che chiamiamo "D", formato da note ribattute. Esso ha, nel brano, una funzione quasi "cadenzale"; si trova, infatti, in tre punti "strategici" del lavoro, ossia alla fine della prima esposizione dei motivi (appunto a batt. 6 nel terzo corno), alla fine della prima sezione del lavoro, ossia immediatamente prima dell'entrata del "pedale armonico" dei tromboni e dei fagotti che durerà ininterrottamente fine alla fine del brano (a batt. 22 nella prima tromba) e all'inizio della coda-ricapitolazione conclusiva (batt. 106 al terzo e quarto corno):



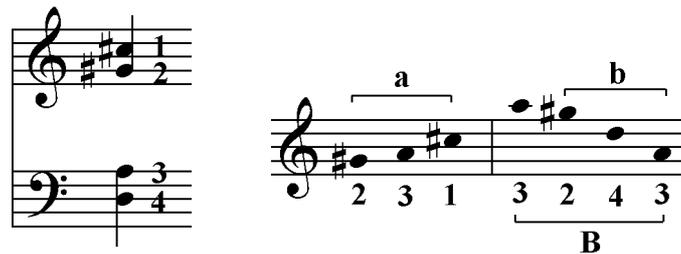
Il resto del materiale di queste prime battute può essere considerato derivato dai motivi sopra esposti. Ad esempio, l'”accompagnamento” del controfagotto nelle battute 1-3 appare originato dai motivi “A” e “B” fusi fra loro:



Si deve segnalare anche l'”armonizzazione” del tema “A”, che procede per quinte parallele in moto contrario rispetto alla parte superiore:



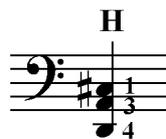
Questo tipo di armonizzazione sarà spesso presente nel corso del brano e le quinte parallele assumeranno un ruolo importante nell'organizzazione verticale dei suoni. Inoltre, se osserviamo attentamente l'accordo “E”, posto alla fine del tema, ci accorgiamo che esso racchiude, sinteticamente, i suoni che compongono gli elementi “a” e “b” (quest'ultimo è un frammento di “B”):



Più generalmente, durante tutto il brano si osserva la presenza di aggregati armonici che espongono verticalmente gli intervalli che compongono i due motivi principali del lavoro. Ecco un esempio fra tanti, tratto dalla parte delle trombe delle batt. 103-106:



Parallelamente, osserviamo che il pedale armonico che inizia a batt. 23 e che, ossessivamente, sottende il brano fino alla fine, è l'accordo che abbiamo chiamato “H” nell'esempio precedente, comprendente in questo caso i suoni 1, 3 e 4 dell'accordo “E”:

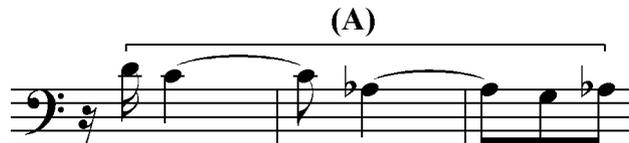


e che la parte dei corni del “climax” di batt. 79 e seguenti comprende anch'essa i suoni dell'accordo “E”:



Dunque, sparite completamente le funzioni tonali, Schoenberg utilizza i motivi di partenza anche per la formazione degli aggregati armonici del brano. In altre parole, lo stesso materiale intervallare è impiegato sia nella dimensione orizzontale della musica sia in quella verticale. Questo principio basilare resterà inalterato anche nel metodo dodecafonico.

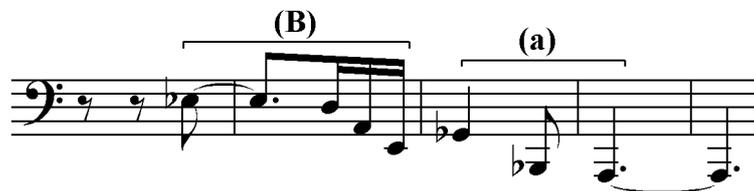
Esposto il materiale di base nelle prime sei battute, a partire da batt. 7 inizia l'elaborazione motivica. La frase dei contrabbassi nelle batt. 7-9 è un'inversione del motivo "A", modificato ritmicamente e privato dell'ultima nota:



A batt. 10-12 compare un inciso negli oboi e nei violini pizzicati che appare estraneo al materiale esposto precedentemente, sebbene in relazione ritmica con l'incipit di "A" (tale inciso si ritroverà, modificato, alle batt. 41-43):



La parte del terzo trombone alle batt. 12-15, è invece chiaramente derivata da "B" e da "a":



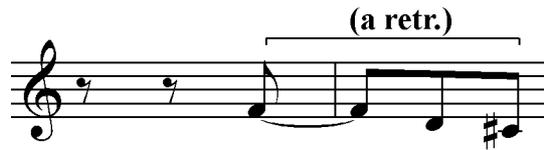
Nelle batt. 15-18 i violoncelli espongono un'altra variazione del motivo "A":



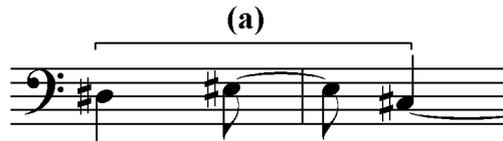
Contemporaneamente, i corni fanno sentire un elemento apparentemente nuovo, ma in realtà derivato dai motivi "B" e "A" (gli intervalli che lo compongono sono, infatti, una quarta eccedente, una quinta giusta e un semitono, ossia gli stessi che compongono il motivo "B"; inoltre, le sue ultime tre note corrispondono alla parte centrale del motivo "A"). Chiamiamo questo inciso "I":



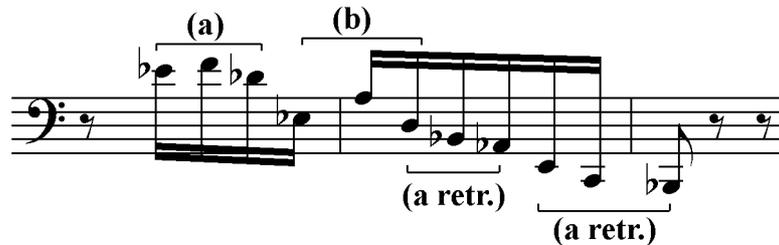
Alle batt. 18-19 il flauto, il corno inglese e la tromba con sordina espongono, all'unisono, un altro breve inciso (si tratta della retrogradazione di "a"):



Batt. 20-22: riproposta del motivo "B" (oboe e clarinetto) seguito da "D" (tromba), parallelamente a quanto già avvenuto nelle batt. 4-6. Contemporaneamente, nelle batt. 22-23, il secondo clarinetto espone un inciso di tre note derivato da "a":



Alla batt. 23 i tromboni e la tuba introducono il pedale armonico formato dall'accordo "H" del quale si è parlato (vedi sopra). La prima parte del brano termina a batt. 25. Le figurazioni di sedicesimi delle batt. 24-25 sono anch'esse derivate dai motivi "a" e "B":



In questa prima parte il metro resta sempre invariato (3/8), ma ci sono numerosi cambiamenti di agogica. Tali cambiamenti scompariranno nel resto del pezzo, dove l'aspetto ritmico più interessante sarà rappresentato dalla *polimetria* che compare all'inizio della seconda parte (batt. 26: 4/8 ai violoncelli e 3/8 al resto dell'orchestra) e che sarà mantenuta fino alla fine. Occorre anche sottolineare che Schoenberg evita quasi sempre di assecondare la regolarità metrica nel corso del brano, attraverso l'uso di contrattempi, sincopi, accenti sui tempi deboli, multimetrie nascoste ecc. (si veda, ad esempio, il ritmo del motivo "A", quello dell'inciso "(a)" di batt. 22-23 e la figurazione multimetrica in 4/8 che inizia a batt. 26). Se dunque è generalmente vero che l'elemento ritmico non assume in Schoenberg quella importanza che riveste in altri autori del '900 storico, bisogna tuttavia riconoscere che, in opere come quella che stiamo esaminando, la sperimentazione comprende anche questo aspetto, il quale in seguito sarà sviluppato ed ampliato da altri autori (Webern, Stravinskij, Bartok ecc.).

Seconda sezione (batt. 26-78)

A batt. 26, dunque, inizia la seconda parte del brano. Il pedale armonico "H" è trasferito ai fagotti, che lo manterranno (rinforzato, anche ritmicamente, nelle batt. 64-76 da altri strumenti gravi) fino alla batt. 113 (con l'eccezione delle batt. 77-78, dove esso è affidato ai tromboni e alla tuba). Dalla batt. 113 fino alla conclusione, il pedale sarà ripreso di nuovo dai tromboni.

Questa seconda parte è caratterizzata dalla presentazione e sviluppo di una nuova idea: una rigida figurazione in crome (metro di 4/8) introdotta dai violoncelli alla batt. 26, anch'essa correlata (tramite raffinate permutazioni) ai motivi introdotti nella prima parte:



L'elemento "x", derivato anch'esso da "a", sarà riproposto, contemporaneamente in aumentazione semplice e doppia, nelle battute 54-57:

La nuova figurazione conduce ad un ostinato di tre note (mi, lab, sib – batt. 35 e segg.) sul quale, a batt. 36, ricompare (oboi e clarinetti) il motivo "A" così come era stato esposto all'inizio del pezzo.

Sull'accordo che conclude tale motivo parte l'imitazione canonica della figurazione in crome affidata dapprima alle viole (sfasata metricamente di un ottavo), che passa a batt. 45 alla prima metà dei violoncelli. Anch'essa conduce a un ostinato di tre note (batt. 47 e segg.).

Nelle batt. 40-42 ricompare, negli ottavini e nei flauti, l'elemento "B", armonizzato dalle trombe con accordi anch'essi ricavati da "B":

Ad esso si sovrappongono:

- 1) L'inciso "anomalo" già apparso nelle batt. 10-12 (vedi sopra), affidato a oboi e violini pizzicati (batt. 41-43)
- 2) Il motivo apparso nelle batt. 18-19 (vedi sopra), affidato a flauto, corno inglese e corno con sordina (batt. 42-43).

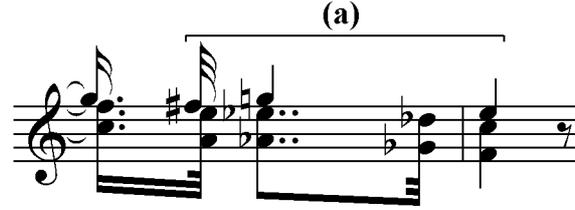
Alle batt. 46-48 c'è un'altra esposizione integrale di "A" (contrabbassi divisi). Immediatamente dopo (batt. 48-49) dapprima i legni e poi i violini fanno sentire le prime due note di questo motivo (sempre con la sua "armonizzazione" originale). Nelle batt. 49-50 i legni propongono le prime tre note dello stesso motivo (ossia "a").

Contemporaneamente, alla batt. 49, i secondi violini iniziano un'altra imitazione della figurazione in crome (ancora sfasata di un ottavo rispetto alla precedente) che passa alle viole a batt. 57. Tale figurazione, a differenza delle precedenti, non conduce ad alcun ostinato, ma si ferma a batt. 58.

Durante queste battute sono da segnalare:

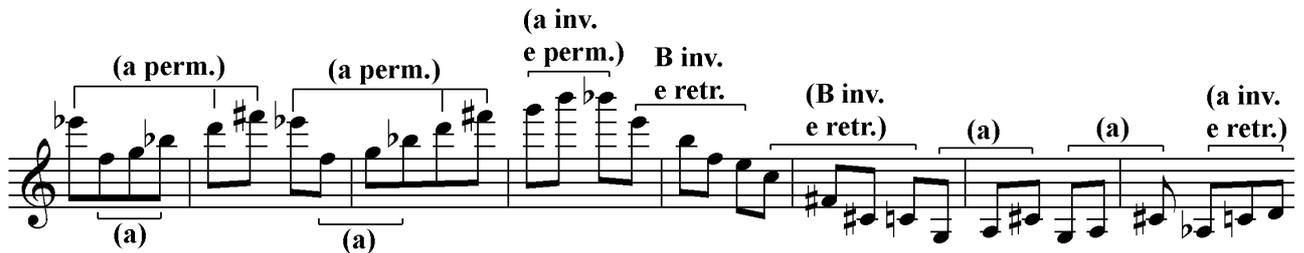
- 1) La presentazione dell'inversione del motivo "B" (batt. 51 – ottavini, flauti e clarinetto piccolo):

2) La presentazione di “a” (modificato) nei legni e nei corni (batt. 52-53):

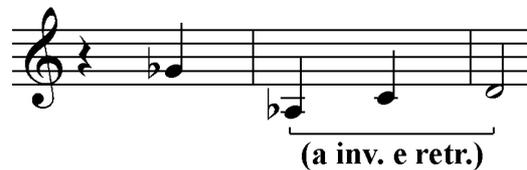


3) Le aumentazioni di “x” (batt. 54-57, vedi sopra), nel momento esatto in cui esso appare nella sua forma originale nei violini secondi.

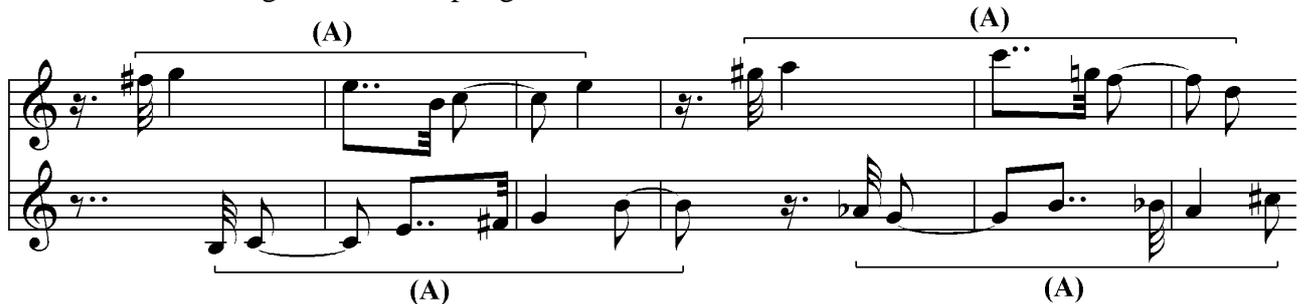
A batt. 57 i violini primi e metà delle viole (all’ottava sotto) espongono la terza imitazione della figurazione in crome, rinforzati nelle due battute seguenti dai violini secondi e dall’altra metà delle viole. Solo le prime sei note (che vengono immediatamente ripetute) sono identiche a quelle delle precedenti entrate. Per il resto la figurazione, prima di fissarsi sul solito ostinato, appare completamente diversa e più breve, con l’inserimento di elementi derivati da “B”:



Contemporaneamente (batt. 60-62) i legni acuti ripropongono il motivo “B” e i quattro corni, all’unisono, fanno sentire un’aumentazione delle prime quattro note della figurazione (gli intervalli sono modificati):



Nelle batt. 63-68 i legni e i corni espongono, a canone, libere varianti del motivo “A”:

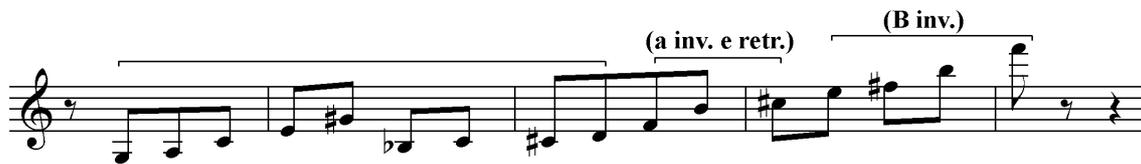


Dalla batt. 64 violini secondi, viole e violoncelli propongono l’ostinato di tre note (invertito nelle viole e con entrate sfasate fra loro), mentre gli strumenti più gravi intensificano (come già detto) il pedale armonico dei fagotti, spostandolo su più ottave e variandolo ritmicamente.

A partire dalla batt. 68 le varianti del motivo “A” sono esposte (sempre a canone e con intensificazioni ritmico-melodiche) da ottavini + flauti + clarinetto piccolo e trombe con sordina, mentre viene introdotto (per accrescere ulteriormente la tensione verso il “climax” parossistico che sta per arrivare) un brevissimo disegno cromatico reiterato (sempre a canone, fra legni e tromboni) che presenta le caratteristiche di abbracciare ogni volta un intervallo di terza e di procedere per quinte parallele (si potrebbe dunque affermare che anch’esso derivi dal motivo “A”):



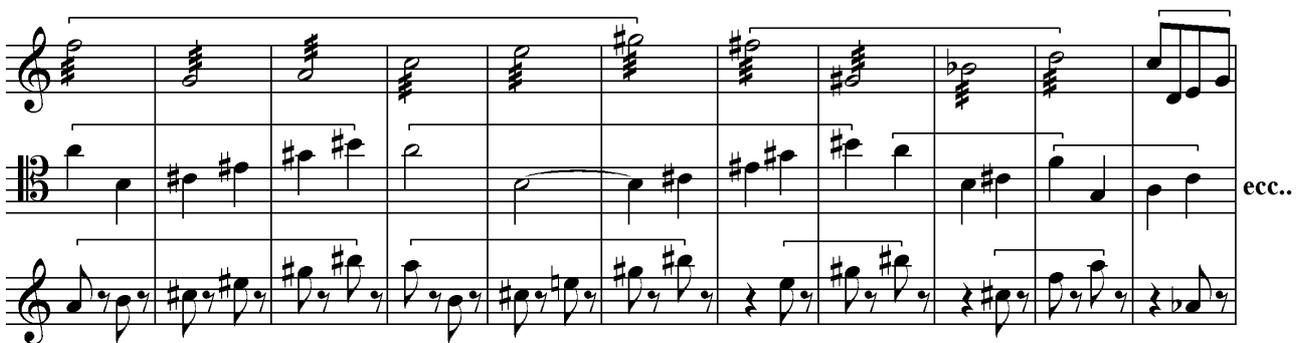
Alla batt. 73 anche il terzo e quarto trombone + la tuba sostengono il pedale armonico “H”, mentre tutti gli archi all’unisono suonano l’inizio della figurazione in crome (privata della prima nota), per poi salire bruscamente verso l’alto attraverso due frammenti tratti rispettivamente da “A” e da “B”:



Raggiunto il punto massimo del crescendo alla batt. 76, nelle due battute seguenti resta solo il pedale armonico affidato ai tromboni e alla tuba, che introduce al “climax” del brano (batt. 79).

Terza sezione (batt. 79-105)

Essa si basa ancora sulla figurazione in crome e sull’ostinato di tre note, elementi che qui vengono portati a un livello di ossessività che contrasta nettamente con l’andamento variegato della prima parte del brano (tutti gli strumenti suonano in 4/8, ossia viene abbandonata la polimetria precedente). La figurazione in crome è affidata ai violini e alle viole (in canone all’ottava, con intervallo di imitazione di un quarto). Solo le prime 16 note sono utilizzate, subito ripetute con lo stesso procedimento imitativo (batt. 79-86). L’ostinato di tre note (in aumentazione e, nelle batt. 92-95, in doppia aumentazione) è affidato ai timpani e all’arpa; i corni propongono un disegno (basato sull’incipit di “A”) che comprende le note presenti nell’accordo “E” (vedi sopra); i fagotti riprendono il pedale armonico usuale; infine, trombe, tromboni e xilofono contrappuntano (con aumentazioni semplici, doppie e miste) frammenti tratti dalla testa della figurazione in crome:



Dalla batt. 87 gli archi espongono (ancora in canone all'ottava) frammenti sempre tratti dalla testa della figurazione in crome, stavolta con intervallo di imitazione di un ottavo (questo tipo di scrittura influenzerà non poco, molti decenni più tardi, un musicista come Gyorgy Ligeti):

Dal “climax” di batt. 79, ritmicamente scandito con regolarità ossessiva, si ritorna rapidamente allo stato di “confusione” poliritmica iniziale. La figurazione in 3/8 di flauti, oboi e clarinetti delle batt. 91-96 (anch'essa trattata canonicamente) è chiaramente derivata da “b”:

Le trombe, nelle batt. 95-106, fanno sentire il frammento “a” invertito (armonizzato con gli accordi “F”, “G” e “H” – vedi sopra). Tale frammento è imitato dai legni acuti nelle batt. 98-100 e dai corni nelle batt. 100-105.

Alla batt. 96 ricompare ai tromboni l'inciso “I” (vedi sopra), in doppia aumentazione:

Tale inciso è ben presto ripreso nella sua forma originale da oboi, corno inglese e clarinetti (batt. 98-100), successivamente da tutti gli archi all'unisono (doppia aumentazione – batt. 100-103) e infine nella sua forma originale ancora da oboi, corno inglese e clarinetti (batt. 102-103).

Alla batt. 103 l'arpa riprende l'ostinato di tre note, che era venuto momentaneamente a cessare alla batt. 96 ed era stato ripreso solo per una battuta alla 99.

Quarta sezione (batt. 106-128)

La coda del brano (che funziona anche, come si è detto, come ricapitolazione dei motivi principali) inizia alla batt. 106, segnalata dalla rappresentazione (sull'ultimo ottavo di batt. 105) del motivo “B” nei legni acuti, seguita immediatamente (a batt. 106) dall'inciso a note ribattute “D”, affidato ai corni.

Nelle batt. 106-109 ricompare, al terzo trombone, l'inciso di tre note (derivato da "a") che avevamo incontrato nelle batt. 22-23 (vedi sopra), mentre alle batt. 110-112 i contrabbassi espongono per l'ultima volta il motivo "A", modificato come nelle batt. 7-9 (vedi sopra).

Dalla batt. 113 alla 120 ricompare, nei fiati, la figurazione ondeggiante "C", questa volta in ottavi e con intervalli di semitono.

Alla batt. 120 i fagotti e l'arpa ripropongono le ultime note della figurazione in sedicesimi che, nelle batt. 24-26, concludeva la prima parte del pezzo. In altre parole, c'è identità fra conclusione della prima parte e conclusione della coda. Nelle ultime quattro battute i violoncelli e i contrabbassi riprendono l'ostinato di tre note (che si era interrotto a batt. 120), mentre il pedale armonico "H" (che a batt. 113 era passato ai tromboni) cresce d'intensità fino al fortissimo conclusivo.

Considerazioni finali

Abbiamo osservato come Schoenberg, nel primo brano dell'op. 16, utilizzi quasi esclusivamente processi di elaborazione motivica applicati al materiale esposto nelle prime battute, per creare un arco espressivo che, dall'apparente "disordine" iniziale, trapassa gradualmente all'isocrona ossessività martellante del "climax" per poi ritornare ad una situazione analoga a quella d'apertura.

Abbiamo visto anche come i punti di sutura fra le varie sezioni del pezzo siano "scanditi" da elementi ricorrenti e come il "pedale armonico" sia impiegato come collante delle ultime tre sezioni.

Questi accorgimenti contribuiscono a creare quell'unità superiore dell'opera che la scomparsa dei riferimenti tonali minacciava di compromettere, ma Schoenberg sapeva che essi potevano essere efficaci solo in brani sufficientemente brevi, come appunto quelli che formano l'op. 16.

Per brani di maggiori dimensioni, l'autore sentì l'esigenza di ricorrere ad un testo letterario; in seguito, il metodo dodecafonico assunse il compito di garantire coesione ed omogeneità all'opera musicale di vasto respiro.

MARIO TOTARO (2008)