

Michele Girardi

Composizioni vocali e strumentali di Alban Berg

I

Fino a *Wozzeck*: dall'opera 1 all'opera 6 (1908-1915)

Composizioni giovanili

Cresciuto in un'ambiente colto e raffinato, Alban Berg non manifestò un precoce talento musicale. Più incline alla letteratura e alla poesia, egli aveva trovato nel *Lied* il terreno d'incontro ideale tra parola e musica, e ad esso aveva dedicato i suoi primi sforzi creativi. Dal 1900, data di compimento dei suoi primi *Lieder*, fino al 1904, quando entrò nel ventesimo anno d'età, Berg musicò una quantità innumerevole di testi, da classici del romanticismo come Heine e Goethe, a contemporanei come l'amico Hohenberg, Peter Altenberg, Rilke e molti altri¹. Non si sa che piega avrebbe preso la sua vita, se le volontà familiari fossero state rispettate. Egli aveva già cominciato la carriera di impiegato statale quando sua sorella Smaragda, discreta pianista, passò all'altro fratello Charly, a sua volta buon dilettante di canto, un'inserzione che aveva notato sul giornale. In essa si annunciava l'inizio di «corsi di teoria musicale per professionisti e amatori». Charly prese alcuni *Lieder* di Alban, e li portò in visione all'incaricato di armonia e contrappunto. Si trattava di Arnold Schönberg, che riconobbe immediatamente il talento del ragazzo e lo ammise gratuitamente ai suoi corsi. Questo incontro cambiò radicalmente la vita di Berg, che fino a quel momento non era assolutamente certo delle sue attitudini. Schönberg gl'impose di sacrificare le proprie inclinazioni, per ricominciare da capo, e rigorosamente, l'apprendimento delle nozioni necessarie in armonia e contrappunto. Fu alla scuola di Schönberg, inoltre, che Berg conobbe Anton Webern, laureando in musico-

logia all'Università di Vienna sotto la guida di Adler, di cui divenne subito amico. Da quel momento si riunì quel terzetto, i due allievi col loro Maestro, a cui fu affibbiata l'etichetta di «Seconda Scuola di Vienna», alludendo a Haydn, Mozart e Beethoven. L'insegnamento di Schönberg era basato sul perfetto apprendimento delle regole tradizionali dell'armonia e del contrappunto. Solo dopo averne acquisito un dominio assoluto si poteva cominciare a discuterne l'efficacia, ed eventualmente a proporre soluzioni che mettessero radicalmente in discussione i buoni fondamenti del passato. Il nuovo era cioè posto in relazione con la tradizione da cui derivava, senza soluzione di continuità. Per Berg non poteva esserci palestra migliore e anche il notevole autoritarismo con cui Schönberg s'imponeva ai suoi allievi gli fu in una certa misura congeniale. Rallentò notevolmente la produzione *liederistica*, selezionando con maggior cura i testi, e si dedicò ad altri generi. Nell'estate del 1907 iniziò una sonata per il suo personale uso, poi scrisse una *Fuga con tre soggetti* per quartetto d'archi e pianoforte, che fu inclusa, insieme a tre *Lieder*², in un concerto con musica degli allievi di Schönberg, tenutosi a Vienna il 7 novembre 1907. In quell'occasione le sue composizioni ottennero il maggior successo di pubblico e critica, specialmente *Die Nachtigall* e la fuga. La scomparsa di quest'ultimo autografo c'impedisce di valutarlo, anche se colpisce la velocità di apprendimento di Berg, giunto ai vertici del contrappunto in così poco tempo di studio. Esiste peraltro un'interessante testimonianza di Schönberg:

Con lui [Berg] potevo fare del contrappunto in una maniera piuttosto insolita tra i miei scolari. E ricordo specialmente la *Doppia fuga* per quintetto d'archi [*sic*], ricca di particolari ingegnosi. Potevo indovinare fin dove sarebbe potuto arrivare. Quando ebbe terminata la *Fuga* gli suggerii di aggiungermi un accompagnamento nello stile del basso continuo. Ascoltò il suggerimento e lo realizzò in modo eccellente, non solo, ma trovò anche il modo di aggiungere altre parecchie minori, ingegnose singolarità³.

L'altra composizione di questi anni di studio, oltre a esercitazioni nel contrappunto corale anch'esse perdute, sono le *Dodici variazioni su un tema proprio* per pianoforte, composte tra il 1907 e il 1908, ed eseguite nel secondo concerto annuale degli

allievi di Schönberg tenutosi l'8 novembre 1908, occasione in cui la critica fu decisamente meno incoraggiante della volta precedente⁴. Queste variazioni mostrano una personalità ancora vincolata a tipici dettami scolastici, ed è curioso rilevare come la loro composizione coincida con quella della *Sonata* per pianoforte, che è già una notevole manifestazione di autonomia stilistica. Esse sono condotte secondo le regole più classiche del tema con variazioni, tutte e dodici in do maggiore, salvo la n. 5, in do minore, e la n. 9, in fa maggiore. Lo schema della divisione in due parti di otto battute ciascuna, proposto nel «thema», è mantenuto invariato nelle prime dieci variazioni, salvo il caso della n. 6, un rigoroso canone infinito a tre voci con i conseguenti all'ottava di ventidue battute, mentre un canone a due voci all'ottava è anche la terza variazione. Nelle ultime due, le misure sono dilatate rispettivamente a trentasei (8+8+8+6+6) e a sessantasei battute. Anche se in qualche variazione compaiono alcuni tratti caratteristici della personalità di Berg, quali la tendenza verso raggruppamenti metrici irregolari, l'inserito di scale anomale e, specialmente nel finale, una condotta armonica più liberamente cromatica, il modello brahmsiano delle opp. 9 e 12, segnalato da Redlich, è particolarmente evidente in questo lavoro⁵.

Forse, giunto a questo punto dello studio con Schönberg, Berg aveva già acquisito una notevole conoscenza tecnica, tale da consentirgli un'opera come queste *Variazioni* che rispondeva alle esigenze del Maestro, e al tempo stesso altrettanta coscienza del proprio talento creativo, ai cui impulsi obbedì scrivendo la *Sonata*. Questa fu l'ultimo brano che Schönberg accettò senza riserve dal suo allievo⁶.

Sonate für Klavier op. 1

Berg aveva iniziato a scrivere la *Sonata* in si minore per pianoforte al Berghof, la proprietà di campagna della famiglia, durante l'estate del 1907, portandola a termine l'anno successivo. Il brano fu poi eseguito per la prima volta da Edda Wendorf alla Ehrbar Halle di Vienna il 24 aprile 1911, insieme al *Quartetto* op. 3 e ad altre composizioni di Webern e Horwitz. In que-

st'occasione la critica non fu benevola, e così si espresse il giornalista della «Illustriertes Wiener Extrablatt»:

Il signor Berg ha composto un pezzo per pianoforte (immodestamente intitolato *Sonata* per pianoforte) che rivela tracce di talento e musicalità. Ma lo scherzo alla lunga stanca. Ed è finalmente chiaro che non solamente gli studenti privi di talento, ma anche i meglio dotati e che potrebbero avere un vago futuro, sono stati trascinati nella via della perdizione che non li porterà mai né all'arte né alla cultura⁷.

Traspare molto chiaramente da queste parole che il bersaglio della polemica è Arnold Schönberg, cioè il Maestro di Berg e Webern che, in quanto caposcuola, avrebbe trascinato «nella via della perdizione» anche gli allievi di talento come Berg⁸.

Questa affermazione rivela tutta la sua faziosità alla prova dei fatti, poiché con la *Sonata* finisce il periodo di apprendistato di Berg, e comincia la vera e propria attività creativa, anche se il rapporto di studio sarebbe proseguito fino al 1911, anno in cui Schönberg si trasferì a Berlino. Ricordiamo che la *Sonata* fu iniziata da Berg senza essere stata commissionata dal Maestro ma che la sua riuscita fu tale da soddisfarlo pienamente. Anche Berg fu persuaso della validità del lavoro al punto che decise di pubblicarlo a sue spese come opera 1 presso l'editore Robert Lienau di Berlino nel 1910, insieme ai *Vier Lieder* op. 2.

Il primo dato che emerge dalla lettura della *Sonata* è il dominio della scrittura pianistica rivelato da Berg. Di fronte all'equilibrata sintesi fra le difficoltà tecniche e le esigenze espressive il problema della forma sembra quasi passare in secondo piano, nonostante il riferimento preciso contenuto nel titolo. Ricordiamo brevemente che il brano è l'unica sonata composta nella cerchia di Schönberg, e che il titolo fu dato da Berg con l'intenzione precisa di completare la forma con almeno altri due movimenti. Dopo aver composto il primo, e verificatene le possibilità con Schönberg, il musicista decise che il brano era compiuto già nell'unico tempo portato a termine. La decisione è perfetta: data la natura del materiale tematico e la qualità rigorosa della sua elaborazione, difficilmente Berg avrebbe potuto proseguire in modo altrettanto valido.

Divisa in tre parti, secondo l'abituale schema classico —

esposizione, elaborazione, ripresa — la *Sonata* trova piena definizione fin dalle battute iniziali, l'antecedente del primo tema:

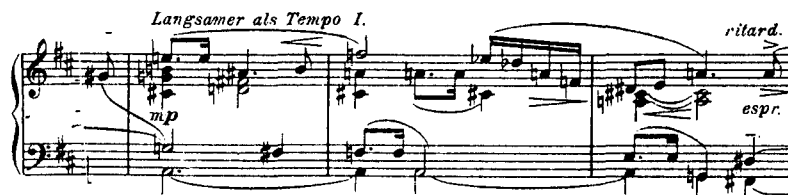
Esempio n. 1

Già in questa frase compaiono tutti i principali elementi su cui il brano verrà articolato. Nell'anacrusi il profilo melodico è affidato a due successivi intervalli di quarta, la prima giusta e la seconda eccedente (1.a). La melodia prosegue nella voce di soprano, dopo la nota legata, con cinque crome che discendono con intervalli di terza maggiore e quarta diminuita (1.b). Il terzo elemento (1.c) si trova invece nella voce di contralto, e trae origine ritmica dalla cellula iniziale — croma puntata e semiminima. L'intervallo melodico di prima aumentata (seconda minore), viene contemporaneamente esposto dal soprano per aumentazione, mentre il contralto completa la frase sopra la cadenza perfetta del basso nella tonalità d'impianto, si minore. È qui realizzato l'equilibrio fra la condotta polifonica delle voci e la concezione armonica, che solo apparentemente prevale in questo inizio, dando l'impressione che il tema si snodi su un tessuto di settime. In realtà la tecnica è quella del contrappunto corale a quattro parti, terreno ideale per realizzare un continuo sviluppo di temi e idee, secondo uno stile che Berg rivendicava come caratteristica precipua di Schönberg⁹. Tutto il prosieguo del brano si basa sugli elementi individuabili in quest'inizio e su altri da essi derivati. L'andamento melodico ascendente diversifica il conseguente del primo tema, dove appare peraltro l'elemento 1.c nel soprano, poi rovesciato nel basso e di nuovo nella forma originale, affidato al tenore (bb. 5-6), mentre l'intervallo di quarta è presente sia nelle linee melodiche che nella costruzione

accordale. L'elemento 1.a si ripresenta in «rotazione intorno a un asse» — come nota Adorno¹⁰ — poi compare una successione discendente di bicordi su una scala per toni interi (b. 8), seguita dall'elemento 1.b trasposto mezzo tono sopra. Con l'indicazione *Rascher als [più presto del] Tempo I* (b. 12) ha inizio una zona intermedia di preparazione al secondo tema, dove compare un nuovo motivo principale, anch'esso derivato da 1.a, che, combinato agli altri elementi, dà vita a una febbrile progressione verso il registro acutissimo della tastiera. Questa culmina in una frase appassionata, fatta di triadi e bicordi aumentati, contrappuntata dalla variante di 1.a proposta a b. 12.

Con l'indicazione *Langsamer als [più lentamente del] Tempo I*, viene esposto il secondo tema (b. 30):

Esempio n. 2



Berg aderisce alle regole della forma-sonata, usando la tonalità del relativo maggiore, re, ed esprimendo un netto contrasto col primo tema, la cui scrittura era di tipo contrappuntistico, mentre qui prevale il senso armonico determinato dal primo accordo di nona e dal pedale inferiore di dominante, fino alla temporanea conclusione del breve motivo sulla semplice triade del quinto grado.

Adorno individua un ulteriore rapporto di rotazione fra l'inizio di questo tema e l'elemento 1.a, che si avverte solo all'analisi¹¹. Più evidenti, invece, la cellula ritmica costitutiva sia di 1.a che di 1.c, con le quinte diminuite in luogo delle quarte aumentate. Un rilievo particolare viene acquistato dalla quartina di semicrome (2.a), un disegno che rielabora in realtà la testa del tema, e, più avanti, da una sestina cromatica ascendente che compare, contrappuntata da 1.c, in tutte le voci, conferendo slancio all'ultima parte dell'esposizione.

Dopo un concitato crescendo, il tempo si allarga fino a che inizia una breve coda, la cui melodia è costituita dal movimento della sestina disteso sullo spazio di due battute (50-51), con l'indicazione *Viel langsamer [molto più lentamente] (Quasi Adagio)*, seguito dalla ripresa, che porta al ritornello e, quindi, alla ripetizione dell'esposizione. In questa prima sezione della forma, Berg ha condotto un lucido e rigoroso trattamento dei temi, individuando tutte le possibilità costruttive dei motivi che li costituiscono. Per rendere più chiaro il senso del brano usò prescrizioni agogiche accuratissime, disposte battuta per battuta, il cui ricorso identifica i momenti formali all'atto ciclico del ripresentarsi: l'antecedente del primo tema, *accelerando e ritardando*, il conseguente *a tempo*, poi *accelerando e crescendo — stringendo — molto ritardando — Ritardando e diminuendo*, il ponte *più presto del Tempo I*, il secondo tema *più lento del Tempo I*, la coda *molto più lento*.

Il trattamento dell'elaborazione, dopo tanto rigore, cede il passo a una concezione più lirica, dove «i temi [...] possono respirare e concedersi al canto» — come nota Adorno¹². Se nell'esposizione contavano di più i rapporti tra gli elementi motivici, nell'elaborazione il riferimento al primo tema come entità melodica appare più chiaro. Gli artifici sono i consueti, diminuzione dei valori, variazione degli intervalli, ma le linee risultano più facilmente identificabili. L'*Höhepunkt* giunge al culmine di un passaggio di sapore lisztiano, veloci semicrome ribattute che rafforzano gli accordi tenuti, in un crescendo dinamico che inizia dal fortissimo (b. 85; *fff*, b.88; *ffff*, b. 92). A b. 101, ancora su una nona di dominante, questa volta di la maggiore, viene riproposto il secondo tema, subito combinato con l'elemento sestina. Poco dopo attacca la riesposizione (b. 110). Il primo tema si ripresenta variato: l'antecedente non viene concluso da una cadenza, ma passa direttamente al conseguente, subito sviluppato in progressione, con gli elementi costitutivi divisi in contrappunto fra le voci. La ripresa della principale variante di 1.a (b. 132), con la prescrizione *Nicht schleppen [non strascicare]* precede l'attacco del secondo tema, di cui Berg mantiene inalterato lo schema armonico, basato su un accordo di nona di dominante

(di mi maggiore), mentre varia l'intervallo iniziale e abolisce la cellula puntata. Il brano si avvia alla conclusione con l'elemento sestina che riaffiora nel basso (b. 164), passa al tenore, e finalmente, per analogia con l'esposizione, viene affidato al contralto e soprano uniti. L'indicazione *Quasi adagio* rafforza il magico effetto di questa conclusione fino alle due battute finali, dove l'elemento *1.a* percorre la tastiera dal basso verso l'alto, una perorazione dai toni delicati, che mette in rilievo la matrice di tutta la composizione.

La cadenza perfetta a si minore viene ottenuta grazie al pedale inferiore di dominante, abbandonato solo quando la triade di tonica viene raggiunta tramite sovrapposizione di terze tenute. Quasi un pensiero nostalgico nei confronti di una tonalità che si avviava, ormai, ad essere ridiscussa in termini più radicali.

Vier Lieder op. 2

La conferma del ruolo di spartiacque che la *Klaviersonate* riveste nell'evoluzione creativa di Berg sono i successivi *Lieder*. Il genere di composizione è quello favorito del viennese, quello che negli anni precedenti gli aveva consentito di ripensare il microcosmo di grandi romantici come Wolf e Brahms, modello favorito, le cui influenze, insieme allo stile di Richard Strauss, sono elemento palese nella sua formazione. Il distacco, determinato da una maggiore coscienza storica delle forme e delle tecniche — grazie allo studio con Schönberg — non significa abbandono delle tematiche che lo avevano ispirato, ma solo un nuovo approccio in termini di linguaggio musicale. Quanto alla partecipazione emotiva al testo, alla capacità di interpretarne i contorni drammatici, tutte qualità di un grande *liederista*, queste sarebbero rimaste vere e proprie costanti di Berg, ampiamente certificate dalle prove successive, dagli *Altenberglieder* fino a *Der Wein*.

La composizione dei *Vier Lieder* op. 2, iniziata nel 1909, fu portata a termine nei primi mesi del 1910. Dando alla stampa lo spartito come opera 2, Berg, esigente in pari misura verso se stesso come verso gli altri, ne riconobbe il livello artistico, che risulta indubbiamente alto. Lo stile trae le proprie premesse dal

lavoro precedente ma ne scavalca gli esiti grazie al supporto dei brevi testi che, insieme all'adesione ai loro contenuti specifici, postulano l'organizzazione di una forma compiuta in uno spazio anche complessivamente più breve di quello del tempo di sonata (rispettivamente 30, 18, 13, 25 battute, per un totale di 86, contro 180). Il ciclo rivela un carattere unitario, nonostante Berg abbia scelto due autori, Hebbel e Mombert, appartenenti a due mondi poetici molto differenti.

Il rapporto fra il testo di Hebbel, tratto da *Dem Schmerz sein Recht* (*I diritti del dolore*, 1857) e le tre poesie di Mombert, dalla raccolta *Der Glühende* (*L'ardente*, 1896) è dato dal comune riferimento al mondo dell'inconscio:

Op. 2, n. 1 (Hebbel): *Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen*
 Sonno, sonno, nient'altro che sonno!
 Senza risveglio, senza sogni!
 Ricordo sfumato del dolore
 che più volte mi colse:

così quando la vita
 in pieno echeggerà nella mia pace
 potrò velarmi di pieghe più fitte
 e gli occhi chiudere irresistibilmente.

Op. 2, n. 2 (Mombert): *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*
 Mentre dormivo fui riportato in patria.
 Oltre vette, oltre abissi, di lontano vengo:
 in patria torno oltre un oscuro mare.

Op. 2, n. 3 (Mombert): *Nun ich der Reisen Stärksten überwand*
 Or che il più forte dei giganti ho superato,
 da un paese di tenebre trovando
 la via di casa, guidato da una bianca
 mano di fiaba, ora di sonno
 intriso vacillo per le vie.

Op. 2, n. 4 (Mombert): *Warm die Lüfte, es sprießt Gras auf sonnigen Wiesen*
 Tepida è l'aria, l'erba germoglia
 sui prati soleggiati: ascolta!
 ascolta il gorgheggio flautato dell'usignolo.
 Voglio cantare:

lassù nel gelo fosco dei monti
 sfavillante si discioglie la fredda neve,
 una fanciulla in grigia veste
 s'appoggia all'umido tronco di una quercia,

le delicate gote sono malate,
 gli occhi grigi di febbre
 ardon tra i foschi tronchi giganteschi.
 «Ancora non arriva. Mi lascia ad aspettare...»

Muori! L'uno muore, mentre l'altro accanto vive:
 sta in questo la profonda bellezza del mondo¹³.

Il primo *Lied*, forzando l'ambigua funzione dell'identità metaforica tra sonno e morte come assenza del dolore, riveste un ruolo di prologo rispetto agli altri due, che presentano tre differenti «visioni» oniriche, in un crescendo di complessità che raggiunge l'apice nell'ultimo *Lied*, in cui le singole immagini allegoriche si offrono a diverse, e legittime chiavi di lettura. Berg conferì unitarietà al ciclo creando una struttura generale, da cui ricavare volta per volta i tratti più pertinenti alle singole immagini dei testi. Vediamone l'articolazione principale:

Esempio n. 3

3.a

Schla - fen! Kein Er - wa - chen,

Langsam (Tempo 1) 3.b

Schla - fend trägt man mich in mein Hei - mat - land.

3.c

stirbt, da - ne - ben der An - dre lebt, Das macht die Welt so tief - schön.

L'esempio 3.a mostra gli accordi che compaiono nel primo *Lied* alle battute 5-7, costituiti da: quinta diminuita, poi quarta aumentata (entrambi sono intervalli di tritòno), e quarta giusta. Questa combinazione accompagna i primi due versi che parlano di «sonno», «risveglio» e «sogni», e verrà ripresa nelle cinque battute di coda. L'esempio 3.b mostra l'*incipit* del *Lied* successivo, in cui il tritòno compare in tutti gli accordi, posti sopra un basso che procede per quarte, che accompagnano l'immagine iniziale, ancora centrata sul sonno. L'esempio 3.c fa vedere le ultime battute del *Lied* conclusivo, corrispondenti agli ultimi due versi del testo. Secondo Redlich da questo passaggio deriva il materiale musicale precedente¹⁴: vi si trova l'uso della quarta sia negli accordi (aumentata e giusta) sia nel movimento del basso. Berg mette la tecnica compositiva al servizio dell'espressione drammatica. Ogni immagine del testo è tradotta in musica, inoltre, con procedimenti più tradizionali. Così l'accompagnamento da *Wiegenlied* in 6/8, che appare all'inizio e in coda del primo brano, ulteriore richiamo al sonno visto nel suo aspetto più dolce, quasi infantile, allontanato dall'immagine della morte come sofferenza.

Così per la linea vocale che scende alle parole «oscuro mare» nel secondo *Lied*, e quella ascendente all'inizio del successivo, la vittoria sul «gigante», la prima frase in cui la dinamica, altrimenti delicatissima, raggiunge il *forte*¹⁵.

Berg profuse uno sforzo particolare per aderire alle numerose suggestioni dell'ultimo testo. Le tre brevi sezioni in cui si divide sono nettamente diversificate. Nella prima la dolcezza dell'immagine primaverile, gli echi della voce in una vallata immaginaria, il canto dell'usignolo, seguito dall'arpeggio delicato del pianoforte. Poi il desiderio di imitare quel canto — melisma sul verbo «singen» — porta al racconto della fanciulla che attende invano, appoggiata a una quercia. Il paesaggio è cambiato, il gelo delle vette è subentrato al tepore primaverile, e fa da sfondo alla disperazione della ragazza, i cui occhi febbricitanti ardon sul fosco tronco degli alberi (glissando del pianoforte). Infine la vana attesa, che si fa consapevole disperazione nell'ultimo grido «Erlaßt mich warten», un sol diesis che è la nota più acuta e

l'*Höhepunkt* sonoro (*fff*) del ciclo. Tensione lacerante introdotta da note martellate dal pianoforte nell'ottava bassa: «Muori», afono, e la metafora finale, con l'accettazione della morte accanto alla vita (vedi esempio 3.c). Tutto il ciclo converge verso queste ultime battute, in cui l'accettazione serena *deve* allontanarsi da ogni risoluzione tradizionale. Nei primi tre *Lieder* Berg si attiene alla tonalità segnata in armatura di chiave, sia pure allargata. Più chiaramente nel primo, in re minore, ben confermato dalla cadenza finale, più liberamente negli altri due, in mi bemolle e la bemolle minore, conclusi entrambi con la triade fondamentale di mi bemolle maggiore. Ma l'asserto stesso di quest'ultimo *Lied* lo condusse ad evitare il più possibile riferimenti alla tonalità. Giunse fino a quell'accordo (3.c: y) di undici suoni che Schönberg citò nella sua *Harmonielehre*, come «caso interessante», inspiegabile ma ovviamente giusto¹⁶. Ragionamento ineccepibile, ma se si torna al primo *Lied* si potrà constatare come l'accordo di quarte venga subito interpretato tonalmente, come appoggiatura dell'accordo di nona sul re. Invece, in questo finale, Berg usò il blocco di undici suoni nel momento culminante della metafora finale, per ribadire più volte, senza risoluzione fino all'ultima battuta, l'accordo di cinque suoni (3.c: x)¹⁷.

Questo rimane come specchio sonoro dell'indistinto, come l'immagine di «tiefschön», profonda bellezza che unisce la morte alla vita. Su questo presupposto, espressionista e insieme drammatico, nascerà il *Quartetto* op. 3.

Streichquartett op. 3

Berg portò a termine il suo primo quartetto per archi nella primavera del 1910. Rispetto alla *Sonata* e ai *Lieder* op. 2, dove si ritrovano già i cardini del suo stile, il *Quartetto* op. 3 è una composizione ancora più progredita. Tanto più notevole è l'esito formale ed espressivo di questo capolavoro se si pensa alle numerose difficoltà con cui il musicista doveva confrontarsi nella vita di tutti i giorni, prima fra tutte l'opposizione del sig. Nahowski al suo fidanzamento con la figlia Helene, dedicataria del nuovo lavoro, rifiuto che spesso lo faceva sprofondare quasi in

stato d'isteria. Finalmente il veto cadde nel luglio del 1910, quando già il *Quartetto* era già stato provato in esecuzioni private. La prima audizione semi-pubblica ebbe luogo durante lo stesso concerto in cui fu eseguita la *Sonata*, e non ebbe miglior sorte. Berg ripose nel cassetto il lavoro, da cui non uscì che nel 1919, su richiesta di Webern, per essere pubblicato nel 1920, sempre a spese del suo autore, dall'editore Haslinger di Vienna, insieme alla *Sonata*, rivista per l'occasione, e ai *Pezzi per clarinetto*, op. 5. Dovettero passare altri tre anni perché Emil Hertzka, direttore della Universal Edition, s'impegnasse a pubblicarlo, dopo un'esecuzione storica avvenuta al I Festival internazionale di musica da camera di Salisburgo il 2 agosto 1923 da parte del quartetto Havemann.

Era la prima volta che Berg poteva udire una sua composizione affidata a professionisti autentici, e ne fu entusiasta. Scrisse alla moglie la mattina successiva al concerto:

Artisticamente è stata la più bella serata della mia vita [...] ho goduto dell'armonia e della dolcezza solenne di questa musica. Non puoi fartene un'idea da quanto ha udito fin'ora. I cosiddetti passaggi più tumultuosi e più arditi erano una pura armonia in senso classico. [...] Tutti sono sbalorditi che questo *Quartetto* abbia già 13 anni e mezzo di vita¹⁸.

È importante tener conto del grande distacco cronologico che intercorre fra la data di scrittura del lavoro — pochi furono i ritocchi apportati per la pubblicazione definitiva del 1925 — e quella in cui divenne noto al pubblico di tutta Europa, grazie alle esecuzioni, sempre più frequenti, da parte sia degli Havemann che di altri importanti gruppi del tempo, come il quartetto «Pro Arte» e quello «Amar», dove suonava Paul Hindemith. Nel 1910 Berg poteva guardare a modelli schönberghiani, come i primi due quartetti, in re minore (1905) e fa diesis minore (1907-1908), mentre gli era probabilmente sconosciuto il primo quartetto di Bartók, composto nel 1908 e pubblicato a Budapest nel 1910. Il raffronto con l'altro grande allievo di Schönberg può chiarire le differenti prospettive: dopo un quartetto giovanile (1905) Webern aveva scritto nel 1909 uno dei suoi massimi capolavori destinandolo al quartetto, i *Fünf Sätze* op. 5. In essi aveva realizzato mirabilmente la sua idea di una forma aforistica,

concentrando cinque movimenti in soli 12 minuti di musica. Berg, invece, come nel caso della *Sonata*, mantenne un rapporto più stretto con la forma tradizionale, e scrisse un vero e proprio quartetto, della durata complessiva di 18 minuti all'incirca, articolato su strutture classiche, come l'allegro di sonata e il rondò-sonata, limitandosi a ritenerlo compiuto in due anziché nei tradizionali quattro tempi. Il risultato, comunque, non ha nulla e che vedere con composti esiti classici, poiché in tutta l'opera vibra una tensione espressiva a tratti lancinante, causata, almeno in parte, dagli avvenimenti che turbavano la sua vita privata, e dal modo ansioso in cui li affrontava.

Osservando la partitura balzano subito agli occhi le numerosissime prescrizioni per gli esecutori, che vanno da una rigorosissima definizione della dinamica e dell'agógica, fino al controllo delle arcate, e a diversificati modi di emissione del suono, pizzicato, al ponticello, col legno, oltre al frequente ricorso ai suoni armonici, sempre con esiti timbrici di straordinario effetto.

L'idea della forma risulta ulteriormente progredita rispetto alla *Sonata*, dove i riferimenti classici, come il contrasto fra i due temi, erano più scoperti. L'approccio con la scrittura quartettistica, già postulato dalla disposizione delle parti nel brano pianistico, è dei più riusciti e comunica un'impressione di grande naturalezza: l'uso delle quattro voci, con frequente scambio delle parti nella melodia, e diverse linee in tensione tra loro, appartiene alla migliore tradizione del genere.

Il primo movimento, al contrario del successivo, mantiene l'indicazione di metro 2/4, mentre variano notevolmente le prescrizioni agogiche: *Langsam (Tempo I) [Lento]* per l'anacrusi e le otto battute iniziali, *Etwas rascheres [Un pò più veloce] Tempo (II)*, rimangono come punti di riferimento generale, e numerosissime altre intervengono nel corso del brano. In quello che, in modo pratico ma improprio, possiamo definire come primo tema, Berg divide antecedente e conseguente in due idee distinte, la prima affidata al secondo violino, subito contrappuntata e variata dalla viola (da b. 4), la seconda al primo violino:

Esempio n. 4



Particolare rilievo assumerà poi la sestina iniziale di biscontro, elemento che verrà variato numerose volte, ma che riapparirà come idea unificatrice del lavoro alla fine del primo e del secondo movimento. Berg impiega, analogamente a Webern, un'estrema concentrazione del materiale musicale: oltre alla sestina l'altra idea è quella di dilatare l'intervallo di seconda, con aggressive figure puntate, il tutto mirabilmente coordinato dal contrappunto.

Difficile trovare un centro di gravitazione tonale, nonostante il rilievo del si naturale, dato che prima la nota contrasta coi bicordi di viola e cello, poi viene bemolizzata. Su questo tessuto, svincolato da rapporti armonici abituali, si staglia la voce del primo violino, la cui frase di tre battute traccia un ambito di ottava diminuita (mi bemolle-mi naturale)¹⁹. Distanziandosi dalla logica tonale, Berg definisce la struttura del proprio lavoro nel rapporto tra i vari motivi. Ne consegue che, se manca la distinzione fra gradi forti e deboli, la tecnica contrappuntistica, insieme a quella della variazione, assume un'importanza fondamentale.

Se ne ha subito un esempio con l'entrata della seconda idea, la cui testa presenta lo stesso schema ritmico (semiminima e croma) del conseguente, mentre il violoncello contrappunta rispondendo la sestina iniziale su vari gradi. Il materiale viene variato in maniera febbrile fino a b. 43, dove, dopo l'indicazione *Mäßig [Moderato]*, compare un'introduzione al secondo tema, che al tempo stesso riprende la seconda idea del primo e anticipa una parte del secondo tema, la cui articolazione risulta assai complessa:

Esempio n. 5

The score for Example 5 consists of three staves. The first staff is for Violin I, the second for Violin II, and the third for Cello/Double Bass. It is divided into three sections: 'a' (measures 50-55), 'b' (measures 56-61), and 'c' (measures 62-67). Section 'a' is marked 'A tempo' and 'gew.'. Section 'b' is marked 'Schneller.' and 'am Steg kurz gestr.'. Section 'c' is marked 'pp' and 'am Steg kurz gestr.'. There are also markings for 'arco' and 'pizz.' in the lower staves.

L'intreccio dei tre motivi è strettissimo. Due (5.a, 5.b) si trovano nella prima fase del primo violino, uno (5.c) è affidato in contrappunto al cello che subito, nel conseguente — l'indicazione è *Schneller* [Più veloce] — varia l'intera frase del violino. È la stessa natura del materiale musicale prescelto che determina l'andamento del brano, con la possibilità di creare nuovi rapporti tra questi motivi, intesi come sottounità del secondo tema, e i motivi del tema iniziale, tramite la variazione e il contrappunto. A b. 81 inizio l'elaborazione, con un prezioso gesto sonoro: mentre il primo violino con sordina tiene un mi naturale, gli altri archi entrano formando una triade di acutissimi suoni armonici (si bem.-fa-si nat.), che si allarga progressivamente:

Esempio n. 6

The score for Example 6 is a single staff with the instruction 'Nicht eilen.' at the top. It features a complex rhythmic pattern with various dynamics including 'ppp', 'pp', and 'p'. There are markings for 'pizz. (voll)' and 'arco'.

Klang:

È la ripresa dell'idea iniziale, con la dilatazione degli intervalli, che fa da sigla a questo sviluppo. Il resto procede elaborando il conseguente del secondo tema, amalgamato con altre idee comparse nella stessa sezione. L'intreccio polifonico diviene sempre più stretto, fino a raggiungere il culmine a b. 101, dove lo stesso Berg mette l'indicazione *Höhepunkt*, poi tre battute in diminuendo, e *Wie am Anfang* [Come all'inizio] torna il *Tempo I* e la ripresa (b. 105), a partire dalla sestina del secondo violino con cui ricomincia il primo tema. Ma anche qui Berg rifugge dalle perfette simmetrie, imponendo fin da subito nuove variazioni del materiale. Esso conserva dunque la propria fisionomia solo in parte: l'intervallo di semitono viene ribattuto ossessivamente su gradi vicini con figure ritmiche cangianti dal secondo violino e dalla viola, mentre il cello stacca l'intervallo di settima aumentata fa diesis-sol. L'ingresso del primo violino ripropone il conseguente variato:

Esempio n. 7

The score for Example 7 consists of three staves. The first staff is for Violin I, the second for Violin II, and the third for Cello/Double Bass. It is marked 'A tempo' and 'am Steg'. The first staff has 'pp frei' and 'rit.' markings. The second staff has 'der 1. Geige nachgeben' and 'molto espres.' markings. The third staff has 'lich' and 'lassen (ppp)' markings. There are also markings for 'am Steg', '3', and 'gew.'.

Gli elementi del primo gruppo tematico seguitano a sovrapporsi, così per la seconda idea (b. 119), contrappuntata dal tema iniziale, con la sestina in evidenza nelle tre voci sottostanti, che conduce direttamente alla ripresa del conseguente del secondo tema da parte della viola e del cello (b. 138), poi del secondo violino, per giungere al primo violino in tessitura acutissima. L'effetto di tensione lancinante, viene incrementato dal repentino passaggio dal *ritardando* all'*accelerando* (bb. 142-143). Frammentato dal cello (b. 149) e riproposto dai violini, torna il conse-

guente del secondo tema, poi la coda comincia a b. 153, con tutti gli archi al ponticello, più che pianissimo (ppp), che riprendono di nuovo il gruppo tematico iniziale a partire dagli intervalli di semitono, stavolta discendente in tutte le voci, primo segno di un ripiegamento verso l'interiorità che procede fino alla fine con la ripresa dei principali motivi, con dinamiche che oscillano dal piano fino al pianissimo. Poetica e intensa la conclusione (*Quasi tempo I*, b. 183) in cui il primo violino ristabilisce un illusorio rapporto tonale riprendendo la nota si due volte a distanza d'ottava, tramite la sestina iniziale, per arrestarsi sull'ultimo si acuto, riunito agli altri strumenti di un accordo dissonante (rispettivamente, dall'alto, si-fa diesis-re bemolle-sol). Tramite il quadruplice piano (*pppp*) e la prescrizione di non vibrare, Berg riesce a ottenere una sonorità fissa, quasi spettrale, che funge da perfetta transizione agli eventi successivi.

L'idea di impiegare per il movimento conclusivo la forma del rondò-sonata, utilizzata dai compositori del classicismo viennese in funzione analoga, fornisce un'ulteriore prova della precisione con cui Berg cercava di stabilire un rapporto colla propria tradizione. Anche in questo caso, comunque, l'intelaiatura formale classica, che prevede l'inserimento del ritornello nello schema sonatistico tripartito, viene complicata da numerosi artifici che ne accrescono la complessità. Tipico di un rondò, coll'impegnativo tema principale esposto dal primo violino, è il gesto iniziale, carico di violenza espressiva:

Esempio n. 8

La melodia del violino viene variata e ripresa in contrappunto dalla viola che, da b. 5, insieme al cello la trasforma in un motivo marziale. L'unità tematica col primo movimento risulta evidente fin dalla coda di questo tema, che presenta l'idea dell'intervallo di semitono che si dilata progressivamente. Il legame si rafforza a b. 25, col ritorno della sestina d'apertura, affidata al primo violino, e con numerosi altri riferimenti che, pur se variati, conferiscono all'intera opera un'unità ciclica. Il tema principale torna a b. 48 (violino I: solo la testa) e mentre da b. 61 il violoncello e il primo violino riprendono il primo tema del quartetto, la viola itera ossessivamente le terzine ribattute del tema del Rondò.

Questo elemento viene isolato a b. 72, dando inizio all'elaborazione. Anche all'interno di questa sezione il tema del Rondò torna due volte (bb. 88, 103) per incorniciare due episodi di relativa stasi, l'ultimo dei quali funge da transizione alla ripresa, che inizia piuttosto chiaramente a partire dalla b. 151 con la riesposizione del tema da parte del primo violino.

Questa sezione conclusiva è trattata con libertà, basti pensare che solo a b. 200 Berg mette in rilievo il secondo tema, che in precedenza (b. 55) era stato solo accennato:

Esempio n. 9

Adorno ravvisa in questo gesto una «critica della forma sonata»²⁰, mentre invece pare più un tentativo di renderne chiara l'articolazione, in un rapporto privo di costrizioni, ma ricco di continuità storica. Difficile credere che la struttura in questione fosse per Berg un nemico da abbattere, invece della indispensabile premessa formale per una musica basata su nuovi presuppo-

sti, come testimonia il *Marsch* dell'opera 6. Questa sensazione viene ulteriormente rafforzata dalla coda (da b. 210). La soluzione finale viene preparata accuratamente, mediante il moltiplicarsi di gesti drammatici, come le scale cromatiche, note prese di salto, la prescrizione di impiegare le corde gravi per emettere le note acute, che culminano a b. 217, col mi acutissimo del primo violino a sormontare un accordo denso di suoni (tetracordo del secondo, tricordo della viola). A b. 223 l'ultima ripresa del tema del rondò viene affidata al cello, con fraseggio libero, poi il secondo violino (b. 227) riprende il tema del movimento iniziale, con la sestina seguita dall'idea della dilatazione del semitono, sigla dell'intera opera. Ma Berg riserba ancora un ultimo gesto drammatico per l'ultima battuta: gli archi si riuniscono in un accordo di cinque suoni²¹, poi arpeggiano con uno scatto verso l'acuto fino a formare una triade di re minore che risuona per un istante irreale, infine ricadono al grave raggrumandosi su un accordo finale, quasi un *cluster*. Vi si trovano allineate una seconda maggiore (mi-fa diesis) fra cello e viola, e due minori fra viola e secondo violino, che suona la quarta corda vuota (sol), e il primo, che ha il la bemolle successivo. Questo accordo fissando in verticale all'idea tematica della dilatazione del semitono, tenta una ricomposizione, in chiave formale, delle laceranti tensioni che percorrono questo quartetto, rendendolo uno dei lavori più significativi dell'espressionismo musicale²².

Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op. 4

Dopo la composizione del *Quartetto* op. 3, Berg aveva dedicato le sue energie alla causa di Schönberg. S'impegnò a redigere lo spartito, per conto della casa editrice Universal, degli ultimi due movimenti del *Quartetto* op. 10 e del poema sinfonico *Pelleas und Melisande* op. 5. Alla fine dell'estate del 1911 Schönberg si trasferì a Berlino, lasciando a Berg il gratificante compito di ridurre per canto e pianoforte i *Gurrelieder*, uno dei più vasti cicli poetico-musicale mai concepiti da mente umana, in cui i solisti e il coro sono accompagnati da un'orchestra enorme. Questo incarico lo impegnò per tutto il 1912. Inoltre, in vista

della prima viennese che ebbe luogo nella sala del Musikverein il 23 febbraio 1913, Berg si dovette sobbarcare la fatica di trarre le parti per gli esecutori, e sorvegliare il lavoro di preparazione musicale insieme al direttore designato, Franz Schreker. A ciò si aggiunga un contributo a un libro su Schönberg, uscito nel 1912, e la compilazione di una lunghissima guida musicale ai *Gurrelieder* (oltre 100 pagine e 129 esempi musicali commentati), e si avrà la misura della devozione di Berg verso il suo Maestro, la quale lo induceva al sacrificio della sua stessa creatività. Considerando l'elevata qualità delle opere prodotte ci si rammarica un poco dell'abnegazione con cui Berg profuse il suo impegno nella causa di un altro musicista. Ma soprattutto ci si stupisce di non trovar traccia di una preoccupazione da parte di Schönberg per la scarsa produttività del proprio allievo, preoccupazione che avrebbe dovuto indurlo a non sovraccaricarlo di lavoro. Vi sono accenni pratici, come il consiglio di dedicarsi a riduzioni per pianoforte di un lavoro completo (guarda caso, proprio i *Gurrelieder*), oppure l'incitamento alla composizione di

qualche *Lied*. È bene permettere alla poesia di condurci alla musica. Ma poi, ritorna all'orchestra²³.

E proprio a un ciclo di *Lieder* per voce e grande orchestra Berg stava pensando in quel tempo. Con simili premesse niente di più facile che uscisse un'opera dalle dimensioni colossali come i *Gurrelieder*, l'esempio che in quel periodo gli stava ossessionando la vita, oppure sulla falsariga di un grande ciclo di Mahler, come i *Kindertotenlieder* o *Das Lied von der Erde*. Mahler era uno degli idoli musicali di Berg, e per la composizione di *Lieder* con orchestra un modello, tanto per lui quanto per Schönberg. E invece, proprio dal confronto con la posizione estetica assunta dal Maestro, e con i canoni dell'arte mahleriana, venne un'opera che procedeva nella direzione opposta. Nell'estate 1912 Berg portò a termine cinque *Lieder* per voce e orchestra impiegando come testo alcuni degli aforismi con cui il poeta Peter Altenberg usava commentare le sue cartoline postali (*Ansichtskarten*), parte dei quali erano stati pubblicati nel suo libro *Neues Altes [Vecchie novità]*, uscito nel 1911. Era una scelta che contrastava con l'iniziale intendimento di scrivere una vasta sin-

fonia per voce e orchestra sul modello del *Lied von der Erde*, per la cui prima esecuzione, diretta da Walter il 20 novembre 1911 — sei mesi dopo la morte dell'autore — egli si era recato a Monaco di Baviera. Ma soprattutto significava rispondere con un gesto di autonomia creativa alle scelte di Schönberg. Come poi sarebbe avvenuto in modo più radicale nell'opera 5, anche gli *Altenberglieder* mirano a confrontarsi con l'espressione aforistica, un problema estetico che sia Schönberg che Webern stavano affrontando in quel momento, come dimostrano, rispettivamente, le opp. 19-21 (1911-12) e soprattutto i *Fünf Stücke* op. 10 per orchestra, che Webern aveva iniziato proprio nel 1911²⁴. Schönberg non condivise le scelte di Berg ma fu, come al solito, prodigo di consigli e soprattutto di rimproveri nei confronti dell'allievo. Sembra strano, e un poco sospetto, sapendolo impegnato in una ricerca analoga, che Schönberg criticasse i *Lieder* che Berg gli aveva mandato in visione all'inizio del 1913. Ritenne che era troppo evidente, nell'orchestrazione, lo sforzo per scrivere qualcosa di nuovo ad ogni costo, e che ciò produceva una certa «goffaggine» nella ricezione del brano. Dichiarò apertamente la propria ostilità nei confronti del lavoro, pure, dovendo dirigere a Vienna un concerto, volle programmare l'esecuzione di due dei cinque *Lieder* di Berg, insieme all'op. 6 di Webern, alla sua stessa op. 9 (la *Kammersymphonie*), ad alcuni *Lieder* di Zemlinsky e, dopo Berg — *dulcis in fundo* — ai *Kindertotenlieder* di Mahler. Con Schönberg sul podio, il concerto ebbe luogo il 31 marzo 1913 al Musikverein, organizzato dalla Società accademica per letteratura e musica di Vienna. Così si espresse la critica:

Dopo l'opera 9 di Schönberg, ai fischi ed agli applausi frenetici si frammi-schiarono purtroppo anche i sibili penetranti delle chiavi di casa e dei fischiotti, e nella seconda galleria scoppiarono le prime colluttazioni della serata. Allora da ogni lato si cominciò a prendere posizione con urli selvaggi, e già durante questo intervallo, di insolita lunghezza, gli avversari si scontrarono duramente. Ma due *Lieder* orchestrali su testi di cartoline illustrate di Peter Altenberg fecero perdere le staffe anche ai più posati. La prima poesia dice: «Hai visto il bosco dopo il temporale?!? Ferma è ogni cosa, e scintilla più bella di prima. Vedi, donna, tu pure hai bisogno del temporale!». La musica su questo testo, spassoso nella sua assurdità, supera tutto quanto si sia mai sentito e si deve solo

ringraziare la bonarietà dei viennesi se, ascoltandola, si limitarono a ridere di cuore. Senonché Schönberg battè la bacchetta sul leggio, interruppe il *Lied* a metà e si volse verso il pubblico gridando che avrebbe fatto uscire i disturbatori con l'impiego della forza pubblica, provocando così la ripresa dell'agitazione, degli insulti selvaggi, schiaffeggiamenti e sfide. Il signor von Webern, dal suo palco, gridò che bisognava cacciar fuori tutta quella marmaglia e dal pubblico gli fu risposto che si sarebbero dovuti rinchiudere nel manicomio di Steinhof i seguaci di quel detestabile indirizzo musicale. E da quel momento il tumulto e lo schiamazzo in sala non ebbero più fine. Si videro signori scavalcare a precipizio varie file di poltrone di platea con agilità degna di una scimmia per andare a schiaffeggiare l'oggetto della loro ira. Il commissario di polizia, che voleva intervenire, non fu in grado di mettere ordine in quel caos di passioni selvaggiamente scatenate.

Moltissime persone si precipitarono verso i musicisti terrorizzati e tremanti e li supplicarono di abbandonare il podio. Tuttavia ci volle ancora almeno una mezz'ora prima che gli ultimi scalmanati uscissero dalla sala²⁵.

Vennero poi le prime affermazioni, e Berg finì per riacquistare fiducia nei propri mezzi. Ma prima fu colto da atroci sensi di colpa, arrivando quasi a pensare di essere un incapace. In fondo, nonostante la pubblica difesa del lavoro, sapeva che Schönberg era critico nei confronti dei suoi *Lieder*. Credette anche all'opinione di Egon Wellesz, che trovava errato il rapporto fra il carattere aforistico dei testi e l'enorme organico orchestrale impiegato per accompagnarli, tanto che per un certo periodo accarezzò l'idea di farne una riduzione per orchestra da camera. Fortunatamente accantonò il pericoloso progetto, che avrebbe sicuramente trovato dei sostenitori, preservando quell'accompagnamento orchestrale che rappresenta un personale trionfo su tutti i problemi che la strumentazione avrebbero potuto legittimamente porre a chi, come lui, affrontava il problema per la prima volta. Da quella infelice prima viennese gli *Altenberglieder* non vennero più ripresi, e solo nel 1953, grazie all'interesse di Horenstein che dette le due prime esecuzioni complete a Roma e a Parigi, l'opera venne conosciuta, e la partitura pubblicata dalla Universal.

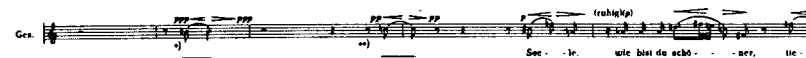
Colpisce negli *Altenberglieder* l'invenzione timbrica profusa da Berg, e il rapporto perfetto che instaura fra l'intimismo della concezione aforistica, dovuto ai testi, e il ricco organico orchestrale impiegato²⁶.

La capacità di mettere sullo stesso piano le caratteristiche del testo, le esigenze strutturali della forma, e la loro attuazione timbrica, evitando la tentazione dell'effetto fine a se stesso, è uno dei pregi maggiori di questa partitura. Volendo stilare una lista per un ipotetico manuale d'orchestrazione, che tenesse finalmente nel giusto conto le partiture del nostro secolo, numerosi esempi dovrebbero essere tratti dai lavori di Berg, e specialmente dalle opere 4 e 6. Ne prenderemo in esame solo alcuni, nel corso dell'analisi, senza isolarli dal contesto formale ed espressivo a cui appartengono, nonostante il loro specifico fascino.

I cinque testi prescelti da Berg formano un'unità indissolubile in cinque parti, rispettivamente di 38 (n. 1), 12 (n. 2), 25 (n. 3), 33 (n. 4), e 55 battute (n. 5). Tutti contengono delle notevoli suggestioni drammatiche, che Berg raccolse pienamente. La loro precipua caratteristica è stata ben definita da Pierre Boulez come «sorprendente fusione di ironia e sentimento che Berg seppe esprimere acutamente nella sua musica»²⁷.

Il primo *Lied* inizia con un'introduzione orchestrale di 19 battute, in cui Berg ricrea un effetto di stasi quasi «orientale», mediante un continuo movimento di figure ostinate. La frase principale valica il limite di battuta (cinque crome su una divisione in 4/8) e si ripete ciclicamente fino alla tredicesima battuta, trasportata di grado. Questa figura funge da modello per una serie di sovrapposizioni ritmiche (in contrattempo, per diminuzione etc.), decantazioni tra fasce di altezze e ridondanze timbriche, creando un prezioso tessuto sonoro, trapuntato dal tintinnio di *Glockenspiel*, xilofono e celesta, in cui si produce quell'impressione di variazione in spazi minimi di una linea melodica, effetto tipico dell'eterofonia. Fra queste impalpabili sonorità si distingue la voce delle viole (b. 12) a cui si aggiungono i celli nel registro acuto: un motivo che prende corpo a partire da un intervallo di seconda minore, poi maggiore, infine si identifica con la figura ciclica iniziale. È impressionante la quantità di eventi apparentemente differenti, ma tutti prodotti dal principio della variazione allargata. La voce entra a b. 20 cantando a bocca chiusa²⁸, poi intona la parola *Seele* (*anima*), un motivo di tre note che prende origine dalle due precedenti:

Esempio n. 10



Questo il testo del *Lied*, che occupa in tutto 11 battute:

Seele, wie bist du schöner, tiefer, nach Schneestürmen-
Auch du hast sie, gleich der Natur-
Und über beiden liegt noch ein trüber Hauch, eh' das Gowölk sich verzog!

Quanto più bella e più profonda sei, anima, dopo le bufere di neve-
Tu pure hai bufere, come la natura-
E sopra entrambe alita un soffio torbido prima che si diradino le nubi!

Straordinariamente seducente risulta la linea vocale, in cui Berg raccoglie le suggestioni del testo, dal madrigalismo di *tiefer* (una settima maggiore discendente), al portamento di una quindicesima, con la dinamica che dal forte cresce al fortissimo quando attacca la seconda frase, quasi a evocare il dolore delle tempeste dell'animo, fino all'andamento statico, salmodiante della terza frase, in cui il sentimento sembra trovare un illusorio riposo. A b. 28 compare un accordo dell'armonium (due quinte vuote mi-si-fa) che non si può udire, poiché gli altri strumenti suonano fortissimo, mentre l'indicazione per la tastiera è pianissimo. Ma quando le sonorità si spegneranno gradatamente (straordinario l'effetto dei tamtam più che pianissimo, e dei piatti subito dopo, percossi con la mazza felpata), queste note potranno essere udite, come un somnesso pedale che proviene dall'indistinto, sormontato dal mi bemolle del violino solo. Il brano si chiude nell'indeterminatezza grazie all'ultimo effetto, un glissando di suoni armonici dei violini sulla seconda corda, seguito da un suono quasi inudibile prodotto da viole, celli e bassi sfiorando la cordiera.

Il secondo *Lied* è attaccato dalla sola voce. Qui la linea del canto acquista un rilievo maggiore, caratteristica mantenuta nei tre brani centrali, tutti più corti dei due che li incorniciano. Eccone il testo:

Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?!
Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor-
Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!

Hai visto il bosco dopo il temporale?!?!
Ferma è ogni cosa e scintilla più bella di prima.
Vedi, o donna, tu pure hai bisogno del temporale?!?!

Appare qui un sentimento leggero e ironico, messo in evidenza da Berg quando prepara l'emissione di un futile melisma e un trillo sulla prima sillaba della parola «schöner» (più bello), tramite un passaggio affidato agli archi col legno. Una volontà di piccole pitture, come i lievi rintocchi della celesta che sottolinea, con intenzione, la parola «donna».

Ancora differente il sentimento del terzo *Lied*:

Über die Grenzen des All blicktest du sinnend hinaus;
Hattest nie Sorge um Hof und Haus!
Leben und Traum von Leben plötzlich ist alles aus-
Über die Grenzen des All blickst du noch sinnend hinaus!
Oltre i confini dell'universo, pensoso hai spinto lo sguardo;
le pene quotidiane non ti hanno mai sfiorato!
Vita e sogni di vita, tutto finisce a un tratto...
Oltre i confini dell'universo, ancora spingi pensoso lo sguardo.

Significativo l'accordo scelto per accompagnare il primo verso, poiché i fiati sono tutti raggruppati nel totale cromatico, tenuto per quattro battute con scambi di posizione fra gli strumenti. Pare evidente la natura semantica di questo utilizzo delle dodici note, quasi fossero la metafora sonora dei «confini dell'universo». Il senso della perdita improvvisa, della presa di coscienza dell'illusione, trova un corrispondente nella prescritta mancanza d'intonazione delle parole, quasi bisbigliate «tutto finisce a un tratto», che preparano il verso finale, quasi identico al primo. Se all'inizio il totale cromatico era dato fin dal primo accordo dei fiati, ora Berg lo propone battuta dopo battuta usando invece gli archi, ogni settore diviso in tre parti, con suoni flautati che salgono verso il settore acutissimo, insieme alla voce che raggiunge il do²⁹. La stessa sensazione, dunque, non si ripete uguale, ma mediante il diverso materiale timbrico identifica un'evoluzione psicologica che tiene conto delle frasi centrali.

Il quarto *Lied* evoca una vana attesa:

Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele-
Ich habe gewartet, gewartet, oh, gewartet-.

Die Tage werden dahinschleichen-
Und umsonst wehen meine aschblonden, seidenen Haare um mein bleiches Antlitz-.

Nulla è avvenuto, nulla avverrà all'anima mia-
ho atteso, ho atteso, oh, atteso!
I giorni dilegueranno furtivi-
e invano i miei cinerei capelli di seta aleggiano intorno al mio volto smorto.

L'articolato e tenue tessuto che riempiva lo spazio sonoro nel *Lied* precedente, lascia il posto a un si bemolle acutissimo del flauto, su cui la voce, nella prima ottava, intona la prima frase, con le parole «nichts wird kommen» («nulla avverrà») messe in risalto dalla mancanza di accompagnamento. Brevi motivi si susseguono conferendo un andamento statico al brano, che ha per oggetto proprio il nulla di una vana attesa. Solo l'evocazione dei «cinerei capelli di seta» suscita una melodia nervosa che passa dall'oboe al clarinetto fino al flauto che raggiunge il si bemolle acutissimo, mentre il timpano esegue un glissando e la linea vocale scivola anch'essa lentamente verso il grave sull'ultima immagine del «volto smorto».

Per il quinto *Lied*, il più lungo e impegnativo dal punto di vista formale, Berg impiegò la passacaglia. Tale tecnica, tra le più antiche forme di variazione, fu una delle preferite nella cerchia di Schönberg, e Berg stesso l'avrebbe impiegata poi nel *Wozzeck*.

L'esposizione del tema ostinato di cinque note (violoncelli divisi e clarinetto basso: sol-la bemolle -si bemolle -do diesis -mi) avviene in modo simile all'inizio della *Passacaglia* op. 1 di Webern, con l'unisono del clarinetto basso e metà dei celli che pizzicano il primo quarto, il tutto con la prescrizione «senza crescendo», per ottenere un suono fisso. Come nel primo *Lied*, anche qui l'orchestra introduce la voce mediante 15 battute di preludio. Alla quinta battuta il flauto e l'arpa, sopra il pedale inferiore di mi (fagotto, controfagotto, tromboni, contrabbassi) fanno intendere in successione seriale il totale cromatico. Ma non si tratta qui di anticipare tecniche ancora da venire, dato che la melodia non avrà conseguenze di rilievo nel seguito del brano, bensì di introdurre ancora una volta, mediante analogie musicali con gli altri *Lieder*, il clima del testo, che inizia alla sedicesima

battuta:

Hier ist Friede-
Hier weine ich mich aus über alles.
Hier löst sich mein unfäßbares, unermessliches Leid, das mir die Seele verbrennt...
Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen...
Hier ist Friede! Hier tropf Schnee leise in Wasserlachen.

C'è pace qui.
Qui posso sfogare il mio pianto.
Qui la pena inconcepibile, smisurata si discioglie, che l'anima mi brucia...
Vedi, qui non c'è gente né case...
C'è pace qui! La neve goccia lenta in pozzanghere...

Sono le frasi più suggestive, e ricche d'immagini, e il raggiungimento sofferto della serenità chiude l'arco narrativo del ciclo, permettendo ai brevi aforismi di Altenberg di raggiungere una vera unità espressiva. Berg riesce a tradurre in musica questa sensazione, e i riferimenti più frequenti alla tonalità vengono impiegate qui non soltanto per la logica della forma-passacaglia, ma soprattutto come idea semantica del riposo e della pace. Anche la cantabilità della linea vocale è maggiore, e non mancano espliciti richiami semantici, come il «Siehe», una quarta giusta discendente la-mi, emessa pianissimo, passaggio esattamente identico alla parola corrispondente nel secondo *Lied* (b. 8), la cui melodia è inoltre rievocata qui dal corno. Il collegamento immette all'interno di quest'ultimo brano una vivida luce di serena ironia, che si scioglie del tutto con l'ultimo effetto descrittivo, la neve che «goccia lenta in pozzanghere», una pagina preziosa di frammentazione parziale delle sonorità³⁰, violoncelli al ponticello divisi in cinque leggi, tam-tam percosso con mazza di cuoio, sonorità evanescenti. Infine la riesposizione delle cinque note della passacaglia, contemporaneamente nel dritto e nel retrogrado trasposto, con forcelle che portano dal piano all'appena percepibile (*pppp*) fino all'ultimo grumo di note, ancora le cinque precedenti, del pianoforte e della celesta e degli archi³¹. Come se nella fissità dell'immagine si potesse trovare la serenità.

Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5

S'ignorano le motivazioni precise che portarono Berg alla composizione dei *Pezzi per clarinetto*. Con gli *Altenberglieder* il musicista aveva dimostrato di affrontare con sicurezza anche la

scrittura orchestrale³², oltre al quartetto e al pianoforte. Caduto l'ultima difficoltà degli anni di studio era quasi logico pensare che si sarebbe cimentato — e l'ex-maestro Schönberg premeva in tal senso — con la meta ambita di ogni musicista, la composizione orchestrale. Invece scelse una forma cameristica, per di più destinata a uno strumento, il clarinetto, a cui pochi compositori avevano dedicato i loro sforzi creativi. Unica eccezione, certo nota a Berg, l'ultima produzione di Brahms, con il quintetto (1891) e le due sonate (1894)³³. Ma queste sono opere di vaste proporzioni, che rispettano la forma della sonata classica, mentre i pezzi di Berg sono la musica più aforistica che abbia mai composto, la cui durata, contenuta in soli otto minuti, è la più breve di qualsiasi altra sua composizione eccettuati i singoli *Lieder*. I punti di riferimento, specialmente se si confrontano le date, sono i *Quattro pezzi per violino e pianoforte* op. 7 (1910) e le *Sei bagatelle* per quartetto d'archi op. 9 (1913) dell'amico e condiscipolo Webern, ma soprattutto i *Sei piccoli pezzi per pianoforte* op. 19 (1911) di Arnold Schönberg. All'inizio Berg aveva pensato di comporre sei brani, intendendo tramite il numero rendere omaggio al Maestro, come aveva fatto Webern nelle *Bagatelle*, ma quando finì il lavoro, nell'estate del 1913, si fermò a quattro. Con ogni probabilità lo persuase il riscontro oggettivo della loro compiutezza formale: le quattro brevi immagini sono fissate da Berg trovano una logica unificatrice nei rapporti fra i quattro tempi, e le rispettive strutture, che corrispondono ancora una volta a un principio classico di organizzazione sonatistica. Anche questi brani conobbero la sorte degli altri lavori, e non furono eseguiti che il 17 ottobre 1919, a un concerto della «Società per audizioni musicali private» a Vienna, fondata e presieduta da Schönberg, di cui Berg e Webern erano membri attivi. Lo spartito venne poi pubblicato nel 1920, a spese dell'autore, da Haslinger, insieme alle opp. 1 e 3, e solo in seguito venne acquistato dalla Universal (1924). Dedicatario dell'opera, ed è la prima di una lista cospicua, fu Arnold Schönberg.

Già dall'ultimo *Lied* dell'op. 2 Berg aveva eliminato quasi tutti i nessi tonali dalla propria scrittura. Il problema specifico che si era posto nell'op. 5 era quello del tempo e del metro. Due

anni dopo la loro esecuzione si espresse chiaramente sul problema:

Già da tempo la stanghetta di battuta non ha più per noi la funzione di vincolare la melodia e rispettivamente il fraseggio. Osservi, in questo senso, i miei vecchi pezzi per clarinetto o le opere più tarde di Schönberg: vi si potrebbe senz'altro eliminare la battuta. [...] In fin dei conti la stanghetta di battuta non riguarda più la forma né l'architettura, ma è un indispensabile mezzo d'intesa per l'esecuzione della musica per più di uno strumento³⁴.

La concezione dei pezzi, determinata dalla scelta di concentrare il materiale musicale in modo da svolgere un discorso completo in poche battute, richiedeva un radicale ripensamento sul problema del tempo. Questa condizione non era connaturata all'arte di Berg, che in seguito non avrebbe più adottato questo stile. Probabilmente il desiderio di rendere omaggio al Maestro, seguendo più da vicino le sue ultime concezioni, fu la molla che lo spinse ad avventurarsi su questo terreno.

Il primo pezzo, che dura 12 battute, funge da allegro di sonata, anche se in tempo moderato. La melodia iniziale del clarinetto, è formata da tre motivi intrecciati, tutte idee melodiche subito variate sia dallo strumento a fiato che dalla tastiera, in modo da avvertire subito un senso di sviluppo fin dal minimo dettaglio. La scrittura per il clarinetto tiene pienamente conto delle caratteristiche specifiche dello strumento specialmente, il suono pieno nel registro grave e la morbidezza degli arpeggi. Nelle bb. 7-8 pare di cogliere un embrione di sviluppo, dato dalla variazione degli intervalli della melodia principale. Un'allusione che si fa riferimento più preciso alla logica formale quando, alle bb. 8-9 il pianoforte riprende, variandoli, il primo e il terzo motivo della melodia iniziale, producendo l'idea di una ripresa. Ma il movimento si arresta subito su un sol ostinato dello strumento a fiato, mentre il pianoforte propone un bicordo do-fa diesis nel registro centrale. Ad esso si sovrappone un accordo spettrale di sei suoni nel registro acutissimo, allineati per quarte, giuste ed eccedenti (evidente omaggio alla *Kammersymphonie*). La sonorità, pianissimo e subito più che pianissimo, e l'asimmetria delle figure ritmiche, tutti raggruppamenti metrici irregolari, preparano l'effetto dell'ultima battuta: con l'aggiunta

del si naturale grave, Berg presenta un accordo di complessive 10 note, quasi il totale cromatico. Un gesto che conferma la volontà di sintesi del materiale musicale.

Dopo una pausa consistente, viene il secondo pezzo, di sole nove battute, *Sehr Langsam [Molto adagio]* l'indicazione. Per produrre il senso della forma bipartita di un adagio, Berg ripresenta il bicordo re-fa diesis, che compare nell'anacrusi, nelle due battute finali. Il clarinetto inizia a fraseggiare liberamente sopra la terza della tastiera, imitato dalla mano destra del pianista. Il movimento melodico e armonico in questo brano sono minimi: il bicordo viene ripetuto, con figure metriche irregolari, per le prime tre battute, in cui la mano destra alterna a sua volta due soli accordi, e il clarinetto riprende la coda del motivo iniziale con effetto d'eco. Un brano fatto di ripetizioni di minimi dettagli, in cui l'idea del tempo lento viene personalmente rivissuta come mancanza quasi assoluta di eventi, fino allo spegnersi delle sonorità nella penultima battuta: il clarinetto si arresta sul fa diesis, una quinta sopra il si naturale della mano sinistra, cui si aggiunge per un breve istante il re, formando la triade di si minore. Poi il basso scivola di mezzo tono al si bemolle grave e la mano destra conclude iterando la terza iniziale.

Il terzo brano, 18 battute, è quello che presenta la forma più riconoscibile, quella di uno scherzo (bb. 1-8, 6/8) con trio (bb. 9-13, 3/4) e ripresa abbreviata (bb. 14-18, 6/8). Rafforza l'impressione il carattere piuttosto contrastante della sezione centrale, la qualità della melodia del clarinetto, con staccati e frullati, e dell'accompagnamento pianistico, o in imitazione stretta, o accordale, e i tempi piuttosto veloci. D'effetto la conclusione affidata a una veloce scala, con suono «quasi Flatterzunge [Frullato]», che discende due ottave percorrendo una scala per toni interi, per indugiare sugli ultimi semitoni e concludere con un ultimo re ai limiti della sonorità (*pppp*).

L'ultimo pezzo è quello di più ampie dimensioni (20 battute) e risulta il più impegnativo dal punto di vista formale. Anche qui c'è il riferimento classico, stavolta al Rondò come nell'ultimo movimento dell'op. 3, ma l'idea della variazione tematica continua, già rivelata in quella circostanza, risulta ulteriormente pro-

gredita. Invece di usare un tema vero e proprio, Berg usa l'accordo presentato all'inizio del pianoforte in funzione tematica, richiamandolo a b. 11, a metà del brano. L'accordo è costituito da una quinta vuota al basso (do-sol), forse il più forte legame con la tonalità di tutta la composizione, mentre la mano destra suona una settima aumentata senza la quinta (mi-sol diesis-re diesis). Il clarinetto entra con un motivo di tre note, poi ha una malinconica frase a solo, la cui ultima parte viene variata e contrappuntata dal pianoforte.

La dissoluzione del materiale viene bloccata (b. 11) dalla ripresa dell'accordo iniziale, col clarinetto che produce ancora un effetto d'eco. Infine l'ultima parte, che ha inizio con la ripresa del motivo del clarinetto, per spegnersi nell'ultimo accordo del pianoforte. Anche qui, come nel precedente quartetto, Berg riserva una chiave di lettura. L'aver richiamato al centro del pezzo l'accordo iniziale gli ha permesso di renderlo tematico. Alla fine prescrive un effetto sonoro ai limiti della percettibilità. Mentre la mano sinistra percuote grumi di note aggiungendo per terze alla seconda iniziale la-si, prima il do, poi il mi, infine il sol³⁵, la mano destra abbassa i tasti senza percuoterli e li tiene, in modo che, quando la mano sinistra si alza improvvisamente, risuoni un accordo impalpabile, «quasi flautato», su cui il clarinetto fraseggia per l'ultima volta. Lo stesso accordo viene poi ribattuto con sonorità evanescente (*pppp*): è una settima maggiore su do, e pare quasi una soluzione dell'accordo iniziale, e un ulteriore, illusorio richiamo al passato.

Drei Orchesterstücke op. 6

Dopo quella dei *Quattro pezzi* op. 5, la seconda dedica al «Maestro e amico Arnold Schönberg» fu quella che Berg appose sulla partitura dei *Tre pezzi per orchestra* op. 6. Avrebbero dovuto essere terminati in occasione del quarantesimo compleanno di Schönberg, che ricorreva il 13 settembre 1914. Per quella circostanza Berg non poté inviare al Maestro tutto il promesso regalo, ma solo il primo e il terzo pezzo, gli unici compiuti. Solo qualche mese dopo riuscì a completare anche il brano rimanente. Sulla partitura, peraltro, annotò data e luogo in cui avrebbe terminato

il tutto: «Trahütten [proprietà di campagna dei suoceri in Stiria] 23 agosto 1914». Egli alterò i dati — e non sarà l'ultima volta — per far coincidere il compimento ufficiale della partitura con quel 23 che, fin dal 1900, riteneva essere il numero del suo destino³⁶.

L'idea di scrivere una composizione solamente orchestrale, o meglio l'ordine, era stata data da Schönberg a tutti i suoi allievi l'anno precedente. Abbiamo già visto come Berg reagisse a queste sollecitazioni, affermando la propria personalità con un gesto di autonomia creativa. Probabilmente per questo né l'op. 4, né l'op. 5 erano state apprezzate da Schönberg. Comunque Berg aveva effettivamente iniziato a scrivere una sinfonia, e l'anno successivo rielaborò la musica già composta, e la utilizzò nel primo dei tre pezzi, che chiamò *Präludium* (preludio). Il secondo lo intitolò *Reigen* (Girotondo), descrivendolo come «un pezzo molto delicato, anche gaio, sul tipo della danza»³⁷. Il terzo, più lungo e più impegnativo, fu terminato per primo il 14 luglio 1914. Soddisfatto Berg scrisse quello stesso giorno alla moglie:

La marcia [*Marsch* era il titolo del brano] è diventata relativamente lunga. Finalmente un movimento lungo dopo tanti brevi! È più lungo di tutti i cinque *Lieder* per orchestra [l'op. 4] messi insieme³⁸.

La contentezza per aver scritto un lavoro di vaste proporzioni è indicativa delle vere tendenze di Berg, del tutto uscito oramai dal suo periodo aforistico. Già nel maggio precedente aveva assistito al *Woyzeck* di Büchner, ponendosi subito il problema della grande forma per eccellenza, quella del teatro musicale. Affrontando il genere sinfonico poteva quindi verificare le sue capacità in questo senso.

Anche i *Tre pezzi* op. 6 conobbero la sorte delle composizioni precedenti, e la prima esecuzione del *Präludium* e *Reigen* avvenne soltanto il 5 giugno 1923 a Berlino, diretta da Webern. Berg stesso aveva autorizzato la separazione dei primi due dal terzo pezzo, secondo lo schema romantico «Introduzione e movimento sinfonico». Per avere un'esecuzione completa si dovette attendere il 1930, quando Johannes Schuluer li diresse a Oldenburg. A quel tempo Berg era oramai un compositore pienamente

affermato, il suo *Wozzeck* aveva trionfato fino nell'Unione Sovietica, e la composizione della *Lulu* lo stava occupando pienamente. Purtuttavia dimostrò di non aver dimenticato la sua op. 6, e mise in guardia il direttore della difficoltà che la loro esecuzione comportava. Stilò anche una breve guida al loro ascolto, in cui mise in evidenza la struttura sinfonica celata dietro l'apparente tripartizione:

Il preludio potrebbe rappresentare il primo tempo; *Reigen* riunisce lo scherzo e il movimento *lento* (in quest'ordine), e la marcia può essere considerata il finale³⁹.

In vista dell'esecuzione integrale, Berg rivide la partitura, già uscita in facsimile nel 1923, che fu pubblicata dalla Universal nel 1954. Nella scrittura orchestrale dell'op. 6 Berg confermò pienamente le doti rivelate nell'op. 4, anche se si discostò notevolmente da questa per la forma. Forse solo il *quartetto* op. 3 può far presagire gli esiti qui raggiunti dal musicista il quale produsse una partitura di enorme difficoltà per gli esecutori. Egli ne fu consapevole, secondo Adorno, che ricorda anche di aver comunicato a Berg la sua prima impressione alla lettura dei brani:

«Dev'essere come se si eseguissero insieme i *Pezzi per orchestra* di Schönberg e la *Nona Sinfonia* di Mahler». Non dimenticherò mai l'espressione di gioia che si accese sul volto a quel complimento, che sarebbe riuscito sospetto a ogni orecchio colto⁴⁰.

L'opinione del filosofo testimonia la sua fulminea capacità di sintesi, e fornisce inoltre un punto di riferimento obbligato per l'analisi. Se ai *Cinque Pezzi per orchestra* op. 16 di Schönberg si devono molti tratti formali della composizione, all'opera di Mahler in generale, e in certi punti a specifiche sinfonie come la *Sesta* e la *Nona*, si deve l'impulso generale della scrittura orchestrale, la sua organizzazione in passaggi e ritmi caratteristici, persino certi tratti dell'ironia musicale che il compositore boemo riservava soprattutto ai suoi famosi *Ländler*. Si può dire che tutta la composizione, in fondo, rifletta questa meditazione mahleriana di Berg, fin dal nutrivissimo organico orchestrale⁴¹, che è anche un evidente omaggio allo Schönberg dei *Gurrelieder*. Per rendere più chiaro il proprio pensiero, Berg adottò per la prima volta

in questa partitura i segni impiegati da Schönberg nell'op. 16:

H per marcare l'inizio della *Hauptstimme* (Voce principale), H per quello della *Nebenstimme* (Voce secondaria), e T segnalarne la fine.

Trasparente appare la forma del breve — 56 battute — preludio, aperto e chiuso da una sezione affidata alle percussioni. L'idea è quella di plasmare la materia sonora a partire dal suono indeterminato, per ritornare ad esso dopo che l'esposizione delle idee musicali si sia compiutamente manifestata. Inizia il tamtam grave, con un ottavo isolato nella prima battuta che viene lasciato risuonare, a cui si sovrappongono ordinatamente con varie figure le altre percussioni. A b. 3 i timpani cominciano a definire le altezze: i sol ribattuti della seconda coppia si ampliano nella settima discendente fa-sol, mentre la prima ripete la quarta giusta ascendente si bemolle-mi bemolle. Man mano entrano gli altri strumenti, mentre i motivi prendono corpo poco a poco, come nel primo degli *Altenberglieder*, a partire dal minimo intervallo (il fagotto a b. 6, la tromba a b. 8), fino a che il movimento si arresta (b. 9) sopra un accordo in cui ogni nota è affidata a un timbro diverso⁴². L'idea sembra già corrispondere a un parametro di serializzazione dei timbri, tecnica di orchestrazione che Webern avrebbe portato alle estreme conseguenze. Su questo accordo si staglia una figura ritmica affidata al primo trombone:

Esempio n. 11



il suo mi bemolle è nota decisamente fuori registro, ma serve a mettere in rilievo il ruolo tematico che la figura ritmica assumerà, quando a b. 14 verrà affidata a tutta l'orchestra, e verrà poi intonata dai legni (b. 43), per mancare il ritorno variato al clima dell'inizio. A b. 15 prende forma l'idea melodica principale, che si rivela compiutamente due battute dopo. È un'ampia e struggente melodia cantabile, che fa perno sul la bemolle:

Esempio n. 12



Il rapporto fra questa linea e le successive elaborazioni è più vincolante del consueto. In modo quasi ridondante appare, nel rovescio dell'antecedente, dal primo corno poi da oboi e flauti, che entrano in stretto, infine di nuovo dai primi violini (b. 21) nella nuova forma, con l'aggiunta della figura puntata apparsa in coda alla prima frase da parte di flauti e oboi. Appare chiaro il principio organizzativo, che risponde all'idea di rendere il materiale pienamente riconoscibile. Le successive elaborazioni coinvolgono l'intera orchestra, raggiungendo il massimo della complessità a b. 36, in cui l'antecedente rovesciato della melodia appare sovrapposto nei vari timbri, mediante aumentazione e contemporanea diminuzione: semicrome dei primi violini, crome dei flauti e dell'arpa (voci secondarie), semiminime dei clarinetti, delle trombe e dello xilofono (voci principali), mentre i corni s'impegnano in un trillo virtuosistico dal sapore ironico, effetto di stampo mahleriano. Primo e secondo trombone proseguono il passaggio nelle due battute successive. Dal culmine dell'organizzazione, Berg torna poi gradatamente all'idea dell'indistinto iniziale. Riprende l'accordo che a b. 9 era diviso fra vari timbri, strumentandolo in modo omogeneo (b. 40), poi la figura tematica (b. 43), infine anticipa l'inizio del brano successivo a b. 44, affidandolo ai violini (voce principale) e alla celesta (voce secondaria) anche questa una logica ciclica più volte applicata da Mahler. Seguono varianti frammentate dal motivo iniziale, che si posano sulla ripresa, variata e rovesciata, dell'idea d'apertura. Gli intervalli da cui prendeva vita il brano vengono rovesciati (la quarta diventa discendente: xilofono, b. 52, la settima ascendente: fagotto, b. 53), poi compare l'ultimo bicordo di terza (sol-si bemolle: contrabbasso col legno e trombone), mentre s'intensifica il brusio delle percussioni a suono indeterminato⁴³. Su questo tessuto entrano i timpani, riprendendo, come un'eco, il bicordo si bemolle-sol, infine la chiusura col colpo di tamtam, un ottavo come all'inizio, ma senza che la nota sia fatta risuonare. Anche

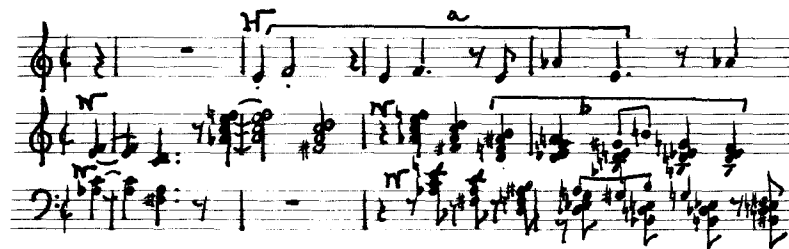
12

questo accorgimento serve a diversificare, nella simmetria, l'evoluzione psicologica di tutto il brano.

La bipartizione di *Reigen* è determinata dal cambio del metro. La prima parte (18 battute più l'anacrusi) è in tempo tagliato (♩), mentre la seconda (100 battute) porta l'indicazione *Langsame Walzertempo* [Tempo di valzer lento], 3/4. L'indicazione fornita da Berg per la prima esecuzione, che individua in questo movimento la somma dello scherzo seguito dal tempo lento è dunque precisa, anche se risulta difficile separare le due sezioni tra di loro, per gli stretti rapporti che intercorrono fra il materiale tematico delle due parti tra di loro, e il primo movimento.

Il rapporto tra voci principali e secondarie, in quest'avvio, è di estrema complessità, poiché tutte le parti concorrono a determinarlo. L'esempio che segue mostra una riduzione delle sole voci principali e secondarie, trascritte in suoni reali:

Esempio n. 13



Il tema esposto dalla tromba con sordina insieme al fagotto (13.a) diverrà quello del valzer, ed è analogo all'antecedente rovesciato del tema del *Präludium* (cfr. es. mus. n. 12). Il soprano delle armonie affidate ai violini — anticipate anch'esse nel tempo precedente — verrà usato come voce secondaria, propriamente nell'elemento (13.b), insieme a un terzo elemento, che appare a b. 7 dai celli, a cui si aggiungono le viole divise (b. 9). Evidentemente il titolo «girotondo» non è tanto riferito al 3/4 del valzer, quanto a questa ciclicità tematico-motivica che caratterizza il brano. Il valzer, propriamente detto, va da b. 20 a b. 100. Una tripartizione è data dalla prima sezione (A: bb. 20-25)

e dalla sua ripresa variata (*A'*: bb. 94-100), in cui è percepibile l'appoggio del ritmo ternario sul tempo forte, più evidente in *A*, grazie al pizzicato degli archi gravi, meno chiaro ma sempre coglibile in *A'*. Per entrambe il materiale melodico è quello descritto dall'esempio n. 13. In *A* la voce principale (13.a) è sostenuta dalla prima tromba con sordina insieme al fagotto, mentre quella secondaria (13.b) le viene contrappuntata dal primo violino e dal clarinetto in mi bemolle (che rinforza il suono nella conclusione delle due frasi). In *A'* il tema della voce principale passa ai violini, e prima di essere ripreso nello stesso tempo di b. 20, viene anticipato a b. 90 dai violini primi insieme ai corni. Solo in seguito comparirà il motivo, variato, della voce secondaria, che conclude la sezione. Nelle ottanta battute che intercorrono tra *A* e *A'*, i motivi principali vengono elaborati, dando luogo a diversi episodi fra loro intrecciati dal principio della variazione tematica. Berg avvia il discorso con movenze leggere, proponendo una variazione di 13.b (b. 24):

Esempio n. 14

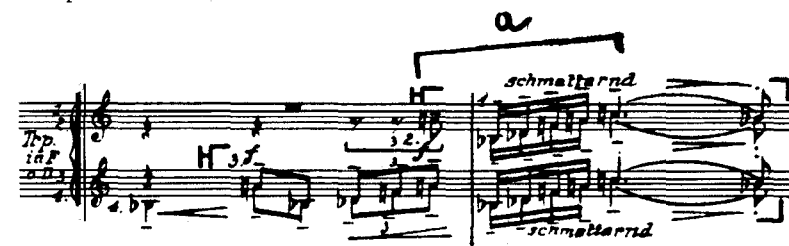


in cui riaffiora la tonalità. Segue una frase di quattro battute, in cui vengono mescolati in una sequenza orizzontale, variati, gli elementi 13.a e 13.b. Subito dopo gli stessi riappaiono in verticale, coordinati dal contrappunto. Tutto segue il principio della ripetizione con variazione del dettaglio, producendo l'impressione di un flusso melodico continuo, che fa rivivere il fantasma della danza tramite le strofe. Un episodio contrastante ha luogo da b. 45 a b. 48, in cui si sovrappongono una triade di do diesis affidata a tre violini (suoni flautati), un arpeggio della celesta (stesso schema, con l'aggiunta del la), alternato a un glissando

dell'arpa e al tremolo di flauto e clarinetto. L'effetto di stasi è breve, poi il brano ripiglia il ciclo della variazione, a partire dal motivo dei celli, che passa ai violini (b. 49). Gli incastri si fanno fitti, e gli elementi tematici rivelano nuove ed insospettabili proprietà.

L'effetto del valzer torna marcato a b. 68, *derb bewegt* [vigorosamente mosso], con lo stesso motivo di b. 48, esposto dalle trombe, che vi aggiungono una caratteristica quartina:

Esempio n. 15



In questa sezione appaiono più chiaramente le peculiarità dello sviluppo. Una pausa di un'intera battuta (82) porta a una sezione di transizione, in cui l'elemento 15.a, prevalentemente affidato agli ottoni, è il richiamo tematico più evidente, e porta all'anticipo del tema del valzer (da b. 90) mentre lo sviluppo tematico è ancora in atto. Ripresa (*A'*) che nasce proprio a partire dallo stesso intervallo di seconda minore proposto dalle trombe nell'avvio (13.a), da cui riprende il tema del valzer vero e proprio. La conclusione di *Reigen* propone una penultima sezione (bb. 101-110) in cui si combinano il valzer e l'introduzione, in tempo di 4/2 (12/4): per rendere chiara la sua idea di tempo Berg mette in evidenza la sottodivisione di battuta in quattro gruppi di tre semiminime ciascuno. Infine la vera e propria ripresa dell'inizio, affidata alla sequenza di accordi 13.b che a partire dagli oboi si trasmette agli altri timbri fino al graduale spegnersi della sonorità (bb. 111-121).

L'ultimo pezzo, *Marsch*, è uno dei brani più difficili del repertorio orchestrale di tutti i tempi. Come ricorda Adorno:

Berg poté sfogarsi senza freni nella Marcia dei *Tre pezzi per orchestra*, una

musica assolutamente mostruosa che ancora oggi non trova posto adeguato nella coscienza del pubblico, e un lavoro che un giorno una rigorosa interpretazione di Berg dovrà assumersi il compito di analizzare e spiegare⁴⁴.

Le difficoltà che presenta questa marcia di 174 battute sono di vario livello. Essa chiede all'interprete che la sua forma venga pienamente compresa, alla stregua di un percorso obbligato, ma individuare i parametri su cui si basa è ardua impresa. Agli orchestrali richiede perfezione fin nel dettaglio: la minima sfumatura dinamica entra a far parte del progetto complessivo. Inoltre sovrabbondano le difficoltà tecniche, in funzione formale ed espressiva, specialmente per gli ottoni. La difficoltà maggiore, comunque, risiede nella necessità di aderire a tutte le indicazioni che Berg ha apposto nella partitura. Se non si rispettano i rapporti tra le voci principali e secondarie, e le dinamiche ad essi sottese, regolate da una fittissima scienza del contrappunto, l'esecuzione diventa una massa informe di sonorità.

Impossibile tentare un'analisi dettagliata di questa partitura, che bisognerebbe riportare per esteso ed esaminare battuta per battuta. Tuttavia si può cercare d'individuare l'organizzazione generale del lavoro, partendo dall'impegnativa dichiarazione di Rosen:

La prima forma-sonata atonale è nel terzo dei *Tre pezzi* per orchestra del 1913 di Alban Berg⁴⁵.

L'affermazione risulta solo apparentemente categorica. In realtà esiste un rapporto fra le diverse sezioni del brano, che nasce dall'affermazione di più temi, e da una tensione dialettica fra le varie sezioni in rapporto con un'elaborazione situata al centro.

Più volte si è notato come questo terzo pezzo rifletta un evidente omaggio a Mahler, tributo alla preferita *Sesta* («L'unica *Sesta*» — secondo Berg) per l'organizzazione formale. Ma più ancora proprio nel caratteristico impiego dell'elemento concreto, e la sua stilizzazione all'interno del colto impianto sinfonico, dal martello fino alle fanfare e al ritmo stesso della marcia. Anche la tecnica della variazione continua, e la chiara coordinazione lineare del contrappunto, rimandano alla musica del Maestro

boemo. Certo che Berg, comunque, percorre vie più radicali, portando alle estreme conseguenze caratteristiche già apparse nelle composizioni precedenti.

Tutta la macrostruttura della marcia prende l'avvio da elementi minimi, che nei loro nuclei originali vengono presentati nella sezione introduttiva:

Esempio n. 16

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Violoncello' and '16.a', with a '1' above the first measure. The second staff is labeled 'Tromba' and '16.b', with a '2' above the first measure. The third staff is labeled 'Tromba' and '16.c', with a '3' above the first measure. There are also '4' and '5' above the staves. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Questa è una caratteristica costante di Berg, a cominciare dall'op. 1. A partire dagli elementi iniziali i temi prenderanno una fisionomia differenziata, grazie all'invenzione melodico-motivica che, sulla base del principio di variazione, diviene incessante pur non privando l'ascoltatore di punti di riferimento. Tutte le parti di cui è fatta questa marcia si riconoscono inoltre per il tempo, che crea ulteriori suggestioni. Così, a partire dall'elemento minimo, la struttura si definisce per progressiva dilatazione, nei termini di una rigorosa necessità⁴⁶. In queste battute iniziali c'è il germe del *Marsch*. L'elemento più importante è esposto dai celli (16.a), e ricorda l'*incipit* del ritornello di *Revelge* di Mahler⁴⁷. Da esso deriva il motivo dei clarinetti (16.b), col trillo che, in seguito, riapparirà, con effetto caricaturale, ai corni. Infine la cellula ritmica proposta dagli oboi (16.c), una figura che acquisterà poi un profilo intervallare definito. Così come si presenta in questo avvio ricorda da vicino la fanfara della tromba solista che apre la *Quinta sinfonia* di Mahler, ed è anticipata nell'III movimento della *Quarta*. Rileva acutamente Adorno che

Schönberg e Mahler sono panicamente sommati non soltanto nell'eccesso delle sovrapposizioni contrappuntistiche dei temi di marcia, ma anche nei procedimenti: nella marcia basata su brandelli di formule e nella costruzione

motivica sottoposta a continua variazione ⁴⁸.

Prima di descrivere sommariamente l'organizzazione del brano, ecco gli altri elementi che acquistano rilievo, perché riproposti in forma riconoscibile:

Esempio n. 17

The image displays five staves of musical notation, labeled 17.a through 17.e. Staff 17.a is for Violin (Vn.), starting at measure 20 with a tempo marking 'u. tempo' and a dynamic of 'p'. It includes markings for 'poco accel.' and 'rit.' with a dashed line indicating a return to 'u. tempo'. Staff 17.b is for Trombone (Br.), marked 'solo' and 'mp sehr ausdrucksvoll'. Staff 17.c is for Horns (Hr.), marked 'Hr. Horns!' and 'mf'. Staff 17.d is for Oboe (Ob.), marked 'Ob. Solo' and 'ff Viel Scherzhaft!'. Staff 17.e is for Trombones (Trp.), marked 'Trp. wieder alles übereinand' and 'ff'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

17.a deriva da 16.a e riapparirà a b. 33 (violini), 17.b è una melodia contrastante, che riapparirà a b. 40, preceduta dalla cellula ritmica 16.c (ancora le viole) e a b. 166 (dal primo trombone); 17.c esposto a questo punto della forma produce l'effetto di un tema principale, caratteristica che in realtà sembra più pertinente a 17.e, che si ripresenta, con effetto grottesco, a b. 149. 17.d è una frase discendente degli archi il cui profilo melodico, dato dal soprano delle armonie, si ripresenterà a b. 147, affidato ai violini. Esistono dunque elementi melodici che, pur con lievi varianti, vengono riproposti, e consentono di individuare, per grandi linee, le tracce di una forma tripartita:

Introduzione (bb. 1-19); A (bb. 20-52); B (bb. 53-90); C (bb. 91-148); coda (bb. 149-174).

Solo pochi cenni esemplificativi sull'articolazione individuata. Nell'introduzione sono contenuti cellule e motivi basilari del brano. Alle bb. 6-9 i violini espongono una melodia apparsa nelle ultime battute del *Präludium* (44-46), ripresa più volte in *Reigen* (cfr. es. mus. n. 13.b), l'ultima delle quali dal secondo trombone (b. 146) nella forma in cui viene proposta qui, ribadendo la ciclicità dei *tre pezzi*. La figura 16.c passata dagli oboi alle trombe perviene ai timpani (bb. 14-15). La sua iterazione ossessiva, frammista a 16.a (viole) e 16.b (corni), prepara l'inizio della prima sezione, affidato al tema del corno inglese (bb. 20-23).

A b. 29 la melodia della viole (17.b) dà l'impressione di un secondo tema. Sensazione confermata dalla ripresa sia di 17.a da parte dei violini in forma abbreviata (b. 33), sia di questa melodia (viole, b. 39), preceduta dalla figura 16.c (fagotti e timpani). L'esposizione di 17.c, un tema irruente, dà inizio alla seconda sezione (B). L'impulso ritmico e dinamico è proseguito poi dalla tuba, terzo e quarto trombone e strumentini (b. 56) con motivo ascensionale dal carattere apocalittico, che svetta in un ambito di oltre due ottave. Dopo che i violini hanno ripreso la coda del tema principale, un episodio «grazioso» (bb. 62-65) spezza momentaneamente la tensione. La successione accordale degli archi (17.d) porta a una transizione alla sezione successiva. *Poco accelerando*, indi *crescendo* precedono il tema 17.e delle trombe coi tre tromboni che rafforzano l'intensità dell'*incipit*, la cellula 16.c, mentre il tempo passa a *Allegro energico* ⁴⁹. In questa sezione lo sviluppo delle idee si fa più accentuato, mentre crescono le difficoltà per gli esecutori e il ritmo di marcia diviene battuta per battuta più incalzante. Una coordinazione assoluta per tutti è richiesta a partire da una tesa figurazione ritmica che dà inizio (b. 121) a un crescendo parossistico in cui, nello spazio di poche battute viene coinvolta l'intera orchestra fino all'*Höhepunkt* marcato a b. 126, un fortissimo animato da figure rapide degli ottoni e sovrastato dai tre colpi del martello, evidente riferimento al finale della *Sesta* di Mahler. La tensione cala mentre il

materiale musicale in un primo momento pare quasi frantumarsi, poi riprende vigore col ritorno al tempo I. Un'ulteriore transizione (da b. 136) in cui si colgono echi tematici, porta alla coda, che viene introdotta dalla frase melodica dei violini (17.d). L'ultima parte ha così inizio con la doppia iterazione dell'antecedente di 17.e da parte degli ottoni (fortissimo, bb. 148-150), con la prescrizione «marziale», che mettono in pieno rilievo 16.c, la figura più caratteristica del brano. Il tema viene quindi enunciato da corni e tromboni, che introducono ulteriori reminiscenze e varianti ritmiche e intervallari del materiale principale, come la ripresa di 17.b da parte del primo trombone con sordina (bb. 166-67). Mentre la sonorità sembra avviata a graduale spegnersi, improvvisamente i tromboni con la tuba, i fagotti e il clarinetto basso (b. 171) innescano un rapido crescendo su una progressione ascendente di corni e trombe che si arresta con violenza inaudita sull'ultimo trentaduesimo della partitura, connotato dalle percussioni, e specialmente dal colpo di martello.

Coi *Tre pezzi* op. 6 Berg chiude momentaneamente il suo rapporto con la musica strumentale, fornendo al repertorio orchestrale uno dei massimi capolavori di tutti i tempi. Se Mahler si era spinto ai confini delle possibilità sinfoniche, Berg ne rivive personalmente gli esiti, traendone un filo che porta quelle note nel regno della nuova musica.

Riuscì, dove né Webern né Schönberg ce l'avevano fatta, a far rivivere quel clima espressivo portandolo alle conseguenze estreme. Un lavoro che guarda al futuro, e per questo oggettivamente mancante di serenità. Un lavoro che sembra rispondere, a pochi anni dalla morte di Mahler, a una delle maggiori sicurezze del Maestro boemo: «Il mio tempo verrà».

Ora, per proseguire su questo cammino, non restava che una strada da percorrere, quella del teatro musicale: nel maggio del 1914 Berg aveva già incontrato a teatro il suo personaggio-simbolo, il barbiere *Woyzeck*.

II

Fino a *Lulu*: dal *Kammerkonzert* al *Violinkonzert* (1923-1935)

Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern

La partitura di *Wozzeck* fu sostanzialmente terminata nell'aprile 1922. Da quando aveva visto il dramma di Büchner a teatro (1914) fino alla fine del lavoro erano passati complessivamente nove anni, in cui Berg si era immerso completamente nel clima artistico dell'opera, con la sola interruzione del periodo bellico. Ritrovare un rapporto con la musica strumentale era probabilmente quello che si prefiggeva, nonostante ancora mancassero quelle correzioni e aggiustamenti necessari al *Wozzeck* — e soprattutto mancava un editore per la partitura, poiché le trattative con Hertzka della Universal non erano state portate a termine, e infine urgeva trovare un teatro e un direttore d'orchestra pieno di coraggio e di talento. Nel frattempo Schönberg fornì a Berg una valida motivazione per indurlo a tornare alla composizione strumentale. Aveva ascoltato un complesso di fiati danese di recente formazione, alla ricerca di musiche nuove per formarsi un repertorio. Berg iniziò così a comporre, senza avere un'idea precisa di quel che ne sarebbe uscito. Agli inizi del 1923 aveva già le idee più chiare. In marzo scrisse alla moglie che stava lavorando a un *Concerto da camera*. Nella forma del concerto poteva ritrovare un rapporto di tipo «drammatico» coi solisti, che altre forme non gli avrebbero concesso. Aveva scelto il violino e il pianoforte, accompagnati da sei fiati. Sottopose una parte del lavoro al giudizio di Schönberg, ma ne fu contrariato. Inviò una cronaca dell'accaduto alla moglie, in una lettera del 29 marzo:

Gli Schönberg erano di buon umore. Malgrado ciò non è stato piacevole perché Schönberg trovava continuamente errori nel mio *Concerto da camera*. Non gli piace il pianoforte in questa composizione. Non sa che questo è un concerto e non un semplice otetto. E in più vuole sapere come sarà il pezzo e che carattere avrà, e tutto ciò mentre consiglia, sconsiglia, ammonisce; in breve: fa in modo da renderlo antipatico⁵⁰.

In seguito ampliò a dieci l'organico dei fiati, poi finì col fissarlo definitivamente a tredici, numero che corrispondeva alla data

di nascita di Schönberg. L'intento era quello di offrirgli la dedica del nuovo lavoro in occasione del cinquantesimo compleanno, che ricorreva nel settembre del 1924, ma il nuovo lavoro fu terminato dopo la scadenza prefissata. La composizione fu completata il 9 febbraio del 1925, quarantesimo compleanno di Berg, mentre la strumentazione il 23 luglio successivo. Entrambi, giova ricordarlo, numeri che rivestivano un particolare significato per Berg, tanto da poter ritenere che queste date siano state alterate, nel tentativo di renderle più significative mediante i numeri, com'era del resto accaduto in circostanze analoghe, dieci anni prima, per i *Tre pezzi*.

Nel frattempo il successo del *Wozzeck*, la cui prima assoluta era stata diretta da Erich Keiber a Berlino il 14 dicembre 1925, aveva catapultato il nome di Berg all'attenzione dei critici e pubblico di tutto il mondo. Dal 1923, dopo la storica esecuzione del quartetto a oltre tredici anni dalla data di composizione, anche la sua musica da camera era entrata in un repertorio che comprendeva tutta la sua produzione, eccezion fatta per gli *Altenberglieder* e, momentaneamente, il *Marsch* dell'op. 6.

Non dovette faticare, Berg, per ottenere un'esecuzione prestigiosa del suo *Kammerkonzert*, avvenuta il 20 marzo a Berlino sotto la guida di Scherchen, che lo ripresentò il 25 a Zurigo. Il 31 marzo ci fu la prima viennese, diretta da Webern, mentre Horenstein eseguì il lavoro a Francoforte, il 3 luglio.

Nonostante la sua difficoltà, il *Kammerkonzert* è un lavoro che oggi si ascolta comunemente. Se per un direttore costituisce una chiave d'accesso ideale al pensiero compositivo di Berg, e ai due solisti offre il piacere di poter mettere il necessario virtuosismo al servizio di un'espressività lucida e intensissima, per i fiati è un brano indispensabile. Il repertorio per gruppi di strumenti a fiato, al di fuori della musica bandistica, non offre molte occasioni di poter accedere a veri e propri capolavori, che nel nostro secolo si possono contare sulla punta delle dita³¹. La musica del *Kammerkonzert* s'impone sin dal primo ascolto, se gli esecutori sono in grado di risolvere le difficoltà tecniche che quest'opera

comporta, ma soprattutto se l'insieme viene coordinato secondo le precise indicazioni della partitura. Berg dette un'ulteriore prova del suo talento nel saper scegliere la forma adatta al genere in cui si esprimeva, in questo caso una musica per solisti e strumenti a fiato. Giova ricordare che, fino a questo punto, si era sempre espresso al meglio, pur avendo sempre affrontato generi diversi³². Forse scoraggiato dall'imbarazzante unicità, e al tempo stesso dall'esiguità della sua produzione, smise di numerare le sue opere.

La fluidità e la cristallina chiarezza che sembrano trasparire all'ascolto, celano in realtà una struttura formale ancora più organizzata del consueto. I rapporti sottesi sono stati illustrati da Berg stesso nella lunga «Lettera aperta ad Arnold Schönberg», pubblicata nel 1925 sul giornale viennese «Pult und Takstock». Si riproduce qui l'eccezionale documento, che oltre a fornire una splendida introduzione all'analisi del brano, offre una chiave di lettura «segreta» che solo l'autore può indicare:

9 febbraio 1925

Caro e venerato amico Arnold Schönberg,

la composizione di questo *Concerto*, che ti ho dedicato in occasione del tuo cinquantesimo compleanno, è stata terminata soltanto oggi, nel mio quarantesimo. Consegnato in ritardo, ti prego di accoglierlo tuttavia benevolmente; tanto più che esso — pensato fin dall'inizio per te — è divenuto anche un piccolo monumento di un'amicizia ormai ventennale. In un motto musicale, premesso al primo tempo, le lettere del tuo nome, di quello di Anton Webern e del mio sono fissate (per quanto è possibile farlo con la scrittura musicale³³) in tre temi, o motivi, ai quali spetta una parte importante nello sviluppo melodico di questa musica.

Se con questo si è già accennato ad una *trinità degli eventi*, del pari una trinità (poiché si tratta del tuo compleanno e le cose belle che io ti auguro sono tre) domina tutta l'opera.

Le tre parti del mio *Concerto* riunite in un solo tempo sono caratterizzate dalle seguenti soprascritte o indicazioni di tempo:

I. *Thema scherzoso con variazioni*.

II. *Adagio*.

III. *Rondò ritmico con Introduzione (Kadenz)*.

Ogni tempo, utilizzando il triplice ordine degli strumenti impiegati (a tastiera, a corde e a fiato), ha un suo proprio e speciale *strumentale*, in quanto all'insieme dei fiati che servono d'accompagnamento si contrappongono una volta il pianoforte (I), una volta il violino (II) e da ultimo, nel Finale (III),

ambidue gli strumenti concertanti.

L'insieme dei fiati (che col pianoforte e col violino compone una orchestra da camera di 15 strumenti, numero sacro per tali complessi da quando tu l'hai adottato nella tua op. 9) è il seguente: ottavino, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto in mi bemolle, in la e clarinetto basso, fagotto, controfagotto; due corni, tromba e trombone.

Anche dal punto di vista formale si ritrovano sempre il tre o i suoi multipli. Così, per esempio, subito nel primo tempo, l'idea fondamentale si ripete sei volte. Essa, presentata a mo' di esposizione dall'insieme dei fiati come tema tripartito di variazione, comprendente trenta battute, viene ripetuta dapprima dal pianoforte solo, secondo il carattere virtuosistico di questo strumento, e cioè variata per la prima volta (1ª ripresa). La variazione II presenta le note della melodia del «tema» nel rovescio; la variazione III, nel cammino a ritroso; la variazione IV, nel rovescio del ritroso (queste tre variazioni mediane si potrebbero considerare quasi come sviluppo di questo «primo tempo di sonata»), mentre l'ultima variazione riconduce alla figura fondamentale del tema. Ma poiché ciò avviene in forma di «stretti» fra il pianoforte e i fiati (sono «canoni» nei quali il gruppo di voci che entra dopo cerca di raggiungere quello che ha iniziato prima, ed effettivamente lo raggiunge, lo sorpassa e lo distanzia), quest'ultima variazione, o ripresa, assume una forma affatto nuova, corrispondente anche alla sua posizione di «Coda»: il che, propriamente, non dovrebbe essere messo in particolare rilievo, poiché è naturale che ognuna di queste trasformazioni dei temi abbia la sua propria fisionomia, anche se (e questo mi sembra importante) nella prima parte predomina assolutamente il carattere di «scherzo».

Anche la struttura dell'*Adagio* si basa sul «Lied tripartito»: A₁-B-A₂, in cui A₂ rappresenta il rovescio di A₁. La ripetizione di questa prima parte (120 battute) avviene in forma retrograda, e, precisamente, in parte nella libera elaborazione del materiale tematico nel cammino a ritroso, in parte, come per esempio in tutta la zona centrale (B), in forma di esatta immagine a specchio.

Il terzo tempo, infine, è una contaminazione dei due precedenti (cfr. lo schema a fronte). In seguito alla ripetizione delle variazioni (arricchite tuttavia dalla contemporanea ripresa dell'*Adagio*), l'architettura complessiva del *Concerto* acquista essa pure una forma tripartita.

La riunione del I e del II tempo ha dato luogo sostanzialmente a tre tipi di combinazioni:

- 1) libero contrappunto delle parti corrispondenti;
- 2) contrapposizione di alcune frasi e brevi periodi riprodotti testualmente, in successione, cioè quasi duettando;
- 3) esatta addizione di intere parti dei due tempi.

L'aver riunito questi caratteri e parti discrepanti (pensa, caro amico: da un lato un tempo con variazioni, di carattere assolutamente scherzoso e della durata di circa 9 minuti; dall'altro un *Adagio* dal canto ampio, di largo respiro, che dura un quarto d'ora!), l'averne fatto un tempo nuovo, d'intonazione tutta

I <i>Thema con variazioni</i>	Tema nella forma fondamentale (Grundgestalt)	Var. I (1ª ripresa)	II nella regressione	III nel rovescio	IV nella regressione del rovescio	V nella forma fondamentale	Numero delle battute				
	(Esposizione)		(Sviluppo)			(2ª ripresa)					
	Battute: 30	30	60	30	30	60	240				
II <i>Adagio</i>	Tripartito A ₁ B A ₁			La sua regressione A ₂ B A ₁ (specchio del precedente B)			480				
	(invers. di A ₁)										
	Battute: 30	12	36	12	30	30	12	36	12	30	240
III (= I più II) <i>Rondò ritmico con Introduzione</i>	Introduzione (cadenza per pianoforte e violino)		Esposizione		Sviluppo		2ª ripresa o Coda		305		
			(da capo)								
	Battute: 54		96		79		76		175		
		Ripetizione: 175						480			
							960				

sua, ha dato come risultato la forma del *Rondò ritmico*.

Tre forme ritmiche: cioè un ritmo principale ed uno secondario ed un ritmo da concepirsi quasi come un tema, nelle più diverse varianti (ampliate e abbreviate, ingrandite e rimpicciolite, condotte in stretto e per moto retrogrado, in tutte le modificazioni e trasposizioni immaginabili, ecc.), reggono le note della melodia delle voci principali e secondarie, dando luogo così, per il loro ripresentarsi secondo la forma del «rondò», ad un'unità tematica, che non è per nulla inferiore a quella della forma antica del «rondò» e che garantisce anche — per servirmi di uno dei tuoi *termini tecnici* — una «comprensibilità» relativamente facile del processo musicale.

Che sia possibile questo procedimento di affidare ad un ritmo una parte così importante dal punto di vista *costruttivo*, l'ho mostrato, per la prima volta, in una scena della mia opera *Wozzeck*⁵⁴. Ma che sia ammissibile anche un tal genere di radicali trasformazioni dei temi in base a un ritmo, come ho tentato di fare nel presente *Rondò*, me lo ha dimostrato un passo della tua *Serenata*⁵⁵, dove nell'ultimo tempo — invero per tutt'altri moventi — un certo numero di motivi e di temi dei tempi precedenti viene posto su ritmi diversi, inizialmente non appartenenti ad essi; e viceversa. E quando apprendo dall'articolo, appena giuntomi sott'occhio, di Felix Greissle sulle basi formali del tuo *Quintetto per fiati*⁵⁶ (*Anbruch*, febbraio 1925), che nell'ultimo tempo, fra l'altro, il tema è presentato «sempre nello stesso ritmo, ma formato ogni volta dalle note di una serie diversa», mi sembra di dover riconoscere in questo un'ulteriore dimostrazione della giustezza di un tale genere di costruzione ritmica.

Un altro mezzo per conferire autonomia al Finale del mio *Concerto* (nonostante la dipendenza di tutte le sue note da quelle dei due primi tempi) è costituito dalla scelta delle misure: mentre le *Variazioni* si svolgono in misure ternarie e nell'*Adagio* predomina la misura binaria, nel *Rondò* vi è un continuo alternarsi di tutte le misure immaginabili, pari e dispari, semplici e composte, per cui si accentua così, anche nel campo metrico, il costante ritorno della trinità degli eventi.

Questa trinità si manifesta anche nel campo armonico, in cui, accanto ad ampi brani di tonalità completamente dissolta, si trovano altresì parti minori a carattere tonale, corrispondentemente alle regole da te fissate per la «composizione con dodici note che stanno in puro rapporto reciproco». Se aggiungo infine che la divisibilità per tre ha determinato il numero delle battute della composizione tanto nel suo complesso, quanto nei suoi particolari, so bene che (rendendolo di pubblica ragione) la mia fama di matematico aumenterà nello stesso rapporto in cui la mia fama di compositore, al quadrato della distanza, diminuirà.

Ma, per parlare seriamente, se in questa analisi ho fatto menzione quasi soltanto di quelle cose che hanno una relazione col numero tre, ciò è accaduto, prima di tutto perché questi sono appunto quei fatti che (a profitto di tutti gli altri fatti musicali) non sarebbero notati da nessuno; inoltre, perché per un autore è molto più facile parlare di simili esteriorità che dei processi interiori, dei quali questo *Concerto* non è sicuramente meno ricco di qualsiasi altra musica.

Anzi ti dico, carissimo amico, che se si sapesse quanta amicizia, quanto amore e che mondo di relazioni umane e affettive io ho segretamente intessuto proprio in questi tre tempi, i sostenitori della musica a programma (se ancora ve ne fossero) avrebbero di che rallegrarsi, e i partigiani e i rappresentanti del «neoclassicismo» e del «nuovo oggettivismo», i «lineari», e i «fisiologi», e i «contrappuntisti» e i «formalisti» si precipiterebbero su di me, scandalizzati per questa tendenza «romantica», se io contemporaneamente non rivelassi loro che anch'essi possono trovare quel che desiderano, qualora siano disposti a cercare.

Era nelle intenzioni di questa dedica offrirti davvero, per il tuo compleanno, «tutte cose belle», ed un «concerto» è proprio la forma artistica nella quale non soltanto i solisti (incluso il direttore), ma anche, una volta tanto, l'autore hanno occasione di mostrare il loro virtuosismo e la loro bravura. Di comporne uno, e possibilmente con accompagnamento di orchestra da camera, mi consigliasti tu, venerato amico, molti anni fa, senza presagire (o forse sì?) che anche con questo consiglio tu, come sempre, precorrevi un'epoca in cui — come avviene oggi dappertutto — proprio questo genere artistico sarebbe rinato a nuova vita. Cosicché, consegnandotelo oggi, e per di più porgendotelo, come ho detto in principio, a celebrazione di un triplice giubileo, posso sperare di aver colto una di quelle «occasioni migliori», delle quali, nella tua *Harmonielehre*, profeticamente dici:

«E così forse anche questo movimento ritornerà una volta a me».

Tuo Alban Berg ⁵⁷

Il *Kammerkonzert* è diviso in tre movimenti, ma viene eseguito senza soluzione di continuità ⁵⁸. La breve analisi seguente darà per scontata la lettura dello schema compilato da Berg (qui a p. 309), a cui è riferita, schema che indica chiaramente sia la partizione generale del brano, sia le minuziose divisioni interne di ciascun movimento e la loro organizzazione.

Il motto citato da Berg all'inizio della lettera è apposto quasi come glossa alla partitura, e numerato, come le prefazioni dei libri, con lettere romane ⁵⁹:

Esempio n. 18

La frase «Aller guten Dinge...» va completata con le parole «sind drei», ottenendo la chiave del lavoro: «tutte le cose buone sono tre». Poi il facile enigma viene spiegato tramite le lettere musicali tratte dai nomi e cognomi dei tre protagonisti. Nella parte del pianoforte si cela *ArnoldSCHönBERG* (la-re-mi bemolle-do-si naturale -si bemolle-mi-sol) in quella del violino *AntonWEBERn* (la-mi-si bemolle-mi), infine il motivo del corno rappresenta *AlBANBERG* (la-si bemolle-la-si bemolle -mi-sol). Molti compositori tedeschi del passato avevano tradotto in note le lettere dell'alfabeto, senza distinzione di epoca o gusto, da Bach a Schumann, e Berg, nel *Kammerkonzert*, ha utilizzato questa possibilità sia sul piano allegorico che su quello funzionale. La melodia del corno inglese prende gradatamente forma a partire dall'intervallo di seconda minore, fino a giungere al la (ultimo

quarto della terza battuta), poi al re ripreso dalla tromba (mi bemolle-do-si) e infine al primo corno (si -si bemolle-mi-sol), completando la serie di note che raffigura ArnoldSCHönBERG. Il breve motivo di Webern è affidato all'oboe (b. 5), e viene seguito da quello di Berg, esposto dal flauto. Il profilo melodico dei primi due rimane invariato, mentre muta quello di Berg, che assume un carattere più svettante. Un nuovo motivo viene affidato al clarinetto (b. 8 *a tempo. scherzando*) e funge da transizione al *tempo II*, ancora una melodia fittamente contrappuntata nelle varie voci. Infine un *tempo III*, col retrogrado del motivo del tempo precedente. Questa sezione tematica, dunque, ha un aspetto formale complesso, nonostante la chiarezza con cui si presentano gli elementi costitutivi e la mano del grande contrappuntista che coordina il procedere lineare delle melodie. La prima variazione è tale soprattutto perché Berg trasferisce alla tastiera il materiale del tema, adattandolo alle possibilità timbriche dello strumento, facendogli quindi assumere un carattere specifico. Le tre variazioni centrali formano un unico blocco, ma prendono un carattere tra loro contrastante. Il tempo di valzer (seconda variazione) prende tratti estenuati, e in esso emerge chiaramente il principio della regressione delle tre sezioni del tema e del relativo materiale.

La terza variazione contrasta nettamente con l'andamento polifonico della precedente, poiché il pianoforte procede per grandi blocchi di accordi, ampliando le tensioni dinamiche, prontamente risolte nella successiva, condotta in tempo molto rapido (*Sehr rasch*), che prende il carattere riconoscibile di uno scherzo. La quinta e ultima ristabilisce la situazione iniziale, e le sequenze dei nomi riprendono una fisionomia riconoscibile. La sequenza di ArnoldSCHönBERG viene distesa su una tessitura più ampia e ingentilita da abbellimenti, e trattamento analogo ricevono gli altri due (la sola tromba per Webern, ottavino e oboe per Berg). La transizione all'Adagio è data dall'entrata del violino, più che pianissimo (b. 240) che anticipa il si iniziale della sua melodia, mentre il pianoforte si congeda con un accordo di nona alterato.

Molti commentatori hanno rilevato che le note musicali che

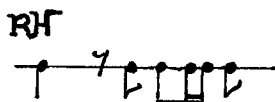
formano i tre motivi dei compositori — praticamente un'unica catena — prefigurano in modo inequivocabile l'uso della serie. Opinione resa legittima dalle tecniche di regressione, di rovescio e regressione del rovescio⁶⁰, tipiche della composizione seriale. Nel 1923 Schönberg aveva terminato la prima composizione interamente basata su una serie di dodici suoni, la *Suite* op. 25 per pianoforte. Spiegò la sua teoria a Berg mostrando le nuove composizioni nel giorno di pasqua del 1923, pochi giorni dopo avergli criticato l'abbozzo del *Kammerkonzert*. Schönberg aveva provvisto di rigide regole una tecnica compositiva che già circolava da parecchi anni sia nell'ambiente viennese (si pensi ad Hauer e al suo *Vom Wesen von Musikalischen*, volumetto teorico pubblicato nel 1920, l'anno prima che Schönberg affrontasse il problema) che al di fuori. Berg stesso aveva usato una serie di dodici suoni nella quarta scena del *Wozzeck* (atto I), impiegandola come basso di una «Passacaglia con ventuno variazioni». Ancora prima aveva usato il totale cromatico nel terzo degli *Altenberglieder*, legandolo strettamente all'idea semantica espressa dal testo. All'inizio di quest'adagio, una fra le pagine più ispirate della sua produzione, affidò una serie di dodici suoni al violino (19.a):

Esempio n. 19

Essa viene presentata tre volte di seguito dal solista, la seconda con l'inversione fra la terza e la quarta nota, la terza nella forma iniziale. L'accompagnamento quasi omofono degli ottoni mette in rilievo il plastico lirismo. La sezione B si apre con un

tema esposto dal violino in contrappunto doppio con la tromba (b. 271), mentre un terzo tema affidato al clarinetto, un'idea colma di lirismo, apre la sezione centrale di *B* (b. 283). Qui compare, 2 b. 297 (controfagotto e trombone), l'indicazione **RH** (*Hauptrhythmus*, ritmo principale) che mette in rilievo il ruolo della figura seguente, la quale permane, variata per aumentazione e diminuzione, fino a b. 308.

Esempio n. 20



Essa verrà simmetricamente ripresa nella seconda parte a ritroso (bb. 413-424), e nel finale acquisterà un ruolo predominante.

La chiusura della prima metà del movimento lento conferma l'applicazione del principio seriale da parte di Berg, pur con la consueta libertà. La sezione *A*₂, infatti, presenta una derivazione della serie principale, basata sul suo rovescio (19.b, b. 331): le prime quattro note sono affidate al violino, le altre al clarinetto. Nella ripetizione successiva la distribuzione è la stessa, con mutamenti degli intervalli nelle prime quattro note del violino e con l'oboe al posto del clarinetto. Infine la terza ripetizione, in cui il violino riespone le prime quattro note del rovescio della serie, e mentre la tromba termina la sequenza, lo strumento ad arco contrappunta con la serie nella forma originale a partire dal re (da 5 a 12). Come si vede è un'organizzazione calcolatissima, che nulla toglie all'inventiva con cui questi metodi rigorosi vengono applicati all'impianto del concerto.

La ripetizione della prima parte di quest'adagio viene preceduta dall'intervento del pianoforte, che esattamente a metà della forma (dall'ultimo quarto di b. 358 al primo di b. 363) con tocco al limite dell'udibilità fa risuonare dodici do diesis gravi. Adorno contesta questo inserimento del pianoforte, come quello del violino nel primo movimento, come effrazioni «alle tradizionali buone maniere del comporre»⁶¹, dato che Berg s'era posto il

limite di assegnare ai due solisti un tempo a testa. Può darsi che abbia voluto sottolineare, con questo gesto «segreto» (nessuno spettatore dovrebbe essere in grado di vedere il solista mentre abbassa i tasti), il momento esatto in cui inizia il retrogrado della prima parte.

La scelta di ricorrere alla regressione per concludere il tempo lento fu quasi una necessità per Berg, che volle evitare sia la ripetizione pura e semplice della prima parte, sia ulteriori sviluppi in un tempo già così irto di complicazioni formali. Non si attenne rigorosamente alle simmetrie del ritroso per consentire di distinguere l'esatta derivazione delle idee tematiche. La comprensione del trattamento risulta facile alla lettura della partitura, in cui la p. 75 è lo specchio della 74. Conservando le simmetrie, Berg mantenne, nel ritorno, un passaggio del violino in cui era ricorso al quarto di tono per la prima volta in una composizione non operistica (b. 441, corrispondente alla 280 nella prima parte)⁶². Infine l'ultima sezione, che dovrebbe ritornare all'inizio dell'Adagio, e dunque riesporre la serie dodecafonica del violino a ritroso. Il violino arpeggia in piena tonalità da b. 451 prima la triade di do maggiore in primo rivolto, poi quella di do minore, infine due diverse settime diminuite, poi si lancia nel settore acuto con un balzo di quattro ottave (altrettanti do), e indugia sul motivo discendente mi-do diesis-do-si bemolle (rotazione dell'*incipit* del retrogrado della serie: 11-10-9-12), iterandolo più volte e rallentando progressivamente fino a soffermarsi sul si bemolle (b. 465). Questo insistere sulla clausola da più rilievo all'esposizione del retrogrado della serie, che in questo contesto porta ad un'affermazione non troppo velata del tono di re:

Esempio n. 21

Richiamare la tonalità non era mai stato un problema per Berg, né mai lo sarebbe divenuto. Così come creare un intenso clima espressivo con gesti di violenta contrapposizione, dopo aver realizzato mille ingegnose combinazioni basate sulla gestione rigorosa della forma. Il finale del tempo lento è una sintesi di tutti questi elementi. Si è detto delle precise allusioni tonali, a do e re — quest'ultima combinata al serialismo. La serie viene ulteriormente ripetuta come all'inizio, cioè la seconda volta con l'inversione tra la quarta e la terza nota (12: Corno; 11-5: clarinetto in mi bemolle, 3, 4, 2-1: violino), infine di nuovo nella successione retrograda esatta (12: Corno; 11-5: ottavino; 4: fagotto; 4-1: violino; bb. 465-480). Soltanto che da b. 476 il pianoforte prepara il suo ritorno, e la sua dinamica cresce mentre quella degli altri strumenti si affievolisce fino alla fine. Il violino raggiunge il si naturale con un passaggio diatonico di bicordi di sesta, che si arresta sul si, l'ultima nota della serie. Ha così portato a estremo compimento il legato tecnico della retroversione. Musicalmente è questo l'evento principale, ma il pianoforte impone il massimo contrasto, immettendo l'ascoltatore in due eventi formali differenti: la fine del tempo lento e l'inizio dell'ultimo movimento. Come rileva Adorno «la musica è scritta per diversi livelli della percezione, quello consapevole e l'inconscio»⁶³. Inoltre questo espediente introduce il concetto di sovrapposizione delle forme, attuato nel terzo e ultimo tempo del *Kammerkonzert*.

In posizione simmetrica rispetto alla coda è posta l'introduzione al movimento finale, con carattere di cadenza, affidata al pianoforte e violino. Gli esecutori possono così mettere in luce le loro capacità virtuosistiche. Nella parte del violino ricompare l'indicazione RH (*Hauptrhythmus*, b. 481), che subito verrà ripresa dal pianoforte con un accordo di quattro suoni. Essa risponde all'idea manifestata da Berg di stabilire una nuova forma di unità tematica in base al ritmo che non fosse «per nulla inferiore a quella della forma antica del "rondò" e che garantisca "una comprensibilità" relativamente facile del processo musicale». Questa è la ragione per cui Berg intitolò «Rondò ritmico con introduzione» l'ultimo movimento del *Kammerkonzert*. Serializ-

zando il ritmo dimostrò un'applicazione di questo parametro ancor più radicale rispetto allo stesso Schönberg⁶⁴. Il materiale musicale di questa cadenza è la cifra di quello che seguirà. Dopo aver messo in rilievo il ritmo principale, Berg ripresenta nella parte del violino i tre motivi dei compositori (bb. 434-38: il suo manca della seconda A, la).

Contemporaneamente assegna al pianoforte un accordo in cui raggruppa le prime quattro note della serie che apre l'Adagio (fa-sol-la-si: 3, 2, 4, 1) nella mano sinistra, poi alla destra «senza suono» mentre la sinistra le ribadisce col tremolo. Finito il motto l'accordo della destra viene fatto risuonare mentre il violino completa la serie dalla quinta alla dodicesima nota (bb. 488-89). Un tale modo di sovrapporre gli eventi passati caratterizzerà tutto il *Rondò ritmico*, la cui analisi formale richiederebbe più spazio che non quella del *Marsch*, terzo dei *Pezzi* op. 6. In quest'ultimo brano Berg ha applicato, con metodo e fantasia, l'idea di realizzare un movimento che fosse più cose in una. Innanzitutto la sintesi degli eventi passati, dunque dei movimenti precedenti. Poi il riferimento a una forma classica dato sia dall'organizzazione generale, quella del Rondò-sonata con esposizione e sviluppo, sia da una novità, come quella di generare il senso del ritornello grazie all'impiego di un ritmo riconoscibile.

Solo qualche cenno analitico a proposito delle misure iniziali. Sull'ultima battuta della cadenza (534) Berg anticipa la ripresa dell'inizio del concerto, col semitono mi diesis-fa diesis, intonato da flauto, clarinetto e clarinetto basso. La sequenza introduttiva, che occupava due battute, viene sintetizzata in una sola, e da b. 536 viene ripreso il motivo di ArnoldSCHÖNBERG (strumentini). Contemporaneamente il pianoforte riprende il materiale della prima variazione, citando anch'esso il motivo di Schönberg in forma sintetica. Mentre questo viene completato, il pianoforte dilata un motivo discendente, in modo che alla battuta successiva (538) si trova pronto a citare il motivo di Webern, analogamente a b. 35, e di seguito compare anche quello di Berg frazionato nel seguente modo: AB: pianoforte, A: violino, ABEG: controfagotto. In questa stessa battuta (539) riappare il ritmo principale, al violino. Il resto delle sovrapposizioni viene

realizzato in modo analogo, ma solo in alcuni momenti Berg mette allo scoperto il meccanismo formale, ad esempio quando il pianoforte cita la serie nella forma originale (bb. 591-96) con espressione. Oppure all'inizio dello sviluppo (b. 631), dopo una pausa generale di una battuta: compare il retrogrado del ritmo principale (do diesis del controfagotto) seguito dall'inversione del tema, secondo il modello ampliato ma riconoscibile della terza variazione, coi motivi dei compositori molto frazionati fra i diversi strumenti. E ancora alla terza variazione si richiama il breve inserto dei due solisti (bb. 638-44), con il ritmo principale scandito da tetracordi amplissimi del violino. È proprio il ritmo principale che identifica i ritorni. Dopo l'ampia ripetizione, che include sia l'esposizione che lo sviluppo, ha inizio la coda (b. 710*b*). Adorno mette in rilievo di quale gravità fosse il problema di concludere un brano così strutturato come il *Kammerkonzert*, che «tende a un'autentica fine e la raggiunge»⁶⁵. Il filosofo mette altresì in rilievo l'esigenza del compositore di «liquidare» i temi precedentemente impiegati, mentre qui accade forse l'opposto. La stretta della coda (b. 780) viene iniziata dal pianoforte, che accumula col pedale i seguenti suoni: sol-fa (due ottave) — la (tre ottave) — si (quattro ottave). Su questo tessuto, mantenuto fino alla fine, si sovrappone il motto di Schönberg (al trombone, col solo mi al clarinetto) contemporaneamente a un arpeggio discendente del violino: si bemolle-mi-do diesis-do naturale-sol diesis-fa diesis-mi bemolle-re naturale-la-fa naturale-sol naturale-si naturale, che è il retrogrado della serie.

Il motto di Webern compare nella battuta successiva (primo corno), seguito da quello del nome *AlBA*n (tromba con sordina: b. 783). Contemporaneamente il violino ripete la serie, arrestandosi sul re (suoni 12-5). L'arco tace e la tromba suona il cognome *BErG*, la firma sonora del lavoro. Nell'ultima battuta il violino completa la serie a suoni invertiti: sol-fa-la-si (2-3-4-1) raggiungendo l'equilibrio perfetto col pianoforte, che gli stessi suoni aveva accumulato al pedale, e nello stesso ordine. Questo complesso procedimento, in cui in sole sei battute tornano gli elementi costitutivi dell'intero lavoro, è tutt'altro che la loro liquidazione, ma la loro concentrazione nel minimo spazio possi-

bile. Solo riudendoli l'ascoltatore percepirà positivamente un senso di conclusione e di coerenza che razionalizzerà eventualmente a posteriori. L'importanza della serialità in tutti i suoi parametri è dunque una caratteristica essenziale di questo capolavoro della musica d'insieme, e questa conclusione lo mette particolarmente in rilievo. Duplice è la serialità, e risponde a due sfere differenti: nel motto coi cognomi dei compositori sta il piano dei contenuti e tutto il potere della semantica, nella serie dodecafonica il piano delle forme, ma entrambi interagiscono perfettamente, e perciò si ricongiungono simbolicamente alla fine. Non c'è soluzione di continuità, né conciliazione di opposti, ma forse ambo le cose. Come nota Ugo Duse:

L'importanza di questo concerto è decisiva per smontare la tesi del Berg regressivo. Egli anticipa l'uso della serie concepita come totale cromatico liberamente disposto, o parte di esso, in funzione *espressiva* e niente affatto programmaticamente⁶⁶.

Grazie al *Kammerkonzert* la musica ha conquistato un nuovo modo di comporre e una nuova, poetica espressività.

Lyrische suite für Streichquartett

Dopo l'esperienza seriale dell'Adagio del *Kammerkonzert*, Berg decise di cimentarsi più a fondo nella tecnica dodecafonica. Fin dal settembre 1925 progettò un brano per quartetto d'archi basato su una particolare serie scoperta dall'allievo Klein, derivante da un *Mutterkkord* [accordo madre] contenente tutti gli intervalli. Sperimentò le peculiarità di questa serie rimettendo in musica il testo di un *Lied* composto nella giovinezza, *Schließe mir die Augen beide*. Annunciando a Webern, in una lettera del 12 ottobre, di aver inviato i due *Lieder* a Hertzka, qualificando l'ultimo come il «primo tentativo nella più rigorosa composizione dodecafonica», gli specificò che il nuovo brano «Deve diventare una Suite per quartetto. Sei breve tempi di carattere più lirico che sinfonico»⁶⁷. Sopravvennero poi fin da novembre gli impegni per la prima rappresentazione assoluta di *Wozzeck* a Berlino, che ebbe luogo il 14 dicembre. Berg non riprese a comporre che nell'estate del 1926, a Trahütten. Portò a termine il brano in tempi insolitamente brevi per le sue abitudini, dato che

scrisse le ultime note nell'ottobre successivo.

L'esecuzione ebbe luogo a Vienna l'8 gennaio 1927, e fu affidata a un quartetto di recente formazione, fondato dal violinista Rudolf Kolisch nel 1923, ma fin dall'inizio specializzatosi nella diffusione della musica del proprio tempo. Il successo della *Lyrische Suite* fu tra i maggiori riportati da Berg nella sua carriera, e l'opera fu suonata di nuovo a Baden Baden nel luglio successivo. In quell'occasione il successo fu tale da obbligare il quartetto Kolisch a ripetere il brano.

La partitura fu immediatamente stampata dalla Universal Edition, con la dedica a Alexander von Zemlinsky, che aveva diretto a Praga, nel maggio 1925, i *Tre frammenti dal Wozzeck* in modo tale da destare l'ammirazione di Berg. Un'ulteriore motivazione per questa dedica deriva dal fatto che Berg s'ispirò per il carattere generale del suo lavoro alla *Lyrische Symphonie* di Zemlinsky. Questa composizione conciliava l'elemento sinfonico, dato dall'orchestra e dal trattamento compositivo, all'elemento lirico determinato dai sette canti di Tagore. Ogni testo costituisce un movimento che si lega al precedente senza soluzione di continuità grazie agli interludi orchestrali. Berg rese più stretto il legame citando la frase «Du bist mein Eigen, mein Eigen» («Tu sei mia, mia»), dal terzo brano di Zemlinsky, alle battute 32-33 del quarto movimento della *Suite*, nella parte della viola.

L'intenso lirismo che caratterizza la *Lyrische Suite* e che la ha resa uno dei brani più rappresentativi dell'autore, è sorretto da una griglia formale estremamente complessa e calcolata fin nel minimo dettaglio. I sei movimenti da cui l'opera è costituita sono messi in stretto rapporto tra di loro a diversi livelli, come mostra il diagramma riportato qui a fronte.

Si può notare che i movimenti veloci si alternano regolarmente a quelli lenti. Se si osservano le due prime colonne si potrà cogliere la volontà di divaricare gli estremi: i veloci vengono progressivamente accelerati, i lenti parallelamente ritardati.

Questo trova una verifica nel numero totale delle battute, che aumentano progressivamente nei tempi veloci (rispettivamente 69, 138, 460) e diminuiscono in quelli lenti (150, 69, 46).

n	movimento veloce	movimento lento	bb	
I	Allegretto gioiale		69 = 23x3	dodecafonico
II		Andante amoroso	150 = 10x15	libero
III	Allegro misterioso		69 = 23x3	dodecafonico
	Trio estatico		23	libero
	Allegro misterioso		46 = 23x2	dodecafonico
IV		Adagio appassionato	69 = 23x3	libero
V	Presto delirando		50 = 10x5	libero
	Tenebroso [trio]		70 = 10x7	dodecafonico
	Presto delirando		90 = 10x9	libero
	Tenebroso [trio]		110 = 10x11	dodecafonico
	Presto delirando		140 = 10x14	libero
VI		Largo desolato	46 = 23x2	dodecafonico

Anche il rapporto fra i movimenti che prevedono l'impiego di una serie dodecafonica e quelli in stile atonale libero riflette un trattamento seriale, poiché l'alternanza regolare procede dal primo quarto movimento per divenire retrograda dal quinto al sesto. Un ulteriore procedimento individuale riguarda la divisibilità del totale delle battute di ciascun movimento, e delle sue rispettive parti, per il numero 23, che per Berg rivestiva un particolare significato. Solo il secondo movimento non si presta a questa operazione, mentre è divisibile, poniamo, per il numero 5 oppure 10. Il quarto tempo, parallelo al secondo, totalizza 460 battute, numero che si può ottenere con le due moltiplicazioni: 5x4x23 oppure 10x2x23. Rapporti numerici che coinvolgano queste cifre (23, 5 o 10) sono verificabili persino nei tempi metronomici, con la coincidenza perfetta del quarto movimento, tra l'indicazione $\text{♩} = 69$ che corrisponde al numero delle battute⁶⁸. Un'ultima osservazione riguarda le relazioni tematico-motiviche che ciascun movimento intrattiene col successivo. Nell'Andante amoroso (II), che pure è scritto in stile libero, compare (viola,

bb. 24-28) la serie dell'Allegretto gioviale, con lo scambio di posizione tra la quarta e la decima nota, e la trasposizione di una terza minore sopra. In quest'ultima forma la serie, con la canonica trasposizione di quarta, rispetto alla fondamentale, costituirà il legame fra l'Andante e il successivo Allegro misterioso. Il quarto movimento presenta più elementi tratti dai precedenti. In esso Berg riprende la splendida frase melodica del trio (b. 27), a cui fa seguire senza soluzione di continuità il tema del secondo movimento (b. 30), poi sfrutta la cellula iniziale di quattro note della serie per costruire un nuovo motivo esposto due volte (b. 41 e b. 59). Anche il quinto si lega al quarto per derivazioni seriali, anche se più labili, e per una citazione del violino alle battute 356-60 (IV, viola, b. 45). L'ultimo tempo chiude il cerchio, con reminiscenze della melodia del trio estatico, e citazioni più precise dal primo movimento proprio nel finale, bb. 37 e 39, analoghe alle bb. 5-6 e 38-39 del primo movimento. Esistono altre corrispondenze, che vedremo più avanti.

L'Allegretto gioviale è un brano costruito in forma sonata senza sviluppo: la riesposizione variata inizia esattamente a metà della battuta 35, cioè a metà delle battute complessive. Preannunciata dai tre primi accordi appare la serie, enunciata dal primo violino, che funge da primo tema:

Esempio n. 22

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Si tratta della successione ideata da Klein. Berg redasse delle brevi note esplicative della *Lyrische Suite*, a beneficio degli esecutori, in cui affermò che la forma «matematica» della serie gli era parsa adatta ad esprimere il sentimento «oggettivo» di questo brano. Egli mutò poi la posizione delle note nei movimenti successivi, rinunciando alle ricchissime possibilità combinatorie che questa serie offre⁶⁹. Basti pensare che nessun inter-

vallo si ripete uguale, che nella successione lineare il tritòno separa le due metà, e che questo intervallo lega tutte le coppie di note delle due parti dall'esterno verso l'interno (1-12, 2-11 etc.). Inoltre, leggendo la serie a ritroso, la seconda metà equivale alla prima, trasposta di un tritòno (23.a)⁷⁰:

Esempio n. 23

23.a

23.b

Queste note presentano inoltre la particolarità di produrre un forte senso tonale. Fa maggiore è chiaramente delineato nella successione dispari nella prima metà (1, 3, 5), nel suo circolo delle quinte, quindi nei rapporti di tonica, dominante e sottodominante, mentre le note pari sono nel circolo delle quarte (23.b.x). Identici rapporti, ovviamente letti a ritroso, presenta la seconda parte, che viene qui trascritta enarmonicamente (23.b.y) per rendere evidente la sua appartenenza all'area di si maggiore.

Abbiamo verificato nel *Kammerkonzert* quale autentica passione animasse Berg verso le possibilità più nascoste della forma, tali appunto da essere inavvertibili agli ascoltatori. Non poteva, dunque, non sfruttare tutte le ricchissime possibilità combinatorie offerte da questa serie, anche se l'aggettivo «matematico» mal si adatta a una musica che, fin dalle prime battute,

prende il volo dell'ispirazione più autentica. Berg elabora il tema principale fino a b. 23, dove si delinea un secondo tema (secondo violino), derivato dal primo. La tonalità di fa, in questa prima parte, viene allusa più volte dal violoncello (pedale inferiore, bb. 28-31: la triade fondamentale si forma fuggevolmente a b. 30). La ripresa viene introdotta da rapide scale diatoniche difettive della sensibile (do-la, fa diesis-re diesis)⁷¹, che il primo violino completa in modo illusorio partendo dal si, fino alla ripresa variata dell'esposizione. Qui il si, ultima nota della serie, attrae gradatamente nella sua orbita le frasi del violino, fino a che, nell'ultima battuta, i rapporti implicati dalla serie vengono definitivamente chiarificati tramite l'enanarmonia. L'accordo finale, infatti, è costituito dalle ultime quattro note passate dalla regione dei bemolle a quella dei diesis; e se non deriva da un logica tonale, può essere percepito come appartenente all'area di si. Grazie al tritono che separa l'allusione alle due tonalità, viene ulteriormente regolato l'equilibrio tra le sezioni del movimento.

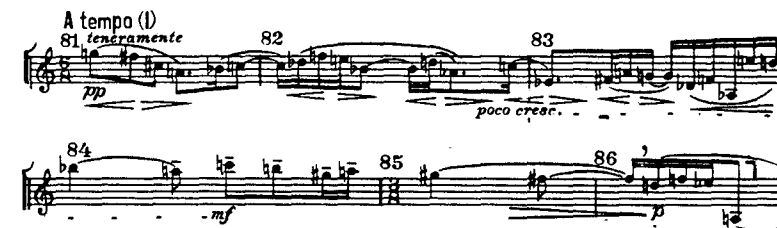
L'Andante amoroso è costruito secondo uno schema di rondò, chiaramente identificabile nella fisionomia generale: A (1-15), B (16-40), A' (41-55), C (56-80), A'' (81-100), D [B+C+A] (101-142) A''' (143-150).

Il tema è esposto dal primo violino. L'antecedente è costituito da una frase dodecafonica (bb. 1-3), mentre il conseguente è legato al tema del primo movimento. La prima sezione prende un carattere di estremo lirismo, fino all'entrata del tema del primo episodio, più animato dal tempo in 6/8, che produce subito un contrasto. La serie della viola (bb. 24-28), che deriva per trasposizione di terza minore dalla fondamentale (con lo scambio fra quarta e decima nota), serve solo a stabilire una segreta continuità fra i tempi, fornendo il modello per quella dell'Allegro misterioso, e non porta evidenti conseguenze nello sviluppo tematico. Alla prima ripresa del rondò segue il secondo episodio, un breve istante di poesia fatto di sonorità tenui e flautate, appena un poco turbate da una figura sincopata della viola, un do che funge da pedale costante, ripreso a diverse altezze fino al termine.

Nella successiva ripresa, il tema principale presenta i tratti

di una più marcata sensualità, nonostante il cambiamento del profilo intervallare sia limitato a pochi tocchi:

Esempio n. 24



Berg non rinuncia poi a una delle peculiarità del suo stile, la combinazione di diversi temi, uniti tra loro senza soluzione di continuità. A b. 100 riprende il tema del secondo episodio, variato e abbreviato, poi quello del terzo, infine quello principale con la viola (b. 114), e procede fondendo questi elementi, come a b. 131, in cui ognuno dei quattro archi esegue variazioni quasi irriconoscibili delle linee: il conseguente del primo tema al primo violino, parte del secondo tema diviso tra il secondo e il violoncello (in rotazione), mentre il terzo tema è identificato dalla figura ritmica del do della viola. L'ultima ripresa del tema principale come coda, dopo tanta concentrazione del materiale, ha un sapore estenuato, subito distolto dall'ultimo passaggio: rapida ascesa degli strumenti nel settore acutissimo, e ridiscesa immediata mediante una scala cromatica d'accordi. L'ultima nota pizzicata dal cello è ancora il do.

L'Allegro misterioso, brano tripartito, esprime un ulteriore contrasto col precedente. La tecnica contrappuntistica, che ne caratterizza la prima sezione, è talmente fitta da produrre, unitamente all'uso della sordina, una sensazione di brusio indistinto. In realtà l'organizzazione dodecafonica del materiale è accurata. Le prime quattro note della serie vengono ripetutamente presentate dai violini e dalla viola, col suono soffocato prodotto dal ponticello, che poi espongono l'intera serie:

Esempio n. 25

Salvo che nel trio centrale, la figura delle prime quattro note, con varie permutazioni, prevale nettamente sulle altre otto, e in certi momenti raggiunge un effetto ossessivo, come alle bb. 30-38, in cui viene continuamente iterata dal secondo violino e dalla viola, assommando in tutto trenta ripetizioni. Inoltre viene sottoposta a ogni forma di variazione ritmica, e sfruttata come motivo contrappuntistico, specialmente dal violoncello. A causa della prevaricante presenza di questa figura non emerge quindi un vero e proprio tema principale. Per caratterizzare la sezione Berg si affida piuttosto a un'omogeneità timbrica, fatta dei suoni più stentorei degli archi: oltre alla sordina, ponticello (con frequenti tremoli), flautato, legno, pizzicato. Il clima misterioso si rompe improvvisamente, con effetto sconvolgente, all'inizio del trio estatico. La melodia è una delle più passionante che Berg abbia mai scritto:

Esempio n. 26

Al centro della sezione riappare la cellula di quattro note dai violini (b. 84), poi, con tratto appassionato, torna la melodia iniziale che si arresta sulla ripresa dell'Allegro misterioso che avviene, come nella terza variazione e nell'Adagio del *Kammerkonzert*, per moto retrogrado, secondo una delle caratteristiche precipue della composizione seriale. Berg abbreviò questa ripre-

sa sottraendo in tre punti le corrispondenti battute della prima sezione: a b. 104 (da 57 a 46), 108 (41-40), 109 (da 39 a 29). Come si può notare tagliò anche la parte che conteneva il maggior numero di ripetizioni della cellula iniziale, col cui rovescio concluse simmetricamente il movimento.

Adorno ha colto in modo pertinente la funzione dell'Adagio appassionato, quella di «uno sviluppo [...] denso e compatto e assolutamente unitario»⁷². Il tema principale deriva da quello del trio estatico, ma la precedente situazione, quasi di stasi contemplativa rispetto all'indistinto delle sezioni che lo circondavano, trapassa qui in una condizione di moto. La melodia si definisce gradualmente nelle tre voci inferiori, con successive entrate in stretto, secondo uno stile di libera imitazione. Ad esse si sovrappone il violino, che riprende il loro soggetto e lo porta alla dimensione di una lunga melodia:

Esempio n. 27

Un accenno di sviluppo (b. 8) viene momentaneamente interrotto dalla citazione del tema del trio estatico, poi conduce a un affascinante ripresa del primo tema (b. 24) da parte del primo violino, contrappuntato dalla viola, disteso su un tessuto di arpeggi del violoncello. La melodia dell'Andante s'inserisce con naturalezza in questo gioco di combinazioni tematiche (b. 30) e il movimento accede al suo culmine espressivo mediante la citazione dalla *Lyrische Symphonie* (viola, bb. 32-33), da cui s'inizia un crescendo che raggiunge l'apice a b. 34. La frase appassionata dal primo violino sormonta le scale cromatiche discendenti del secondo e della viola, e poggia su un *mi bemolle* del violoncello che viene ripetuto secondo lo schema della figura sincopata (il *do* della viola nel secondo movimento). Un nuovo motivo viene esposto dal cello a b. 40, con la sovrapposizione

della viola a distanza di settima maggiore, ma il suo *incipit* non è altro che il retrogrado trasporto di una terza maggiore della cellula ostinata dell'Allegro misterioso, cellula che riappare subito nella sua forma originale (b. 44, violino primo) a conclusione del breve episodio. Il tema principale viene ripreso dalla viola a b. 51, ma l'intervallo di seconda maggiore viene progressivamente ampliato, e la melodia seguente viene ripartita tra i due violini che la eseguono simultaneamente in contrappunto. Il tema principale è quasi irriconoscibile, e il compito di introdurre la conclusione viene affidato al motivo esposto alle battute 40-43 che dà inizio a una breve coda, in cui ricompaiono frammenti del tema principale.

Il Presto delirando assolve alla funzione di uno scherzo con due trii. Osservando lo schema dell'opera si potrà notare come il numero delle battute delle sezioni che si alternano aumenti progressivamente, riflettendo il piano generale della struttura. Il movimento ha un'impressionante forza dinamica, articolata su due semplici idee principali di corte dimensioni, la prima in tempo di tre ottavi coinvolge tutti gli archi in una frenetica ruota che attraversa la gamma dal basso verso l'alto per tornare al grave in 14 battute. Dopo una pausa di una battuta la seconda idea: gli archi saturano progressivamente lo spazio sonoro fino alla zona media, con due fortemente accentate seguite da un sedicesimo di pausa, che conferisce alla musica un andamento ansioso. Una breve coda virtuosa, con amplissimi intervalli da un capo all'altro della gamma nell'ambito di due note, prepara la prima entrata del trio dodecafonico. Il contrasto con lo scherzo è enorme, perché si passa dal frenetico movimento alla totale stasi armonica. La serie è presentata in verticale e gli strumenti si contrappongono successivamente a fasce sonore, in cui gli agglomerati armonici si aprono e si chiudono impercettibilmente. La prima ripresa dello scherzo viene attaccata dagli archi col legno, e le due idee principali si fondono in rapide combinazioni. Le armonie del secondo trio vengono dilatate su larghi spazi, con ampia varietà di emissione, dagli armonici tenuti, al legno, al vibrato sul ponticello. Null'ultima ripresa del Presto il materiale tematico viene ulteriormente rielaborato fino alla coda che, sulla

scorta di quella del primo scherzo, viene vertiginosamente ampliata in atteggiamento di estroverso virtuosismo.

Tutta la delirante vitalità del Presto s'infrange contro il movimento conclusivo, il Largo desolato, una delle pagine più memorabili mai composte da Berg. Abbiamo visto come egli fosse riuscito, nel *Kammerkonzert*, a dare il senso perfetto della conclusione, applicando la stessa logica con cui aveva condotto il brano, sintesi e concentrazione del materiale. Nella *Suite* il problema diviene più complesso: la continuità viene realizzata tramite citazioni e riprese, ma l'articolazione generale individua chiaramente una volontà di rendere estremi gli opposti. Il Largo desolato si ripiega nell'interiorità, e a Erwin Stein ha dato l'impressione di una forma libera e rapsodica⁷³. Le indicazioni di Berg sono scarse:

Qualcosa riguardo la forma: 1-6 introduzione, 7-8 accenno della melodia principale, 9-12 di nuovo introduzione e da 13 melodia principale (viola). Ritorno del ritmo della melodia principale in 31-32 con le variazioni di nota dei quattro strumenti⁷⁴.

In realtà l'organizzazione più accurata del materiale è celata dietro a questo indistinto vagare. Gli strumenti entrano uno dopo l'altro, tutti con una serie di dodici note. Comincia il cello dal fa per scendere fino all'ultima nota, un si naturale grave, nota che si deve ottenere tramite l'abbassamento della quarta corda. Anche la viola e il primo violino partono dal fa, fino a che la serie fondamentale del movimento, derivata da quella del «Tenebroso»⁷⁵, non viene esposta dal secondo violino (b. 6). L'«accenno» alla melodia principale, individuata da Berg, è una variante del tema del Trio estatico (bb. 7-8). Anche l'andamento agogico fin qui tenuto produce una sensazione di crescente stanchezza: dal tempo I (♩ = 69 [= 23x3]) delle sei battute iniziali si passa al tempo II di b. 7 (♩ = 46 [= 23x2]) con indicazioni graduali come «ancora poco più lento» (4-5), «ancora più lento», «molto ritardando» (b. 6). Dopo la melodia della viola a b. 13, un breve episodio prende vita a b. 16, tocca il suo apice a b. 21, per calare di colpo, sopra a un pedale inferiore di si del cello, il nuovo limite nel grave della tessitura del quartetto.

Brevi frasi cantabili si inseguono alle battute 22-23. Ormai

giunto alla metà Berg ripropone il consueto procedimento del retrogrado (bb. 24-25), ma lo sottrae alle perfette simmetrie cui ci ha abituato: il primo violino e la viola lo eseguono per una battuta e mezza, il cello per una, il secondo se ne distacca quasi subito. Ancora una citazione, la più nota e riconoscibile di tutte, appare alle bb. 26-27:

Esempio n. 28

Si tratta degli accordi del preludio del *Tristan und Isolde* (x). Giusto il rilievo di Stein⁷⁶, che nota come la tecnica dodecafonica offra pure la libertà di citare uno dei momenti chiave dell'armonia cromatica: Berg, infatti, lo utilizza all'interno del contesto seriale, e non è difficile notare l'ulteriore riferimento alla cellula iniziale dell'Allegro misterioso: fa-si al cello, la-si bemolle alla viola, mentre la citazione wagneriana si arresta sul successivo si naturale del secondo violino. Dopo un ultimo guizzo, in cui riappare (b. 30) un accenno a un motivo del tema dell'Andante, il brano si avvia alla conclusione con accentuato carattere di reminiscenza. La cellula dell'Allegro misterioso torna col suono flautato del primo violino (bb. 34-35), poi ancora la ripresa di due battute (5-6 e 38-39) dell'Allegretto gioviale, qui alle bb. 37 e 39, precede la conclusione. Riprende il movimento in ottavi dei quattro strumenti che, come avevano attaccato, concludono smettendo di suonare uno per volta. Per ultima la viola itera ripetutamente la terza fa-re bemolle, *morendo*. La

nota finale è ancora il fa, come rigorosamente prescrive Berg⁷⁷, ma sul rigo non compaiono le doppie stanghette, come se la musica non dovesse mai interrompersi, e continuasse in un eterno presente.

Pur con tutti i limiti del caso, è stato possibile condurre un'analisi della *Lyrische Suite* così come sempre è stata valutata dagli estimatori: assoluta forma, regolata da perfetti equilibri interni. Come tale può tranquillamente recepirla l'ascoltatore, tutt'al più riconoscendo l'estrema tensione, e la romantica ispirazione che la musica rivela sia nel complesso che nei particolari. Semmai potrebbe essere insospettito dai caratteri aggiunti a ogni indicazione di tempo e di sezione: gioviale, amoroso, misterioso, estatico, appassionato, delirando, tenebroso, desolato. Alcuni di questi termini fanno parte del vocabolario dell'agogica, ma la più parte ne è estranea. Questi aggettivi, dunque, non possono essere spiegati in termini puramente musicali. Già nella *Lettera aperta ad Arnold Schönberg*, Berg affermava che

se si sapesse quanta amicizia, quanto amore e che mondo di relazioni umane e affettivo io ho segretamente intessuto proprio in questi tre tempi [del *Kammerkonzert*], i sostenitori della musica a programma (se ancora ve ne fossero) avrebbero di che rallegrarsi [...]

E la *Lyrische Suite* è una musica fatta di segreti e basata su un vero e proprio programma extramusical. Per spiegarlo bisogna ricorrere alla biografia del musicista, tornando al 1925, l'anno in cui decise di comporre la *Lyrische Suite*. Recatosi a Praga per l'esecuzione dei *Frammenti del Wozzeck* diretti da Zemlinsky, Berg fu ospite dell'industriale Herbert Fuchs Robettin. La moglie, Hanna Fuchs, era la sorella di Franz Werfel, marito di Alma Mahler. In quel maggio 1925 tra Berg e Hanna Fuchs nacque un amore appassionato, destinato all'eterna infelicità, dato che il musicista non volle mai lasciare la moglie Helene, né Hanna il marito e i due figli. Il loro legame si protrasse fino alla morte di Berg, anche se gli incontri furono sempre sporadici.

Sicuramente Helene Berg venne a conoscenza di questa relazione, ma tacque sempre⁷⁸. Certo non l'ignorava l'allievo Klein, segreto latore di messaggi amorosi fra i due. Ecco una

seconda motivazione, oltre alla funzionalità musicale, perché la serie da lui ideata fosse stata impiegata all'inizio del lavoro. Lo sapeva il più illustre allievo di Berg, Adorno, che nel 1955 scrisse una breve memoria, da pubblicarsi solo dopo la morte di tutte le persone coinvolte nella vicenda, in cui fornisce una spiegazione del programma datagli dallo stesso Berg⁷⁹. Ne era a conoscenza sicuramente Alma Mahler, forse anche Zemlinsky, dedicatario della partitura, erroneamente ritenuto in possesso dell'autografo. Ecco una seconda motivazione anche per la dedica ufficiale: proprio per ascoltare l'esecuzione di Zemlinsky dei *Frammenti dal Wozzeck* Berg s'era recato a Praga, incontrandovi Hanna.

La dettagliata spiegazione dei misteri della *Lyrische Suite* fu data dal musicologo George Perle, in un articolo comparso nel 1977⁸⁰. Egli aveva ritrovato una copia a stampa della partitura, appartenuta alla Fuchs, ed ora in possesso della figlia di lei. In essa Berg aveva annotato scrupolosamente la vera trama del lavoro. Berg scrisse la dedica ad Hanna sopra il titolo. Poi nella prefazione, in corrispondenza al rilievo di Stein sulla libertà concessagli dalla tecnica dodecafonica di citare il *Tristano* aggiunse:

E mi ha fornito, mia Hanna, anche altre libertà! Per esempio, nella musica ho inserito segretamente le nostre iniziali H.F. e A.B., ed ho legato ogni movimento e ogni sezione al nostro numero del destino, dieci e ventitrè. Ho scritto queste lettere e questi numeri, e molte cose che hanno altri significati, per colei, e solamente per colei — nonostante la dedica ufficiale della pagina seguente — per la quale ogni nota di questa musica è stata scritta. Possa essere un piccolo monumento a un grande amore.

In questo modo divengono chiari i riferimenti ai numeri delle battute e ai valori metronomici riportati nello schema, che sono comunque realtà incontestabili. Si capisce anche perché la cellula si bemolle-la-fa-si naturale (ABHF nella trascrizione in lettere, all'uso tedesco) compaia con tanta frequenza ovunque, specialmente nell'Allegro misterioso. Questa volontà di rappresentare l'unione segreta tramite le iniziali dei nomi, trasformate in note, ha sicuramente influenzato il processo compositivo. Nella serie di Klein dell'Allegretto, e in quella che conclude il lavoro, le lettere FH compaiono rispettivamente all'inizio e alla

fine. Trasponendola di una terza minore, e scambiando la posizione tra la quarta e la decima nota, Berg ottenne nell'Adagio (II) la successione ABFH (nn. 4-7), mentre con l'ulteriore trasposizione di quarta, mantenendo il precedente scambio, la cellula BAFH venne a trovarsi all'inizio dell'Allegro (1-4): il procedimento del retrogrado gli consentì di riproporla simmetricamente alla fine nella posizione esatta, HFAB⁸¹. Anche la composizione dei motivi, basti ricordare quello che appare alle b. 41, 43 e 59 dell'Adagio, è influenzata da questa cellula. Si rilegga infine in questa chiave la citazione del *Tristan* nel Largo (es. 28), dove i nomi sono legati alla metafora della negazione della felicità erotica e al senso di colpa.

A fronte della pagina iniziale dell'Allegretto Berg annota:

Il primo movimento, il cui per lo più modesto carattere espressivo non fa prevedere la tragedia che seguirà, oscilla fra le tonalità di H [si] e F [fa] maggiore. Il tema principale, una serie di dodici suoni che con le sue variazioni regge tutto il lavoro, è nello stesso modo inquadrato dalle tue iniziali F e H.

L'importante precisazione non fa che confermare la scelta della serie di Klein, proprio per le sue implicazioni extramusicali. Ulteriori precisazioni chiarificano poi perché fu scelta la forma del rondò per l'Andante amoroso:

A te e ai bambini ho dedicato questo rondò — una forma musicale in cui i temi (e specialmente il tuo tema) si rincorrono continuamente chiudendo un circolo grazioso.

Il tema principale è quello di Hanna, il secondo tema rappresenta il figlio maschio Munzo⁸², il terzo la piccola Dorothea, soprannominata *Dodo*: ecco perché la nota compare in modo tanto caratteristico. Importa anche notare come Berg abbia dato un carattere sempre più appassionato alle riprese del tema di Hanna, e motiva la scelta di unire i tre temi in un unico episodio.

Accanto al titolo dell'Allegro misterioso Berg segna la data «20 maggio 1925». Era il giorno in cui Zemlinsky diceva i *Tre frammenti dal Wozzeck*, probabilmente quello in cui il loro sentimento si sarebbe rivelato improvvisamente. Poi «aggiunse «perché tutto era ancora mistero, mistero per noi stessi». Si prese inoltre la briga di marcare tutte le volte in cui tornava la cellula

dei nomi, poi, giunto al Trio estatico, scrisse «scoppia improvvisamente sempre il più *forte* possibile, frenato dalla sordina». Il riferimento all'esplosione della sensualità e alla sordina degli archi, a rappresentare probabilmente la necessaria cautela, sfocia in una diretta allusione al marito di lei, grande intenditore di vini: a b. 89 Berg identifica in un passaggio del primo violino una citazione dal *Wozzeck*, che compare anche nel primo dei *Frammenti*, scrivendo le parole di Marie «Lauter Kühler Wein muss es sein» («dev'esser puro e fresco vino»: I atto, bb. 400-403). Ma la frase potrebbe anche riferirsi fedelmente a un momento della giornata, forse un brindisi al successo artistico. Alla ripresa dell'Allegro Berg scrive: «Dimentica» e abbrevia le dimensioni della ripresa retrograda tagliando, come abbiamo visto, le battute in cui la cellula dei nomi compare in modo ossessivo.

Poche le note sull'Adagio appassionato, ma significative. Accanto alla citazione dalla *Lyrische Symphonie* di Zemlinsky (bb. 32-33: viola) scrisse le parole corrispondenti del testo di Tagore: «Du bist mein Eigen, Eigen» («Tu sei mia, mia»), e al ritorno della melodia (bb. 46-50: secondo violino) notò «Ora anche tu lo dici: Tu sei miò, mio». Non c'è dubbio che dal punto di vista sentimentale questo sia l'apice della peripezia. Vengono poi i momenti più dolorosi e inquietanti, che stanno alla base dei movimenti finali. Nel Presto delirando Berg scrisse una lunga descrizione del suo stato d'animo, mettendola in esatto rapporto con le battute che riteneva significative, valendosi anche delle indicazioni della partitura. In corrispondenza delle prime quindici battute:

Questo «Presto delirando» può essere compreso solamente da chi ha la possibilità di presentire gli orrori e le pene che verranno — Degli orrori dei giorni col loro battito ansimante...

Le ultime corrispondono alla figura in duine accentate seguite da un sedicesimo di pausa. Il testo riprende a b. 51:

del dolente «tenebroso» delle notti, col loro cupo declinare verso ciò che difficilmente può esser chiamato sonno...

Poi al nuovo ritorno del Presto (b. 121):

E ancora il giorno, con i suoi rapidi e folli batticuore...

E mentre la vertiginosa prima coda sta esaurendo il suo movimento (b. 201):

Come se il cuore si potesse arrestare...

Nuova ripresa del trio (b. 211):

«di nuovo tenebroso» col suo pesante respiro che a malapena può dissimulare una dolorosa agitazione... come se per qualche momento il dolce conforto di un vero, oblioso sogno scendesse su me...

Torna isolata, nel tessuto armonico del Tenebroso che rappresenta la pace, la figura in duine (secondo violino, b. 306):

Ma già il cuore si fa sentire...

E riprende il Presto, le frasi si fanno smozzicate (b. 320):

ed è ancora giorno e... [ancora la figura ansimante, b. 330] così — avanti... [si riavvia l'altro tema, b. 369:] senza cessare... [all'inizio della coda finale: b. 409] questo delirio... [b. 445] senza fine.

Anche nell'ultimo movimento⁸³ Berg trascrisse un lungo testo, peraltro già identificato dal musicologo Green studiando la prima stesura manoscritta del quartetto⁸⁴, e lo fece, corrispondere alla musica quasi come fossero versi destinati al canto. Perciò si è impotizzato che, sulla falsariga del *Quartetto in fa diesis minore* di Schönberg, il compositore volesse introdurre la voce umana nell'ultimo tempo. In realtà il sonetto *De profundis clamavi* di Baudelaire, tratto da *Les Fleurs du Mal* e adattato in tedesco da Stefan George, è un nuovo atto d'amore per Hanna:

Per te, unica amata, erompe il mio grido
dal profondo abisso in cui il mio cuore è caduto.
Là la contrada è morta, l'aria come piombo
E nel buio fluttuano maledizione e orrore.

Per sei mesi il sole è senza calore.
Per sei mesi si stende l'oscurità sulla terra.
Nemmeno la terra polare è così povera,
non un rivo e albero né campo né gregge.

Non uguaglia alcun mostruoso parto del cervello
il freddo orrore di questo astro di ghiaccio
e di questa notte, un enorme caos!

Invidio la sorte del più vile animale
che può sprofondare nella vertigine di ottuso sonno...
così lento si volge il fuso del tempo.

Il testo viene trascritto a partire dal levare di b. 12, in corrispondenza del tema della viola che nella sua analisi Berg definì «melodia principale», per concludersi a b. 40, quella che precede l'ultimo assieme degli strumenti, prima del loro separarsi. Ragioni drammatiche motivano dunque l'articolazione di quest'ultimo movimento. Ancora un'immagine, l'ultima, suggerita dal testo, che si lega perfettamente con questo desolato finale.

Dopo aver esaminato sommariamente il programma della *Lyrische Suite* bisogna chiederci se la sua ricezione possa prescindere dalla sua conoscenza. Senza dubbio negativamente risponderebbe il musicologo tedesco Floros, autore di un acuto saggio in cui individuava, punto per punto, le potenzialità semantiche del capolavoro di Berg, prescindendo dalla conoscenza del programma, che fu reso noto soltanto dopo⁸⁵.

Molti riferimenti sono lucidamente individuati, compreso quello delle implicazioni della citazione di Zemlinsky, la numerica, il discostarsi dalla serie di Klein come un allontanamento dall'oggettivo, e la densa rievocazione del cosmo wagneriano. Ma la conclusione, in cui l'occasione del brano è ritenuta l'espressione dei più intimi sentimenti di Berg per la moglie rivela un ingenuo accademismo: strano che, avendo individuato le tracce di un amore appassionato, Floros non abbia potuto immaginare la presenza di un'altra donna.

Adorno, che tacque per rispetto dei sentimenti della vedova, lasciò degli indizi nel corso della sua analisi della *Lyrische Suite*, oltre all'oscura locuzione «opera latente», croce e delizia dei suoi zelanti e sospettosi esegeti. Queste tracce si possono ora comprendere, alla luce della breve memoria citata in precedenza:

Se il preludio, latente scena d'opera, si svolge all'aria aperta, il luogo scenico del secondo tempo è l'interno di una casa.

E a proposito dell'episodio dell'Andante, dedicato ai bimbi di Hanna:

Il suo inizio è segnato da un pulsante do della viola. Il tema si presenta immerso come in un'alba infantile.

E riguardo all'Allegro misterioso:

Chi ama le associazioni poetiche può pensare a una scena disperatamente appassionata, ma repressa nel sussurro, che a un certo punto osa esplodere, per chiudersi nuovamente nel febbrile sussurrare⁸⁶.

Indizi, a carattere probatorio del suo essere addentro ai segreti più riposti di questa partitura, che definì «un virtuosistico capolavoro della disperazione». Non serve conoscere il programma per avvertire questa disperazione, che è un dato oggettivo, così come la sua piena riuscita musicale. Non opera a programma, dunque, ma capolavoro in cui si riflette quella latente drammaturgia che è caratteristica generale della musica di Berg. Una personalità al di là dei limiti della finzione che, prima di nascondersi nel personaggio di Alwa, affida alla viola il compito di gridare alla donna amata «tu sei mia», di intonare una disperazione senza parole, fino a perdersi nell'indistinto, ancora protesa verso l'immagine di un amore ideale, rappresentato da una nota musicale. Per questo, come dice Adorno, la viola «deve suonare per sempre; siamo noi a non intenderla più»*.

Schließe mir die Augen beide

Berg compose questo *Lied*, il primo lavoro in cui abbia impiegato la tecnica dodecafonica, in occasione del venticinquesimo anniversario della Universal Edition, che ricorreva nel 1926. Lo dedicò al direttore Emil Hertzka, insieme alla prima versione del testo di Storm, che risaliva al 1900. Quest'ultima data fu riportata dallo stesso Berg, nel commento accluso alla prima edizione (1930) dei due *Lieder*. Essa dimostra chiaramente il suo valore simbolico, poiché il musicista fa il parallelo tra il venticinquesimo della casa editrice e «l'enorme strada che la musica ha percorso dalla composizione tonale a quella "con dodici note in rapporto solo tra di loro", concludendo che questi due *Lieder* [...] devono rendere evidente questo cammino». E dunque, mediante le date, Berg aveva bisogno di stabilire un rapporto simbolico fra le due composizioni, che riflettevano quel-

lo delle nozze d'argento della Universal, la datazione della prima versione al 1900 sembra contestabile sulla base della prima lettera inviata da Berg a Helene nel 1907, aperta proprio dal testo di Storm:

Chiudimi entrambi gli occhi
con le tue care mani;
Si placa al loro tocco
il mio soffrire.
E come piano il dolore
onda a onda si placa
come l'ultima trafittura cede
tu riempi il mio cuore.

L'idea di questo *Lied* mi offre un'ottima occasione per poterti mandare la lettera che hai respinto ieri sera. Ti bacio infinite volte le mani, mia splendida sinfonia in re minore⁸⁸.

L'esame della prima versione del testo di Storm, specie in confronto a *Traumgekrönt*, l'altro *Lied* del 1907 — poi inserito come n. 4 nei *Sieben Frühe Lieder* — indurrebbe ad anticipare la datazione. Il primo *Schließe mir* è un brano di 9 battute, saldamente ancorato alla tonalità d'impianto, do maggiore. La fresca melodia vocale, di sapore brahmsiano, è doppiata dal pianoforte. L'unica deroga a condizioni stilistiche decisamente romantiche è il metro irregolare di 5/4, ma la scansione delle frasi in cui si articola la prima quartina, una ciascuno per i due versi d'apertura con pause di semiminima premesse all'antecedente e al conseguente, un'unica frase per i due successivi, danno una periodizzazione più regolare (8/8 per le prime volte, 16/8 + 1/8 per la terza). Il cambio d'accento è più percepibile nella seconda parte, ma in ogni caso il *Lied* mostra un carattere di fresca ispirazione, alieno da quelle complessità che già appaiono chiaramente, nel rapporto testo-musica, in *Traumgekrönt*. L'amorosa espansività di questo *Lied* ben si adatta alle suggestioni di questo testo, e, fosse o no il 1907 la data di composizione, si lega indissolubilmente, nella mente del compositore, al sentimento per la fidanzata Helene.

La versione dodecafonica di questo *Lied* è strettamente in rapporto con la *Lyrische Suite*. Essa fu realizzata, come abbiamo

notato, parallelamente al progetto del quartetto, e ne costituisce, a tutti gli effetti, lo studio preparatorio, anche se in sé compiuto, alla stessa stregua, come nota Redlich⁸⁹, di due dei *Wesendonck-Lieder* di Wagner nei confronti del *Tristan und Isolde*. Per quanto riguarda le particolarità della serie, si rimanda a quanto descritto a proposito della *Lyrische Suite* (vedi ess. muss. nn. 22-23). Il seguente esempio, proposto da Redlich⁹⁰, mette bene in evidenza come tutta la parte vocale consista di diverse permutazioni intervallari della serie, costituita dalle prime dodici note, che si ripètono, identiche alla forma iniziale, nell'ultima sezione:

Esempio n. 29

Schlie- se mir die Au- gen bei- de mit den lie- ben Hän- den zu;
Close, o close my eyes at part- ing with those hands I've loved so much;

geht doch al- les, was ich lei- de, un- ter dei- ner Hand zur Ruh-
that my an- guish and my suffer- ing may find peace in thy sweet touch.

Und wie lei- se sich der Schmerz Well' um Wel- le schla- fen lo- get, wie der lets- te Schlag-
As may pain flows like the sea, wave by wave to rest at even- ing, when at last it ceas-

sich re- get fül- lest du mein gan- zes Herz.
so beat- ing all my heart is filled by thee.

Nell'accompagnamento pianistico l'organizzazione seriale non è così rigida. Berg preferisce formare accordi con le note della serie, prevalentemente per successioni di quarte, o come piccoli *clusters* ricorrenti (bb. 10-11, note 4-6, 1-5; b. 18, note 1-4). Molto chiara è la volontà di non piegarsi rigidamente alle nuove regole di Schönberg, che prescriverebbero di evitare ogni rapporto con la tonalità. Proprio la forma stessa della serie, invece, consente a Berg di usare un sistema misto. Triadi di sol bemolle (maggiore e minore) appaiono sin dalla seconda battuta, mentre altre combinazioni scaturiscono dal passaggio in canone tra voce e pianoforte che conclude la prima quartina (bb. 9-10: triadi di la minore e sol maggiore, rispettivamente in secondo e primo rivolto). Più allusiva ancora, perché rimanda a una funzio-

ne di dominante verso si, l'ultima nota della serie, la triade di fa diesis maggiore in primo rivolto, che compare tre volte (bb. 12-13). Più chiara l'interazione fra tonalità e serialismo a b. 18, dove la mano sinistra del pianista forma, mediante la sovrapposizione retrograda di note della serie (da 4 a 1) la triade di la minore con la *sixte ajoutée*. Nella battuta finale Berg propone il *Mutterakkord*:

Esempio n. 30

Anche in questo caso è facile notare come la parte scritta in chiave di basso proponga un accordo tonale (settima di seconda specie), e come la prima nota della serie, il fa naturale, venga percossa per ultima, in un rapporto con la tetrade superiore come fra V e I grado.

Ma anche nel valutare questa seconda versione di *Schließe mir die Augen beide*, non si può non ritornare alle condizioni biografiche riferite a proposito della *Lyrische Suite*. Come il quartetto anche il *Lied* è scritto per amore di Hanna Fuchs, e come quella contiene segrete allusioni al loro rapporto: l'uso della stessa serie, senza trasposizioni o mutamenti di posizione, comporta che le cinque sezioni vengano tutte aperte e chiuse dalle lettere di lei, FH. Alla H, intesa come si, alludono le tre ripetizioni della triade di fa diesis. Infine l'accordo finale, in cui, mentre per molte altre note è stato effettuato uno scambio di posizione, il si naturale (n. 12) si trova in cima, mentre il fa si aggiunge per ultimo, e assume per rilievo particolare⁹¹.

Nel 1925 Berg si era innamorato per la seconda volta. La

scelta di un testo legato indissolubilmente al primo amore può forse rivelare un aspetto apparentemente cinico, ma mette in luce uno dei meccanismi più tipici dell'uomo, che non poteva vivere al di fuori di un sistema di relazioni da lui predeterminato. A questa strategia appartiene il rapporto delle date dichiarate, coincidenti — guarda caso — col venticinquesimo della Universal. Sentì il bisogno di comunicare rapidamente il suo segreto mediante la musica, prima di completare la grande opera dedicata ad Hanna, la *Lyrische Suite*. Ed ecco manifestarsi l'occasione del giubileo, a cui Berg si presenta con l'anticipo di un anno. L'urgenza era probabilmente più determinata dall'amore per Hanna che dall'affetto per Hertzka.

La retrodatazione della prima versione del *Lied* si spiega o per rispetto delle simmetrie «editoriali», oppure per non mettere Helene, citando il 1907, sulla pista di un suo nuovo innamoramento. In ogni caso l'adozione della tecnica dodecafonica era già nell'aria prima del 1925. Ma solo in quell'anno gli diede la possibilità di celare una vera e propria dichiarazione d'amore. Nella prospettiva di una drammaturgia latente segnalata a proposito della *Lyrische Suite*, l'uso di un vecchio testo rimanda a un sentimento già provato, l'uso di una nuova tecnica allude a una nuova destinataria di quel sentimento.

Sieben Frühe Lieder

Anche se i *Sette Lieder giovanili* furono scritti tra il 1905 e il 1908, Berg decise di orchestrarli e farne una vera e propria raccolta soltanto nel 1928. In quell'anno la Universal pubblicò lo spartito per canto e pianoforte, mentre la partitura uscì soltanto nel 1959. Entrambe, accanto al titolo, portano la data 1907. Certamente non si tratta di un errore cronologico da parte di Berg, ma semplicemente di un omaggio alla moglie Helene, dedicataria dell'opera. In quell'anno, infatti, i due si erano conosciuti, e l'animo di lui si era acceso di un amore appassionato. A lei aveva già idealmente dedicato tre dei *Frühe Lieder*, eseguiti a un concerto degli allievi di Schönberg il 7 novembre 1907, e in genere al loro reciproco sentimento di quegli anni si legano tutte queste composizioni. Forse Berg volle ritornare su quel *Lieder*

giovanili, dopo aver scritto quasi tutti i capolavori della maturità, per far rivivere quel sentimento, e le esperienze di quegli anni. Quando aveva ripreso *Schließe mir* di Storm, composto anch'esso nel 1907, ne aveva riscritto la musica, mentre ora il suo lato creativo si limitava allo stabilire l'ordine delle musiche del ciclo, e alla loro orchestrazione. Dunque non un cambiamento radicale, ma solo un ripensamento. Del resto una componente affettiva era indubbiamente legata anche a Schönberg. Il Maestro, dopo aver ascoltato l'esecuzione berlinese dei *Sieben Frühe Lieder*, inviò un telegramma di congratulazione a Berg, che gli rispose:

Questi Lieder hanno per me un valore maggiore di quanto in realtà non ne possiedono, perché sono così strettamente legati al mio periodo di studio con te. E il fatto di essere riuscito a strumentarli in modo che suonano bene mi avvicina molto a questo passato. [7 maggio 1929]⁹².

Un'ulteriore ragione, oltre al ricordo oppure al confronto col passato, poteva indurre Berg a riprendere i suoi lavori giovanili. Da quando, nel 1922, aveva finito *Wozzeck* non aveva più composto musica per orchestra, ed essendo già sorto il progetto di *Lulu*, doveva avere un'occasione per rimettersi in esercizio. Inoltre, potendo prevedere lunghi tempi di lavoro, e ignorando che gli sarebbero state commissionate due opere per orchestra (*Der Wein* e il *Violinkonzert*) voleva mantenere un certo contatto col suo pubblico, che accolse calorosamente la prima assoluta viennese dei *Frühe Lieder*, diretta da Robert Heger e cantata da Claire Born. Prima di questa data, Berg stesso aveva eseguito il ciclo in un'emissione della radio di Berlino, accompagnando l'interprete al pianoforte.

Nella scelta di sette fra i numerosi *Lieder* composti fino al 1908, Berg non adottò l'ordine cronologico, che avrebbe potuto eventualmente riflettere l'evoluzione del suo linguaggio musicale. La maggior parte dei *Lieder* giovanili fu composta tra il 1904 e il 1905. Tra quelli scritti nel periodo dal 1905 al 1908, oltre ai prescelti e al già utilizzato *Schließe mir die Augen beide*, Berg scartò il solo *An Leukon*, che venne pubblicato postumo nel libro di Reich⁹³, probabilmente per la diversità di questo testo, l'eterna metafora del *tempus fugit*, e della cupa musica che lo accompagna. Ecco l'articolazione dei *Sieben Frühe Lieder*⁹⁴:

- 1) *Nacht* [Notte] di Carl Hauptmann (composto nel 1908); Sehr Langsam (C), la maggiore, 38 bb.;
- 2) *Schilflied* [Canto del canneto] di Nikolaus Lenau (composto nel 1908); Maßig bewegt (3/4), re maggiore, 44 bb.;
- 3) *Die Nachtigall* [L'usignolo] di Theodor Storm (composto nel 1905); Zart bewegt (3/4), re maggiore, 44 bb.;
- 4) *Traumgekrönt* [Incoronato di sogni] di Rainer Maria Rilke (composto nel 1907); Langsam (C, 3/4, 2/4), sol minore-maggiore, 31 bb.;
- 5) *In Zimmer* [Nella stanza] di Johannes Schlaf (composto nel 1905); Leicht bewegt (3/4, 2/4), si bemolle maggiore, 22 bb.;
- 6) *Liebesode* [Ode d'amore] di Otto Erich Hartleben (composto nel 1906); Sehr Langsam (3/4), fa diesis minore, 24 bb.;
- 7) *Sommertage* [Giorni d'estate] di Paul Hohenberg (composto nel 1908); Schwungvoll (♩), do minore, 39 bb.

In Zimmer precede cronologicamente *Die Nachtigall*, mentre non ci sono notizie precise per i tre *Lieder* del 1908. In termini di evoluzione linguistica l'ordine potrebbe essere *Schilflied*, *Sommertage* e *Nacht*. Questi tre, e in particolare l'ultimo, sono i momenti del ciclo in cui si manifestano più chiaramente i tratti distintivi della personalità artistica di Berg, insieme a *Traumgekrönt*, forse la gemma del ciclo. Svariate influenze, da Schumann a Brahms, fino a Wolf e Richard Strauss, si manifestano nei *Lieder* rimanenti.

L'ordine prescelto da Berg è legato al contenuto dei testi. Tutti hanno in comune il rapporto con la natura e le stagioni, paesaggi di montagna sotto la luna (*Nacht*), che illumina anche il canneto vicino allo stagno (*Schilflied*), il canto dell'usignolo che fa schiudere le rose e porta all'estate (*Die Nachtigall*), il bianco crisantemo di novembre (*Traumgekrönt*), il sole d'autunno che riscalda un amore felice (*Im Zimmer*), l'estasi del sonno amoroso al fresco profumo della brezza estiva (*Liebesode*), e ancora la contemplazione di una notte d'estate, col suo tappeto di stelle (*Sommertage*). Un'ulteriore chiave di lettura è data dalla posizione dei *Lieder* estremi: entrambi sono solitarie visioni contemplative, appena velate di preoccupazione la prima, del tutto serena l'ultima. Solo il testo dello *Schilflied* adombra la possibilità di un amore non corrisposto. Segue un'attesa sicura, con quel canto d'usignolo che oltre a far schiudere le rose prepara all'amore gli animi indecisi, amore che scoppia in un bianco e fatato novem-

bre, che si lascia cullare dal tepore autunnale e dalla fresca brezza estiva. Sono dunque immagini serene, una serenità che Berg avrebbe poi ritrovato nel *Concerto per violino*.

Nonostante i tre diesis in armatura di chiave, *Nacht* è prevalentemente basata sui due modi della scala per toni interi, enunciata dal pianoforte, a cui segue la melodia principale:

Esempio n. 31

L'impiego della scala per toni interi rende inevitabile il riferimento alle atmosfere sonore di Debussy, ma è altrettanto evidente che tale scelta dipende soprattutto dalla volontà di aderire alle suggestioni del testo. Gli attacchi della seconda (b. 9) e terza strofa (b. 15) propongono, preceduta dalla dominante mi, la tonalità principale di la maggiore, e in entrambe le occasioni Berg riecheggia, in modo evidente, la *Salome* di Strauss⁹⁵.

L'ultima strofa è la ripresa della prima, con poche varianti negli intervalli melodici e nelle armonie. Il richiamo finale, «Gib acht!» («fa attenzione!») è ripetuto come una eco dal pianoforte, che in una breve coda (tre battute) riespone la melodia iniziale, sovrapponendovi gli accordi esatonali.

Lo *Schilflied* presenta un'articolazione piuttosto regolare delle strofe, nove battute ciascuna più due di coda. Ognuna di queste mostra un differente carattere melodico, quella iniziale rimandando nostalgicamente a Schubert. L'impianto tonale ricorda Brahms, poiché la tonalità d'impianto, fa minore, viene allusa né mai chiaramente affermata. La prima strofa parte da fa e modula al relativo maggiore, la bemolle, da cui riprende la seconda strofa che, passando per sol minore, va a do maggiore. Alla fine una cadenza d'inganno porta alla triade del sesto grado di fa minore, ma dopo un regolare impiego dei gradi (V-IV-II) sopra il pedale di tonica, la triade finale si presenta con la terza piccarda (la bequadro)⁹⁶. A una figura ritmica è affidato sia il senso della ripresa che quello dell'evoluzione psicologica del testo. Viene accennata dalla mano destra del pianoforte all'inizio (♩♩♩) e ricompare nella strofa finale (♩♩♩) a sottolineare lievemente l'affannosa immagine della voce dell'amata che sembra perdersi nello stagno.

La semplicità di *Nachtigall* è commisurata al suo testo spensierato e piuttosto convenzionale: si tratta di un A-B-A, con la parte centrale in fa diesis minore che descrive l'indecisione della ragazza, e un affermativo ritornello in re maggiore, con un'espansiva melodia che culmina in un la acuto. Dopo questo leggero stacco viene *Traumgekrönt*, forse il *Lied* più riuscito, in cui molti passaggi anticipano analoghe situazioni della sonata per pianoforte, allora in gestazione. Il brano è strutturato come una forma sonata priva della sezione di sviluppo. Una combinazione tematica affascinante apre la composizione:

Esempio n. 32

Tre melodie indipendenti fra di loro risultano coordinate in queste battute. L'elemento principale appare nell'anacrusi (32.a) e verrà poi sviluppato in tono appassionato. Anche qui Berg evita di raggiungere il sol minore, tonalità d'impianto, e passa al fa maggiore per la melodia del terzo e quarto verso, contrappuntata ancora da 32.a, e da altri elementi melodici apparsi nei due versi. La ripresa si apre con lo scambio delle linee, in contrappunto doppio, fra il canto e la mano destra del pianista, mentre rimane sostanzialmente invariata la melodia dei due ultimi versi, che si conclude con un sol acuto, emesso pianissimo, mentre il pianoforte riespose in contrappunto gli elementi principali, arrestandosi, come nel secondo *Lied*, sulla tonica maggiore⁹⁷.

Dopo un tale gioiello, in cui Berg mette al servizio dell'espressione la tecnica contrappuntistica più virtuosa, *In Zimmer*, saldamente legato alla tonalità di si bemolle maggiore, porta la necessaria pausa. Conciso e scherzoso, sviluppa l'elemento iniziale in una continua evoluzione, che si arresta solo nell'ultimo verso a cui il pianoforte, mediante l'accompagnamento alle battute iniziali, conferisce il senso della ripresa.

Decisamente appassionata è l'interpretazione del testo di *Liebesode*. La melodia si sviluppa con slancio a partire dal primo verso, che fornisce il modello per i successivi, tramite gli intervalli di quinta e sesta in posizione caratteristica. Il pianoforte accompagna questo continuo fluire con arpeggi vaporosi.

Sommertage conclude la raccolta. Anche qui appaiono identificabili anticipazioni della sonata, sia dal punto di vista melodico, sia da quello armonico. Le prime tre battute introducono il tema della voce, accompagnato dall'arpeggio del pianoforte:

Esempio n. 33

Schwungvoll (♩ = ca. 60)

Sul materiale musicale dei primi tre versi si articola, per ampliamento, tutto il *Lied*. L'espansività del testo si fa più intensa nella seconda parte, fino al ritorno della melodia iniziale negli ultimi tre versi, trasposta un semitono sopra. Essa raggiunge il culmine del la acuto, che enfatizza l'appassionata visione conclusiva del ciclo.

Per esaminare l'orchestrazione dei *Sieben Frühe Lieder* sono fondamentali le osservazioni di Adorno:

[...] la fedeltà di Berg non vive soltanto del fatto che egli non rinnegò i *Lieder* giovanili e senza timidezza fece conoscere la timida musica dell'adolescente. Fedele è piuttosto la strumentazione stessa. Aderisce al minimo particolare compositivo dei *Lieder*, per renderlo chiaro e trasparente; costruisce addirittura i *Lieder*, anche la loro apparenza. Ma già così, per mezzo della fedeltà stessa, è in contraddizione con l'essenza romantica evocata alla quale si mantiene fedele. Non era del romanticismo e in ogni caso non era della strumentazione post-wagneriana, l'idea di realizzare puramente la costruzione, si invece quella di adornarla e di velarla. Per contro Berg si applica così appassionatamente alla oggettiva deduzione del suono della composizione, che la versione orchestrale di quei *Lieder* romantici può valere senz'altro come prototipo del suo nuovo stile di strumentazione costruttivo e aiutare a comprenderlo [...] ⁹⁸.

Tramite l'orchestrazione Berg mise in rilievo la struttura del ciclo. L'organico impiegato è quello di un'orchestra classica⁹⁹: non si tratta, quindi, di uno strumentale pesante (mancano i bassi degli ottoni, la tromba è una sola). Inoltre Berg impiegò tutta l'orchestra soltanto nel primo e ultimo *Lied*, ma con dinamiche soffuse, sordine, divisione dei leggi per gli archi, prescrivendo l'unico fortissimo soltanto nelle battute finali di *Sommertage*, per aderire anche con la dinamica all'espansività del testo e

della musica. L'altro nodo del ciclo, costituito dal *Lied* centrale, *Traumgekrönt*, è individuato tramite il ricorso alla strumentazione più consistente, con la celesta *ad libitum*. La posizione degli altri *Lieder* è determinata mediante contrapposizioni. Il secondo è affidato a quindici strumenti soli, con la tavolozza timbrica completa ma la sonorità ridotta, mentre al sesto mancano oboi e tromboni ¹⁰⁰. Ancora più trasparente la relazione fra il terzo *Lied*, affidato ai soli archi divisi, e il quinto, per soli fiati. Ma Berg non si limitò soltanto a chiarire l'organizzazione narrativa del ciclo con la strumentazione, ma la impiegò per chiarificare la struttura di ogni brano. Così in *Nacht*, come segnala Adorno ¹⁰¹, il senso della ripresa nell'ultima strofa, accentuato da una disposizione strumentale analoga, viene combinato, mediante la frase tematica messa in rilievo dai violini, al senso dell'evoluzione che l'orchestra, mutando di colori nella parte centrale, ha comunicato fino a quel momento. Difficile, alla luce di queste osservazioni, esprimere una preferenza per la versione per voce e pianoforte, oppure per quella orchestrale.

La versione originale riflette meglio lo stile di Berg negli anni giovanili, stile ancora in fase di maturazione, con dei momenti elevati, come *Traumgekrönt*, e dei momenti meno personali, come *Die Nachtigall*. La tarda orchestrazione aderisce fedelmente a questa scrittura, non modificando in alcun modo le linee essenziali e solo talora intervenendo con l'aggiunta di qualche dettaglio, ma la trasforma sensibilmente proprio in base ai criteri d'orchestrazione, che rispondono a un'esigenza di chiarezza maturata fin dalla prima esperienza con gli *Altenberglieder*. Orchestrando queste melodie giovanili, Berg non si è limitato a gettare un ponte al proprio passato di *Liederista*, togliendo dall'oblio i brani più significativi, ma ha voluto mostrare soltanto le radici del suo stile e della sua personalità quasi come delle costanti insieme ai cambiamenti intervenuti negli anni successivi. Il recupero dei *Sieben Frühe Lieder*, perciò, supera di gran lunga quello radicale di *Schließe mir die Augen beide*, dove nel nuovo rigore dodecafonico è avvertibile una punta di velleitarismo, appena riscattato dal sincero impulso derivante dagli eventi biografici. Lo oltrepassa mostrando come anche l'orchestrazione

possa obbedire con naturalezza ai medesimi parametri costruttivi richiesti dalla composizione, e in ciò guardare al futuro, *Lulu*, mano a mano col passato. Per questo

L'enigmatica immagine del mirabile ciclo racchiude come suo contenuto un processo storico. Ma esso non è altro che il modello in piccole dimensioni della storia di Berg in grande ¹⁰².

Der Wein

Nei primi mesi del 1929 Berg stava dedicando a *Lulu* le sue migliori energie creative: in procinto di terminare la stesura definitiva del libretto, aveva già scritto qualche battuta dell'opera. Maggiore determinazione gli derivava dal successo della *Lyrische Suite* e del *Wozzeck*, che ormai stava trionfando sui principali palcoscenici europei. E proprio per via di queste affermazioni la cantante ceca Ružena Herlinger gli commissionò un'aria da concerto. Il brano avrebbe dovuto essere composto sul modello mozartiano della *Konzertarie*, diviso cioè in sezioni di carattere diverso, con la parte vocale in primo piano rispetto a quella orchestrale. Naturalmente lo stile doveva essere moderno, e del resto la Herlinger apprezzava ed eseguiva la musica vocale di Berg. Per tale servizio il musicista avrebbe avuto una ricompensa di 5.000 scellini, una somma non disprezzabile. Ma il movente che lo spinse ad accettare va messo in relazione con *Lulu*. Aveva deciso di impiegare la tecnica dodecafonica nell'opera, ma non si sentiva ancora in grado di dominarla perfettamente. Componendo l'aria avrebbe avuto un'occasione in più per perfezionarsi, così come aveva fatto in occasione della *Lyrische Suite*, riscrivendo la musica del *Lied* di Storm.

Avrebbe avuto inoltre la possibilità di approfondire la sua conoscenza della voce umana, lavorando a stretto contatto con l'artista. Insieme a lei ripassò molte arie d'opera e altrettanti *Lieder*, verificandone le effettive possibilità. Fu lo stesso Berg a trovare il testo adatto, traendolo dalla terza sezione de *Les Fleurs du Mal* di Charles Baudelaire, intitolata *Le vin*. Delle cinque poesie che la compongono il musicista scartò la seconda, *Le vin des chiffonniers* (*Il vino degli straccivendoli*) e la terza, *Le vin de l'assassin* (*Il vino dell'assassino*), sia perché più vicine al genere

«maudit», sia perché avrebbero alterato la tripartizione del ciclo, spezzando anche la sua unitarietà semantica.

Dispose le tre rimanenti invertendo l'ordine delle ultime due, ottenendo la seguente articolazione:

- 1) *L'âme du vin — Die Seele des Weines (L'anima del vino)*
- 2) *Le vin des amants — Der Wein der Liebenden (Il vino degli amanti)*
- 3) *Le vin du solitaire — Der Wein des Einsamen (Il vino del solitario).*

Berg utilizzò la traduzione tedesca della raccolta di Baudelaire, curata da Stefan George¹⁰³, ma preparò anche una versione basata sul testo originale francese. Ambedue compaiono nella riduzione per canto e pianoforte pubblicata dalla Universal nel 1930, poste sotto due pentagrammi. Quello per il francese è composto in corpo minore, quasi a indicarne il carattere opzionale, e differisce dall'altro soprattutto per questioni metriche. Nella partitura, uscita soltanto nel 1966, la versione francese non è riportata.

Berg lavorò molto in fretta, rispetto alle sue abitudini. La composizione del brano, iniziata a fine maggio del 1929, fu terminata il 23 luglio, l'orchestrazione il 23 agosto successivo¹⁰⁴. La Herlinger poté cantare *Der Wein* per la prima volta il 4 giugno 1930 a Königsberg, sotto la direzione di Scherchen. Entrambi furono protagonisti di importanti riprese, a Venezia per il Festival di Musica Contemporanea nel 1934, e a Bruxelles nel 1936. Il soprano ceco interpretò *Der Wein* anche nella prima viennese del 21 giugno 1932, diretta da Anton Webern.

Berg fu soddisfatto della riuscita della sua prima opera su commissione. Era riuscito a esaudire ogni richiesta della Herlinger: pur impiegando lo stesso organico orchestrale dei *Sieben Frühe Lieder*, con qualche aggiunta nel settore delle ance, degli ottoni e delle percussioni¹⁰⁵, prescrisse dinamiche che permettessero sempre alla voce di avere il ruolo principale. L'estensione vocale richiesta all'interprete, a differenza di *Lulu*, risulta estremamente agevole: le note estreme vanno dal re sotto il rigo (la discesa al si bemolle è facoltativa) fino al la diesis della seconda ottava. Inoltre alleggerì molti fraseggi in tessitura acuta mediante

varianti facoltative di minore impegno, i cosiddetti «ossia». Può sorgere il dubbio, già sollevato in sede critica¹⁰⁶, che la Herlinger non disponesse di mezzi eccezionali, dato che la linea vocale gravita prevalentemente nella zona più agevole, dal sol₃ al sol₄. Tale tessitura, con trasposizione d'ottava, sembrerebbe più adatta a una voce tenorile. E a questa possibilità Berg pensava intenzionalmente, tanto da scrivere in una lettera di voler «far eseguire una volta la *Weinerarie* da un tenore. Dal punto di vista del testo l'aria è assolutamente per voce maschile»¹⁰⁷. Ma questo desiderio, inconfessabile alla committente, fu realizzato solo molti anni dopo la morte di Berg, dal tenore Peter Pears, in uno dei concerti di «Musica Viva» organizzati da Hartmann.

La struttura di *Der Wein* è particolarmente rigorosa. Nell'articolazione generale presenta la tripartizione tipica dell'aria col da capo, ma come in *Wozzeck* il testo è messo in stretto rapporto con forme della musica strumentale, grosso modo secondo il diagramma riportato nella pagina seguente.

Per la prima e l'ultima poesia Berg si rifece allo schema della forma-sonata: l'esposizione, con tre sezioni, corrisponde alla prima poesia, la ripresa, variata, alla terza. In luogo dello sviluppo impiegò una forma a sua volta tripartita, quella dello Scherzo. Qui il trattamento è reso vieppiù complesso dal prevalere delle necessità di simmetria musicale. Per avere un numero di versi corrispondente, Berg li raggruppa diversamente rispetto all'originale (4+6+4), così la ripresa ha inizio a partire dall'ultimo verso della prima terzina. Alla fine della poesia la b. 141 fa da perno per una ripresa retrograda della musica delle due terzine, senza la parte vocale. In questo procedimento, analogo all'Allegro misterioso della *Lyrische Suite* e all'Adagio del *Kammerkonzert*, ci potrebbe essere la segreta volontà di mettere in rilievo, alludendovi con la musica, il contenuto del testo¹⁰⁸.

Come altro elemento di coordinamento della forma, insieme alla disposizione simmetrica di preludio, postludio e interludi (che separano le poesie l'una dall'altra, e, in ognuna, la prima della seconda metà), Berg impiegò il «tempo di tango». Ricorse cioè a un genere di musica di consumo per caratterizzare la seconda sezione dell'esposizione e la corrispondente nella ripre-

bb	testo	forma musicale
1- 14		preludio
Die Seele des Weines (15-83)		Esposizione (15-87)
15- 22	1a quartina (vv. 1-4)	A (1a sezione)
23- 30	2a quartina (vv. 5-8)	
31- 38	3a quartina (vv. 9-12)	transizione
39- 46		interludio (tempo di tango)
47- 63	4a quartina (vv. 13-16)	[tempo di tango, bb. 60-63]
64- 71	5a quartina (vv. 17-20)	A' (1a sezione variata)
72- 83	6a quartina (vv. 21-24)	C (3a sezione)
83- 87		interludio
Der Wein der Liebenden (88-140)		Scherzo (88-172)
88- 96	1a quartina (vv. 1-4)	a (scherzo)
97-109	2a quartina (vv. 5-8)	
110-113		interludio
114-122	1a terzina (vv. 9-10)	b (trio)
123-124	1a terzina (v. 11)	a' (scherzo, ripresa)
125-140	2a terzina (vv. 12-14)	
141-172		interludio [b. 141: perno del retrogrado] [bb. 142→168 = 140→114]
Der Wein des Einsamen (173-208)		Ripresa variata (173-208)
173-178	1a quartina (vv. 1-4)	A' (1a sezione variata)
179-193	2a quartina (vv. 5-8)	[tempo di tango, bb. 181-195]
194-195		interludio
196-201	1a terzina (vv. 9-11)	C (3a sezione)
202-208	2a terzina (vv. 12-14)	
209-216		postludio

sa variata. Alcuni commentatori esorcizzarono tale scelta notando l'estrema stilizzazione con cui il musicista era ricorso alla danza sudamericana, Adorno dedicò una dissertazione specifica per spiegare con quali intendimenti Berg abbia impiegato questa musica di consumo, risalendo al *Jazz* in modo non del tutto chiaro¹⁰⁹. Non è necessario, comunque, allarmarsi tanto, in primo luogo perché la formula ritmica ha una funzione strutturale né più né meno di un tema principale: non appartiene cioè al mondo fossile delle citazioni estraniare, né a quello di vitalistiche commistioni fra i generi. Risulta piuttosto come un momento di assimilazione sonora da parte di Berg, ed è inoltre dettato dalla necessità di aderire al testo. Nell'interludio che precede la seconda metà, il tango risponde vitalisticamente alle parole del vino, che ravviva l'uomo stanco dal lavoro. Quando ricompare nell'ultima poesia, il tango si lega, come nota Redlich, al «bacio libertino della magra Adelina», anticipando il ruolo che altri generi di musica di consumo rivestiranno poi in *Lulu*¹¹⁰. Come sempre in Berg, il testo viene autenticamente rivissuto, e l'interpretazione del testo di Baudelaire, in chiave personale, viene mediata dalla traduzione di George, attraverso la quale, come nota Petazzi,

il musicista giunse a sottolineare le implicazioni tragicamente desolate del testo baudeleriano, raggelando il gesto in una tensione lucida e allucinata, che tocca momenti di macerata, cupa meditazione, di degradata estraniamento o di estatico volo visionario¹¹¹.

Nello scegliere la serie fondamentale per *Der Wein (34.a)*, Berg tenne presente, come negli altri casi, le sue implicazioni tonali. Si valse, inoltre, di due altre serie derivate dalla trasposizione alla terza (*34.b*) e del rovescio di quest'ultima (*34.c*):

Esempio n. 34

The image shows three staves of musical notation, labeled 34.a, 34.b, and 34.c. Above the staves, the notes are numbered 1 through 12. Staff 34.a shows the fundamental series: 1 (C), 2 (D), 3 (E), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B), 8 (C), 9 (D), 10 (E), 11 (F), 12 (G). Staff 34.b shows the series transposed up a third: 1 (D), 2 (E), 3 (F), 4 (G), 5 (A), 6 (B), 7 (C), 8 (D), 9 (E), 10 (F), 11 (G), 12 (A). Staff 34.c shows the reverse of the fundamental series: 1 (G), 2 (F), 3 (E), 4 (D), 5 (C), 6 (B), 7 (A), 8 (G), 9 (F), 10 (E), 11 (D), 12 (C).

La serie originale è fortemente tonale nelle prime cinque note (mi maggiore), la seconda nelle prime sei (sol maggiore), mentre il rovescio è riconducibile a re minore (1-7), e a sol bemolle (3, 6-9, 11-12). Berg utilizzò 34.c nel preludio, usando nelle sette battute iniziali le note 1-3 come basso ostinato, che affermano la tonalità di re minore, sovrapponendovi gli accordi dei legni che completano la serie nella prima battuta, producendo un insieme politonale:

Esempio n. 35

Spicca in questo avvio il timbro del sassofono contralto, strumento che Berg impiega qui per la prima volta. Insieme al pianoforte avrà un ruolo di primo piano nel determinare l'atmosfera sonora di *Der Wein*. La serie 34.c viene intonata dai violoncelli e contrabassi (bb. 8-10), poi darà vita, seguita dal suo retrogrado, alla prima melodia della voce (vv. 1-3):

Esempio n. 36

La serie originale (34.a) compare nel verso successivo (voce e violini primi), contrappuntata dalla forma trasposta (34.b) affidata al sax contralto.

Molto suggestivo timbricamente l'attacco del tempo di tango, con la scansione ritmica affidata a pianoforte, clarinetti e fagotti, secondi violini e viole, per cui Berg prescrive «pizzicato alla banjo», mentre alla tromba e ai due tromboni fa mettere la

sordina-jazz. A b. 46, i primi violini espongono il secondo tema, che verrà ripreso tale e quale nel movimento corrispondente dell'ultima poesia (b. 189). Tale deliberata ricerca di una simmetria riconoscibile non è frequente in Berg, abituato alla variazione del dettaglio, ed è confermata dalla corrispondenza fra il tema della terza sezione sia nella prima (b. 73) che nell'ultima poesia (b. 196). Identica è anche la ripresa del primo tema (b. 173), peraltro riproposto nella forma variata e fortemente tonale in cui si era presentato all'attacco della quinta quartina di *Die Seele des Weines* (b. 64):

Esempio n. 37

Inoltre il rapporto con la prima poesia è rafforzato dall'accompagnamento alla frase iniziale di *Der Wein des Einsamen*, l'esatta ripresa delle prime battute del preludio. Il fitto collegamento musicale fra le due poesie estreme mostra come Berg sentisse i due testi semanticamente vicini: nel rivolgersi del vino all'uomo come unica promessa di felicità, e del poeta al vino che gli dà speranza, giovinezza e vita. Queste due poesie incorniciano perfettamente quella centrale, un'estasi amorosa originata dal vino. Il brano, musicalmente, ha una forma in sé compiuta, che ne rinforza la posizione di momento centrale del breve ciclo. Berg aderì al testo in tono appassionato, mediante lunghe melodie estatiche, estremamente cantabili, e colori orchestrali tesi, determinati dall'uso particolarmente insistito di violini e flauti. Anche la voce canta in tessitura più acuta, raggiungendo l'apice nella frase finale, che disegna la tensione verso l'agognato modo dei sogni¹¹².

Anche se Adorno criticò questa pagina centrale, come cedimento di Berg «all'intrepida romanticizzazione», e in genere trovò l'aria mancante della «scintilla dell'ispirazione», *Der Wein* costituisce il miglior accostamento di un musicista alla poesia di Baudelaire. Questa partitura è definita come il «preludio lirico a *Lulu*»¹¹³. La sua seducente chiarezza, dato formale della maturità di Berg, è stata notata da Schönberg, che stilò questo breve

giudizio epistolare:

Trovo questa partitura invero di una chiarezza talmente straordinaria nell'impianto e nella disposizione timbrica, che vorrei mettere in risalto questa che è un'impressione assolutamente inconsueta. In verità conosco poche altre partiture moderne (comprese le mie) di cui possa dire altrettanto. Altrettanto notevole trovo l'invenzione tematica ¹¹⁴.

Symphonische Stücke aus der Oper «Lulu»

Dal giugno del 1928 Berg stava lavorando alla sua seconda opera lirica, *Lulu*, e il 30 novembre 1934 Erich Kleiber aveva diretto la prima assoluta della *Lulu-Symphonie* a Berlino, tratta da vari punti dell'opera. Questa esecuzione aveva rotto il silenzio sceso gradualmente sulla musica di Berg, dovuto solo parzialmente alla sua meticolosa lentezza nel risolvere i problemi della composizione. Ormai il valore della sua arte era pienamente riconosciuto, tanto che egli aveva potuto permettersi l'acquisto di un'automobile e di una nuova casa in campagna sul lago Wörther, battezzata «Waldhaus». Vi si era trasferito nell'estate del 1933 e, a parte i viaggi per partecipare a manifestazioni musicali e a esecuzioni di musica nuova, ritenne, ma solo per poco tempo, di potersi considerare al riparo dalla folle affermazione del totalitarismo che, dopo l'Italia, stava conquistando il potere anche in Germania. Il 30 gennaio 1933 Hitler era divenuto cancelliere, e il 25 febbraio successivo Berg si era recato a Monaco, la tana del lupo, per assolvere alle mansioni di giudice in un concorso dell'Allgemeiner Deutscher Musikverein. Due giorni dopo inviò un breve resoconto alla moglie:

Una cosa ho capito: non potremo mai essere alleati a un popolo come questo. È un miscuglio di tedeschi del Nord e di Austriaci, ma della specie peggiore di tutte e due le razze. Manca loro ogni tratto simpatico, come lo hanno i berlinesi e i viennesi.

Il riguardo verso i nazisti deve essere talmente grande che Schönberg viene eliminato [dal concorso] e con lui i nomi non-tedeschi come Pisk e Jelinek, che in circostanze diverse sarebbero stati scelti. Su questo la massima discrezione, non parlarne con nessuno ¹¹⁵.

Ormai, nei paesi di lingua tedesca, era rimasto poco tempo per la discrezione. Nel maggio 1933 Schönberg fu dimesso dalla

cattedra di composizione che occupava all'Accademia di Berlino, per ordine del ministro nazista per l'istruzione, e in un primo momento Hindemith propose a Berg di sostituirlo. Ma proprio in quei giorni il discorso tenuto da Wilhelm Furtwängler a Vienna per l'inaugurazione di un festival dedicato a Brahms, dovette mettere Berg sull'avviso:

È stato un discorso nazista sulla musica tedesca. [Furtwängler] Ha fatto intendere che la musica tedesca aveva trovato in Brahms il suo ultimo rappresentante. Senza far nomi ha tradito tutta la musica post-brahmsiana, soprattutto Mahler e la giovane generazione (Hindemith). La scuola di Schönberg non è stata neppure nominata. Mi ha seccato terribilmente dover inghiottire una cosa simile e dover ascoltare gli applausi di quel pubblico di idioti ¹¹⁶.

Di lì a poco Schönberg (ottobre 1933) sarebbe partito definitivamente per gli Stati Uniti, e i guai cominciarono anche per Berg, che forse pensava con eccessivo orgoglio che l'Austria non avrebbe mai accettato l'*Anschluss*, e che la sua musica non sarebbe stata minacciata dagli eventi. Invece venne il bando della sua arte «decadente e degenerata» dalla Germania nazista. Dunque niente posto a Berlino, anche se Berg si sarebbe eventualmente rassegnato a provare la sua razza ariana, diminuzione secca dei profitti, tanto che dovette vendere l'autografo del *Wozzeck* alla Library of Congress di Washington, e soprattutto scarsa fiducia sulle possibilità di rappresentazione per la sua *Lulu*.

A questo scopo inutilmente Berg si era rivolto a Furtwängler, che rivestiva la carica di consigliere musicale di stato nella Germania nazista. Anche se il direttore d'orchestra avesse personalmente tollerato il soggetto dell'opera e stimato, ma ne dubitiamo, la musica di Berg, non avrebbe potuto permettere per questioni politiche lo spettacolo.

Fu proprio a causa di questo diniego che Berg ricevette un nuovo impulso verso *Lulu*. Si rivolse immediatamente a Erich Kleiber, il 19 maggio 1934, annunciandogli l'intenzione di ricavare una sinfonia dall'opera, della durata di una mezz'ora. La composizione sarebbe servita per lanciare *Lulu*, la cui prima stesura era stata completata all'inizio del mese. In modo analogo si era comportato con *Wozzeck*, facendone precedere l'esecuzione integrale da quella dei *Frammenti* in forma di concerto, e

anche in quella circostanza, come ora, la Universal si era impegnata a pubblicare la partitura del lavoro. Kleiber accettò di dirigere la prima della *Lulu-Symphonie*, e nelle attuali circostanze si trattava di un atto di coraggio superiore a quello di mettere in scena l'intero *Wozzeck*. L'esecuzione berlinese avvenne in un concerto della Berliner Staatskapelle, con Lilly Claus come solista. Berg non presenziò alla serata, in cui la sua musica riscosse un autentico successo. Ma, com'era prevedibile, i giornali scatenarono il giorno dopo un'insensata e violenta battaglia di regime contro il direttore e il compositore, tanto che Kleiber si dimise dall'incarico presso l'opera di Berlino, e lasciò la Germania nazista al principio dell'anno successivo.

A testimoniare che con questa musica Berg avesse del tutto preso coscienza della gravità della situazione sono le dediche incrociate: quella di tutto il lavoro, e anche dell'opera, è rivolta a Arnold Schönberg, per il suo sessantesimo compleanno (13 settembre 1934), quella del terzo movimento, il *Lied der Lulu*, per il cinquantesimo di Anton Webern (3 dicembre 1933). Se nel *Kammerkonzert* i tre costituivano il nucleo implicito della composizione, qui i loro nomi vengono resi pubblici dalla partitura, uscita nei primi mesi del 1935.

I *Pezzi sinfonici* tratti da *Lulu*, o *Lulu-Symphonie*, sono conosciuti sotto diverse denominazioni, la più frequente delle quali è *Lulu-Suite*. Quest'ultima ne mette in rilievo la dipendenza dall'opera, come le varie *Suites* tratte dai più diversi generi di musica destinata alle scene, soprattutto, a quel tempo, i balletti. Ma Berg, a differenza di quanto aveva fatto col *Wozzeck* scrisse i *Pezzi* con l'intento di renderli autonomi, e gli dette il carattere di un'autentica composizione sinfonica. Contro questa autonomia si espresse Adorno:

Si deve rinunciare a parlare con sistematica completezza dei pezzi sinfonici dell'opera *Lulu*, poiché questo lavoro è così intimamente votato al palcoscenico e legato alla parola poetica che, isolato, non si svela interamente¹¹⁷.

Del resto, poco più avanti, il filosofo riconosce comunque l'organizzazione specifica di questa musica, che nella sua articolazione generale rimanda con chiarezza a Mahler¹¹⁸:

- 1) *Rondò*. Andante [bb. 1-166] und Hymne [bb. 167-220];
- 2) *Ostinato*. Allegro [bb. 1-73];
- 3) *Lied der Lulu*. Comodo [bb. 1-49];
- 4) *Varationen*. Moderato (Grandioso, Grazioso, Funèbre, Affettuoso und Thema) [bb. 1-57];
- 5) *Adagio*. Sostenuto, Lento, Grave [bb. 1-110]

Ascoltato come musica sinfonica il brano rivela una totale completezza: due tempi lunghi incorniciano i tre centrali, e a sua volta il *Lied* cantato dal soprano, cuore della composizione, è racchiuso fra il secondo e il quarto pezzo. L'interprete vocale deve inoltre cantare nelle ultime battute del finale (99-108), nonostante che nell'opera siano affidate alla Contessa Geschwitz. Esiste la possibilità, oggi praticata con una certa frequenza, di eseguire i pezzi sopprimendo le parti vocali, ma questa soluzione elimina le chiare simmetrie che l'articolazione in cinque tempi determina¹¹⁹. La forma dei singoli movimenti obbedisce pienamente alle regole della composizione sinfonica. Le otto battute iniziali del primo movimento introducono la sezione principale del Rondò, coi suoi ciclici ritorni, seguito dall'estatico inno, il cui materiale musicale viene dedotto dal precedente. Il secondo tempo è organizzato secondo la tecnica, ormai abituale dopo *Kammerkonzert*, *Lyrische Suite* e *Der Wein*, del ritorno a ritroso nella seconda parte, che qui non viene attuata, per ragioni espressive, con assoluta precisione¹²⁰. Il *Lied* di Lulu è basato sulla serie dodecafonica fondamentale dell'opera, che appare nella frase iniziale della donna, trasposta un tono sopra:

Esempio n. 38

Aufsicht - - - Comodo*
schwebend

Wenn sich die Men - sehen um mei - net-wil-len umgebradit ha-ben.

In questo contesto il brano non perde il suo impatto drammatico, dovuto all'imbarazzante sincerità della confessione di una donna, a cui l'allucinante canto di coloratura conferisce il sapore di una vitalistica accettazione dei meccanismi che regolano la vita sociale e quella biologica:

Se gli uomini si sono uccisi per amor mio, questo non diminuisce il mio

valore. — Tu sapevi benissimo perché mi ha presa in moglie, come io sapevo perché ti ho preso per marito. Avevi ingannato con me i miei migliori amici, non potevi arrivare anche ad ingannare te stesso con me. Se tu mi sacrifichi gli ultimi anni della mia vita, hai avuto in cambio tutta la mia giovinezza. — Non ho mai voluto apparire diversa da quella che si pensava ch'io fossi. E non mi si è mai ritenuta diversa da quella che in realtà io sono.

Le seguenti variazioni, introdotte da quattro battute in stile corale che tornano alla fine, sono basate su una melodia di Wedekind¹²¹. Tutte hanno carattere contrastante, specificato da Berg, e in ognuna il tema viene presentato sempre uguale, ma in differenti tonalità. Infine l'adagio conclusivo, di estenuata bellezza, dove tutti i conflitti si ricompongono in nome di una sofferta serenità, espressa dalle ultime frasi cantate.

L'articolazione di questi *Pezzi sinfonici* ne consente l'ascolto in sala di concerto come capolavoro autonomo rispetto all'opera, tuttavia essi giungono a creare una nuova struttura drammatica parallela a quella del libretto, deducibile questa volta a posteriori, cioè dopo l'ascolto dell'opera e la comparazione fra la collocazione originale dei brani utilizzati e la loro nuova posizione. I primi tre movimenti vengono dal secondo atto, dove il loro materiale si presenta in quest'ordine:

II, 1 ^a	[...] bb. 243-49, 262-73, 275- 86, 298-309, 319-36; bb. 491-539 bb. 652-721	[...] dialogo Lulu-Alwa in casa del dott. Schön; [espunti i recitativi e gli interventi degli altri personaggi]. Alwa bacia con trasporto la mano di Lulu e la chiama <i>Mignon</i> . Lei dichiara di aver avvelenato la madre di Alwa. [...] Lulu canta il <i>Lied</i> al dott. Schön. [Lulu uccide il dott. Schön] Interludio. Ostinato (Musica da film)	n. 1 <i>Rondò</i> . Andante. 1 bb. 9-70 [bb. 1-8: liberamente tratte dal prologo, e utilizzate come introduzione]. n. 3 <i>Lied der Lulu</i> bb. 1-49 n. 2 <i>Ostinato</i> . Allegro bb. 2-71 [bb. 1, 72-73 per introdurre e chiudere]
II, 2 ^a	[...] bb. 1001-21 bb. 1002-96 bb. 1097-1150	[...] Lulu torna a casa [espunto il recitativo in cui Lulu spiega l'espedito adottato dalla Geschwitz per liberarla]. [finale] Alwa inneggia alla bellezza di Lulu, i due si abbracciano.	n. 1 <i>Rondò</i> . Andante. 2 bb. 71-166 n. 1 <i>Rondò</i> . Hymne bb. 167-220

Come si può notare i nn. 2 e 3 rimangono praticamente invariati, mentre il *Rondò*, oltre alle nuove battute introduttive, deriva dalla saldatura di svariati punti delle due scene, tutti relativi al personaggio di Alwa, il figlio musicista del dott. Schön. Ovviamente questa musica possiede già una sua intrinseca coerenza, ma il fatto di fissarla diacronicamente in un unico pannello crea un *continuum* amoroso che nell'opera è invece interrotto da una serie di colpi di scena, che mutano repentinamente i presupposti drammatici. Nell'estatico inno finale Alwa raggiunge Lulu senza che ci siano di mezzo altri corteggiatori e, soprattutto, senza i cinque cruenti colpi di rivoltella rivolti verso il padre. L'inversione tra l'ordine in cui si presentano il *Lied* e l'interludio fra la prima e la seconda scena, ha l'ovvia funzione di porre al centro della composizione il ritratto più autentico della protagonista che, svincolato dal dramma, acquista un valore paradigmatico. A sua volta la musica, destinata da Berg ad accompagnare il film muto sulle vicende dell'arresto e della liberazione di Lulu, mantiene inalterata la sua carica ritmica, col movimento centripeto dato dal moto retrogrado, e trascina il primo movimento nell'orbita del canto allucinato del soprano.

Nei due movimenti finali la peripezia sinfonica, giunta al centro, converge verso un finale di conciliazione. Berg mantenne il rapporto diacronico con la drammaturgia, prelevando dal terzo atto l'interludio fra la prima e la seconda, e ultima scena, con le quattro variazioni sulla melodia di Wedekind, incorniciate dal corale dodecafonico. Questo brano conserva la sua grottesca *verve*, che nell'opera simbolizzava il declino di *Lulu*. L'addensarsi contrappuntistico dei timbri sulla futile melodia provoca una folle girandola politonale, che scarica le sue tensioni direttamente sull'Adagio conclusivo. Parallelamente al primo, questo finale è il ritratto dell'altro personaggio dell'opera innamorato di Lulu, la contessa lesbica Geschwitz. La musica è tolta dal monologo in cui la donna medita piuttosto teatralmente sul suicidio e prosegue dal punto in cui Lulu entra in scena col suo ultimo cliente, Jack lo squartatore. Infine riprende a partire dall'accordo lacerante suonato alla massima sonorità, col totale cromatico in tutte le famiglie dell'orchestra. È l'attimo della morte di Lulu. Ma

anche quest'azione, nella *Sinfonia*, viene stilizzata. Le parole della *Geschwitz*, a sua volta trafitta da Jack, corrono sopra i rigli degli strumenti, la morte è celata dietro la loro appassionata dolcezza. Ma, come accadrà nel *Concerto per violino*, qui la morte è serenamente sentita come la necessaria ricomposizione dei conflitti dell'esistenza.

Tre ritratti di personaggi, i cui estremi, Alwa e *Geschwitz*, sono costellazioni di Lulu, che dal centro della composizione domina la peripezia drammatica dei cinque *Pezzi sinfonici*. È significativo che Berg non abbia ritratto il dottor Ludwig Schön, lasciando solo la musica amorosa del figlio Alwa e della contessa *Geschwitz*. Intorno a Lulu si forma così un quadro diverso, liberato dalle necessità drammatiche che inducono la donna, nell'ultima scena, a trattenere disperatamente presso di sé il suo assassino. La lacerazione prodotta dall'accordo della morte viene subito ricomposta dalle ultime frasi cantate:

Lulu! Angelo mio! Lasciati vedere ancora una volta! Ti sono vicino! Ti rimango vicino! Per l'eternità!

Berg aveva dunque risolto tutti i problemi drammatici di *Lulu* e, tramite i *Pezzi sinfonici*, in una doppia chiave. Mancava soltanto che ne portasse a termine l'orchestrazione, ma la morte improvvisa glielo impedì. «Per l'eternità»: quest'ultima, serena conquista sarebbe stata la premessa inconsapevole per l'estremo capolavoro, il *Concerto per violino*.

Violinkonzert

La massima preoccupazione di Berg, nei primi mesi del 1935, era quella di finire *Lulu*. Egli non aveva perso la speranza di vedere rappresentata la sua opera, nonostante il crescente isolamento che circondava la sua attività, con le inevitabili conseguenze sul piano economico. Dunque quando il violinista americano Luis Krasner, appassionato della sua musica, come la Herlinger, gli si rivolse commissionandogli un concerto solistico per il suo strumento nel febbraio 1935, Berg, dopo qualche esitazione, accettò di buon grado, interrompendo il lavoro su *Lulu*.

Probabilmente la prospettiva apertagli da questa improvvi-

sa commissione, com'era accaduto per *Der Wein*, non l'attrasse tanto per il lato economico, che dovette avere comunque un'importanza non indifferente, ma per la possibilità di lavorare sulla forma del concerto, che lo attraeva. Inoltre lo gratificava la prospettiva di diffusione per la sua musica oltre oceano, in un momento così difficile, e l'ammirazione che Krasner dimostrava per la sua arte. Coincidenza volle che il Waldhaus si affacciasse sull'altra sponda del lago Wörther, dove Brahms aveva scritto quello che era comunemente considerato l'ultimo grande concerto per violino della tradizione romantica¹²². Quale migliore occasione per dimostrare il filo diretto che univa Brahms ai successivi sviluppi della musica, smentendo così le affermazioni tribunizie di Furthwängler?

La composizione avrebbe certamente subito un diverso destino se il 22 aprile non fosse morta a soli diciott'anni la figlia di Alma Mahler e Walter Gropius, Manon Berg, che le era profondamente affezionato, ne rimase sconvolto, tanto da decidere di dedicare l'opera, oltre che a Krasner, «alla memoria di un angelo». L'idea di poter tramutare in musica il ricordo della ragazza gli diede uno stimolo enorme per finire il lavoro in tempi d'insolita rapidità: la composizione fu terminata il 16 luglio 1935, la strumentazione il 12 agosto; poco dopo egli avrebbe accusato i primi sintomi dell'infiammazione della spina dorsale che ne causò la prematura fine, prima di poter ascoltare quel *Concerto per violino* che era ormai divenuto un *Requiem* per Manon Gropius e, inconsapevolmente, per se stesso. Berg ebbe l'idea d'inserire una musica che commemorasse segretamente Manon all'interno del concerto, quando già il brano era in avanzata fase di lavorazione. Fu ancora un impulso di natura semantica a spingerlo verso la melodia del corale *Es ist genug*, tratto dalla cantata di Bach *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60. L'inserimento fu reso possibile da coincidenze musicali, che vedremo in seguito, ma il testo fu inteso come sereno commiato, superamento delle angosce della morte:

È tempo!
Signore, se ti piace,
concedimi il riposo!

Il mio Gesù viene:
buona notte, mondo!
Me ne vado alla casa celeste,
sicuro vado in pace,
quaggiù rimane il mio grande affanno.
È tempo, è tempo.

Fra tutte le opere di Berg, il *Concerto per violino* ha sempre goduto di una superiore popolarità. Esso rientra nel rango dei capolavori ultimi, concepiti con l'idea della morte, e legati storicamente alla morte dell'autore. Impossibile non riportare il parallelo di Redlich col *Requiem* di Mozart: ultima opera prima della fine, per entrambi su commissione, legata alla morte di qualcuno — anche se Mozart non conosceva il destinatario — e divenuta poi un *requiem* per se stessi. Un'altra evidente analogia lega questo concerto all'ultimo capolavoro compiuto dal prediletto Mahler, la *Nona sinfonia*: di quest'ultima Berg fu certo consapevole, visto che la aveva predeterminata. Il concerto è diviso in due parti, ciascuna delle quali a sua volta divisa in due. Ne risultano quattro movimenti chiaramente distinti dall'indicazione di tempo: Andante, Allegretto, Allegro, Adagio, organizzazione che corrisponde a quella della sinfonia di Mahler, in cui i tempi lenti sono posti all'inizio e alla fine (Andante comodo e Adagio), anche per il carattere e le funzioni sia dell'Allegretto del concerto rispetto al *Ländler* che dell'Allegro col *Rondò-Burleske*. L'aver creato questi precisi rapporti con l'ultima opera compiuta da Mahler fa quasi pensare a un presentimento della propria fine da parte di Berg.

Il *Concerto per violino* s'impone immediatamente all'ascolto per la trasparenza dei procedimenti formali impiegati e la chiarezza dell'orchestrazione¹²³. Abbiamo visto di quanti segreti per intenditori fossero colmi il *Kammerkonzert* e la *Lyrische Suite*, mentre qui tutto parla con immediatezza, né sembra nascondere implicazioni biografiche al di fuori del dolore e dello sgomento per la morte di Manon Gropius, risolti nella serenità del finale. Le perfette proporzioni della forma risultano chiaramente percepibili, quasi che i quattro tempi volessero rappresentare altrettanti pannelli della vicenda umana dell'«Angelo» a cui il brano è

dedicato, condotta nel finale a una vera e propria trasfigurazione tramite il corale di Bach e la sintesi dei principali elementi costitutivi dell'intero concerto. L'opera fa riferimento alla tecnica dodecafonica, ma non vi si attiene dogmaticamente. La serie fondamentale è tratteggiata nelle dieci battute introduttive, in gioco di domanda e risposta con arpeggi per quinte tra l'arpa insieme ai due clarinetti alternati tra loro, e il violino.

Il solista dà l'impressione di accordare lo strumento, poiché nel primo arpeggio suona tutte le corde vuote, nel terzo le tre più acute. In realtà i quattro arpeggi successivi corrispondono a segmenti della serie fondamentale, gruppi di quattro note ognuno seguito dal suo retrogrado¹²⁴.

È questo quel procedimento tipico di Berg, che ha sempre dimostrato la sua predilizione per definire la forma plasmando gradualmente il materiale musicale (tipici esempi sono l'*incipit* del *Kammerkonzert* e del *Präludium* dell'op. 6). Ma si potrebbe guardare anche più indietro, all'inizio del *Concerto per violino* di Brahms, dove l'entrata rapsodica dello strumento cela la rigorosa variazione del tema principale. La serie viene esposta dal solista quattro battute dopo la triade di sol minore (fagotti, viole, contrabbassi) che manca l'inizio della prima sezione:

Esempio n. 39

Fin dal primo sguardo appare chiara l'esplicita natura tonale di questa sequenza che percorre la gamma salendo all'acuto: le prime nove note sono tutte in rapporto di terza, maggiore o minore. Se si incatenano le note tre per tre, mantenendo come suono comune il terzo, sesto e nono, abbiamo quattro triadi, rispettivamente di sol minore, re maggiore, la minore e mi maggiore. Le note da 7 a 11 formano il nucleo centrale della «melodia popolare carinzia», che verrà citata alla fine dell'Allegretto (da b. 213) trasporta un tono sopra (in sol bemolle maggiore).

Le ultime quattro note (9-12), infine, sono i primi quattro gradi di una scala per toni interi. La serie era già stata predisposta, quando Berg notò la singolare coincidenza fra la sua ultima e l'*incipit* in modo lidio del corale *Es ist genug*, in tonalità di si bemolle maggiore. Ciò gli permise un inserimento non traumatico della citazione, conciliabile persino con le esigenze della tecnica dodecafonica.

Dopo le dieci battute introduttive in 4/4, la partizione di questo Andante in 2/4 è delineata chiaramente dalle indicazioni agogiche: *A, a tempo*, bb. 11-37; *B, a tempo un poco grazioso*, bb. 38-83; *A, Tempo I*, bb. 84-103.

In questa prima sezione il solista si muove in un tessuto strumentale delicato, fatto di sfumature tenui, sordine agli ottoni e agli archi, frequenti soli, che creano un clima di sonorità rarefatte. Il violino conduce il gioco, in cui l'articolazione seriale prescelta produce molte volte il senso tonale: dopo il piccolo corale di trombe e tromboni (bb. 21-24), avviato da una triade di mi in primo rivolto sopra il pedale inferiore di do (violoncelli) il solista intona il rovescio della serie, imitato da fagotti e violoncelli che ne accostano frammenti, mentre l'arpa esegue rivolti di accordi di settima. Con un movimento di terzine di crome il violino inizia la seconda sezione, in cui sono identificabili altre tre sottodivisioni — che Adorno chiama strofe¹²⁵ — prodotte da impulsi del solista. A b. 47, quartine di semicrome, con variazione della serie mediante ripetizioni di note; a b. 54, col primo motivo in semicrome, e sviluppo melodico che allude a passi del *Wozzeck*; a b. 63, con sestine appoggiate sopra un basso cromatico ascendente (fagotti, celli, contrabbassi) formato dalle note della serie a partire dal la. La ripresa variata di *A* (b. 84) avviene mediante le quattro triadi tonali formate dalle prime nove note della serie, un per battuta, divise fra strumentini, arpa e violino solista, mentre le tre note residue sono affidate alla sola arpa (b. 88). A partire da un accordo di nona (b. 92) iniziano le ultime misure dell'Andante. La transizione all'Allegretto avviene mediante il riferimento all'introduzione (arpeggio delle corde vuote da parte delle viole) e schema retrogrado con qualche licenza, fra le bb. 96-98 e 99-101, e fra 102 e 103, mentre il violino

anticipa (da b. 95) il nucleo generatore della melodia successiva.

La forma dell'Allegretto è quella di uno scherzo con due trii fra loro collegati. Il riferimento alla danza è palesemente segnato in partitura, con le indicazioni «scherzando» (b. 104), «wienerisch» (b. 111) e «rustico» (b. 114).

Questi tre momenti dello Scherzo (sez. *A*, bb. 104-136) rappresentano ognuno un carattere che il solista imprime alla melodia. Il violino riprende la frase iniziale dei clarinetti (che combinata coi pizzicati degli archi gravi dava la serie), poi passa al «wienerisch» e prende un andamento per terze, con un ritmo di danza più marcato che si trasmette al successivo «rustico» con tipici arpeggi. Ancora una ripresa del «wienerisch» porta alla conclusione in tempo I, con la riesposizione della frase iniziale da parte dei corni, mentre il violino mette in forte rilievo la melodia principale. L'articolazione successiva dell'Allegretto prevede stacchi piuttosto netti: la sezione *B*, indicata come *quasi trio I* (bb. 137-154), *C, Meno mosso. Trio II*, (bb. 155-162) *B'*, *Di nuovo un poco energico. Trio I* (bb. 167-172), *A', Quasi tempo I* (bb. 173-239), *coda, a tempo, ma quasi stretta* (bb. 240-257). Gli elementi che individuano questa struttura ad arco si ripresentano con chiarezza. Il centro è costituito dal secondo trio, mentre il motivo di seste esposto dai violini all'inizio del primo trio, marca il ritorno abbreviato, in cui lo stesso tema è affidato al bassotuba¹²⁶. La ripresa della sezione *A* inizia a partire dalla frase melodica del solista, tema principale dello «scherzando», privata degli accordi che le conferivano un carattere pungente, e obbedivano a esigenze seriali:

Esempio n. 40

The image shows a musical score for Solo-VI. It features a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo marking is 'Quasi Tempo I.' and the dynamic marking is 'mp (mp.)'. The score includes a melodic line with various note values and rests. A specific measure is highlighted with a box and the number '175'. The dynamic marking 'dimin.' is also present at the end of the line.

L'abbandono al canto spiegato, dopo le ironiche movenze della danza, è seguito dalla ripresa variata degli altri elementi e porta gradualmente alla citazione della melodia popolare carinzia. Berg ha marcato accuratamente questo passaggio, segnando

tra parentesi la tonalità di sol bemolle maggiore negli strumenti impegnati in questa rievocazione ¹²⁷: primo corno (b. 213), violino solista (b. 218), seconda tromba (n. 221), prima tromba (b. 226). Le cifre delle battute indicano gli scambi della linea tra le diverse voci, una semplice frase di otto misure (41.a), il cui nucleo generatore è contenuto nella serie principale: (41.b):

Esempio n. 41

La voce principale è affidata agli ottoni, mentre, prima di chiudere l'episodio riprendendo la melodia, il violino ha il contracanto, quasi un'imitazione dello «Jodler», carattere confermato dall'indicazione «poco a poco sempre più come una pastorale». L'inserzione tonale, dunque, risponde a precise esigenze espressive, ed è giustificata anche dal punto di vista della logica seriale. Nella stretta che conclude l'Allegretto si ripresentano, variati e combinati, i motivi principali. Introducono gli archi gravi, arpeggiando un accordo di tredicesima, a cui si sovrappongono i corni col motivo «wienerisch» nella versione ritmica del primo trio. La serie viene poi ripresa nell'entrata del solista, e nelle ultime battute torna la cellula generatrice del tema principale dell'Allegretto, apparsa in coda all'Andante, ma senza il ritorno al grado di partenza: sull'ultimo fa diesis l'orchestra forma l'accordo finale, esteso a tutta la gamma e costituito dalle prime quattro note della serie disposte in perfetto ordine dal grave verso l'acuto ¹²⁸.

Il carattere dell'Allegro in 3/4 che apre la seconda parte è contrassegnato da Berg come «sempre rubato, frei wie einer Kadenz [libero come una cadenza]». Si tratta in realtà di un brano fortemente strutturato, con una proporzionata tripartizione: A (a sua volta bipartito: a, bb. 1-22, a' molto ritmico, bb. 23-42), B (bb. 43-95), A' (Tempo I. Allegro rubato, bb. 96-135). La serie è riunita in un accordo iniziale di otto suoni dei legni,

completato dalla triade di sol minore dell'arpa e del timpano, e dal fa diesis del solista, che inizia subito a cadenzare, di preferenza sulle corde vuote. Nella sottosezione successiva Berg utilizza motivi tratti dall'Allegretto, in serrata contrapposizione fra solo e tutti. La parte del violino impegna l'esecutore in passaggi di crescente virtuosismo, che portano alla sezione centrale B, con la cadenza vera e propria. All'inizio il solista isola, nello spazio di una battuta, le prime quattro note del retrogrado della serie, come anticipo dell'*incipit* del corale, poi, dopo aver citato il motivo iniziale del secondo trio, si avvia alla cadenza, un brano d'impervia difficoltà. In un breve passaggio in 4/4 il violino dialoga con viole e celli, e alla b. 78, di nuovo in 3/4, attacca un canone a quattro voci alla quinta. Si tratta di dodici battute ai limiti dell'eseguibile, tanto che Berg ne scrisse una versione facoltativa in cui il canone viene diviso con una viola. La ripresa, analogamente all'inizio, rappresenta un accordo col tonale cromatico (ottoni, legni: b. 97), poi da b. 100 compare l'*Haupttrhythmus*:

Esempio n. 42

Le sue riapparizioni prendono carattere tematico, come nel *Kammerkonzert*, sovrastando la ripresa dei motivi della prima sezione e le loro varianti. L'*Höhepunkt* viene raggiunto a b. 125, forse il primo grande momento di rottura fino a questo momento: la figura ritmica domina, affidata a un accordo (nove suoni) di tutta l'orchestra.

Il pedale inferiore di fa, tenuto dai contrabbassi, accompagna la transizione all'Adagio per nove battute, in cui il violino anticipa la melodia del corale (bb. 131-132), combinandola alle altre note della serie, raggruppate in accordi, e agli echi del ritmo principale. Anche se obbedisce a una rigorosa logica compositiva, questo graduale trapasso produce una notevole suggestione emotiva.

Contrassegnata dal segno **CH** (*Choralmelodie*), la melodia di Bach viene anticipata dalle viole, poi passa al solista, che da inizio all'Adagio conclusivo, diviso in cinque sezioni: *A* (Corale, bb. 136-157), *A'* (prima variazione, bb. 158-177), *A''* (seconda variazione, bb. 178-197), *A'''* (ripresa del corale e della melodia carinzia, bb. 198-213), *Coda* (bb. 214-230).

Nella prima sezione Berg segnò le parole del corale e l'armatura di chiave (tonalità di si bemolle maggiore) nella parte degli strumenti tra cui ripartì regolarmente il brano. Al violino spetta l'intonazione, a cui risponde un gruppo di ance (2 clarinetti, sassofono contralto e clarinetto basso) che riprende il corale secondo l'armonizzazione di Bach:

Esempio n. 43

The image shows a musical score for three staves: Violin (Vcl.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The tempo is marked 'Poco più mosso, ma religioso'. The lyrics are 'Ofteln In - sus keramt: ruit'. The score includes performance markings such as 'poco rall.', 'pp, deciso', and 'pp, ma deciso'. The key signature is one flat (B-flat major).

Nelle ultime quattro battute questo gruppo ripete l'*incipit* retrogrado della melodia, con effetto d'eco, e la frase «Es ist genug» si porge come chiave espressiva delle due variazioni seguenti, usata sia nella successione ascendente (trasporta) che in quella discendente, quasi ad uso di ciaccona. La prima propone un mondo «misterioso», fatto di sonorità tenui e di linee contrappuntistiche semplici e trasparenti. Più intricato lo svolgimento della seconda. La melodia del solista prende un carattere «dolente» (b. 183), che si muta subito in «appassionato». A b. 185, mentre il violino sale con una scala per toni interi, la melodia retrograda del corale, affidata ai bassi, porta all'*Höhepunkt* dell'Adagio (b. 186). La ripresa comincia ancora nel segno della melodia di Bach (violoncelli) e trapassa, senza soluzione di continuità, nella rievocazione della melodia popolare carinzia, progressivamente articolata da b. 200 (celli) — *Wie aus der Ferne*

(*Come se venisse da lontano*) nota Berg — e intonata in mi bemolle maggiore dai corni, col contro canto del clarinetto (b. 204), poi dal violino (b. 208). Immediatamente il primo trombone riprende la melodia del corale, dando inizio alla coda, in cui la dinamica tutta in pianissimo, molto adagio, è colma d'intensa espressività. Mentre la serie, affidata agli archi, percorre tutta la gamma dal grave all'acuto (bb. 222-226), la melodia di Bach torna al violino, con la prescrizione *piano, ma molto espressivo e amoroso*, mentre la sua eco, sassofono e clarinetti, è contrassegnata con *religioso*. Al violino spetta l'ultima esposizione della serie, trasposta un semitono sopra. Il suo ultimo sol acutissimo attrae tutti gli strumenti, che si riuniscono nell'accordo finale, dato dalle prime quattro note della serie, mentre i primi violini fanno riudire la successione di corde vuote da cui il brano aveva preso avvio. Questa conclusione comporta l'idea di una serena conciliazione di principi solo apparentemente contrastanti, qui riuniti in nome dell'invenzione musicale.

Questo accordo finale, analogo per concezione a quello che chiude la prima parte, se ne diversifica solo per la posizione dei gradi e il cambio di una nota. Non si tratta di semplici dettagli: al posto della quarta nota c'è la dodicesima e ultima della serie, il fa naturale, e il cambio di posizione produce, per l'orecchio tonale, una triade di si bemolle maggiore con la sesta aggiunta:

Esempio n. 44

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a triad of notes: B-flat, D-flat, and F. The bass clef staff also includes a sixth note, C, below the triad.

Il collegamento fra le due situazioni raggiunge un'ideale sintesi fra la tecnica tonale (le due triadi sono legate dalla relatività modale) e dodocafonica (la prima e l'ultima nota).

Questo rapporto di conciliazione va infine ricondotto all'unica matrice della serie, che contiene tutti i presupposti del concerto, solo apparentemente eterodossi. Saper piegare una tecni-

ca, con tutte le sue implicazioni matematiche, a esigenze espressive che sono la continuazione di una volontà creativa che risale fino alle radici del romanticismo, è una caratteristica costante della musica di Berg, che rifugge dalle semplificazioni ideologiche, categorie come progresso e conservazione, come la seguente:

La raffigurazione tonale [...] arriva nell'opera reazionaria per eccellenza, il Concerto per violino di Berg (1935) a saldature di pezzi estranei nel più discutibile *Wirrwarr* [guazzabuglio] ¹²⁹.

È proprio con l'arte della conciliazione che Berg porta all'estrema maturità tutti gli elementi più tipici della sua arte. Non è possibile eludere il problema critico che queste pagine estreme, commosse, portano. Un legato di sofferita serenità che avvicina per l'ultima volta Berg all'amato Mahler, e al mondo sonoro e formale del *Lied von der Erde*.

Lo avvicina anche all'amico Webern, che nello stesso periodo si era dedicato a Bach, orchestrando il *Ricercare a sei* dell'*Offerta musicale* ¹³⁰. Entrambi rivivono l'eredità di uno tra i più profondi Maestri dello spirito in musica, esorcizzando i fantasmi del Neoclassicismo imperante: Webern attraendo uno dei capolavori di Bach nell'orbita del proprio stile orchestrale, Berg aderendo al messaggio del Corale, e immettendolo all'interno del proprio universo poetico.

Ciò dimostra come la sua capacità di tradurre l'espressione in musica rimanga lontana da ogni accademismo, questo sì restaurativo, tanto dagli oltranzisti del bel comporre che dai fanatici del *non detto*. A Berg importa, da autentico uomo di teatro, il non-espresso. Nella *Lyrische Suite* l'ansia di «comporre bene e sempre meglio» dicendo qualcosa di nuovo aveva prodotto «la pagina più disperata del nostro tempo» ¹³¹. Nel *Violinkonzert* la disperazione viene sostituita dalla sicurezza con cui il contenuto e la forma vengono fatti interagire, determinando un'opera ancora fiduciosa sulle possibilità della comunicazione in musica. Lunghie analisi sono state dedicate a questo capolavoro,

quasi che da questo estremo esempio di contaminazione si potesse arrivare ad esorcizzare i fantasmi che condannano appunto alla contaminazione, senza

comprendere che questo modo di comporre trae le sue radici tanto profonde dalla personalità dell'autore che, nel riplasmare materiali tanto diversi, compie in effetti un radicale atto di autoanalisi ¹³².

E anche per questo atto di autoanalisi questa musica è serena, di una serenità che nessun presentimento di morte, nel momento stesso in cui la cieca potenza viene rievocata e sconfitta, potrà neppure per un istante incrinare.

AVVERTENZA

Le analisi musicali sono state condotte sulle partiture e gli spartiti di Alban Berg, tutti pubblicati dalla Casa Editrice Universal di Vienna. Nella lettura degli esempi musicali tratti dalle partiture occorre tener presente che non è stato fatto il trasporto per gli strumenti che lo prevedono. In due casi (*Kammerkonzert* e *Violinkonzert*) gli strumenti traspositori sono notati in do.

SIGLE BIBLIOGRAFICHE IMPIEGATE NELLE NOTE

ADORNO = T. W. ADORNO, *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Lafite, Wien, 1968; trad. it. di P. Petazzi: *Alban Berg. Il maestro del minimo dettaglio*, Feltrinelli, Milano, 1983.

LETTERE = A. BERG, *Briefe an seine Frau*, a cura di B. Grun, Langen-Müller, Wien-München, 1971; trad. it. di S. Bortoli Cappelletto: *Lettere alla moglie*, Feltrinelli, Milano, 1976.

MONSON = K. MONSON, *Alban Berg*, Houghton, Boston, 1979; trad. it. di D. de' Paoli: *Berg*, Rusconi, Milano, 1982.

PETAZZI = P. PETAZZI, *Alban Berg. La vita, l'opera, i testi musicati*, Feltrinelli, Milano, 1977.

REDLICH = H. F. REDLICH, *Alban Berg. The Man & his Music*, Calder, London, 1957.

NOTE

1) Vedine l'elenco completo nell'articolo di N. Chadwick pubblicato in questo volume, alle pp. 387-410.

2) Erano *Nachtigall*, *Liebesode* e *Traumgekrönt*, che sarebbero stati inclusi da Berg nei *Sieben Frühe Lieder*, raccolta pubblicata nel 1928.

3) MONSON, p. 51. Originale allo Schönberg Istitut presso la University of Southern California, Los Angeles. Lo scritto avrebbe dovuto fungere da prefazione per il volume commemorativo di Berg pubblicato da Reich nel 1937.

4) Suonava irene Bien. Il brano, recentemente edito dalla Universal, fu pubblicato per la prima volta in REDLICH, pp. 249-59 e nell'edizione tedesca dello stesso libro (*Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien, 1957, pp. 394 e segg.).

5) REDLICH, p. 45.

6) Così continua lo scritto citato alla nota 3: «Con lui lo studio della composizione proseguiva tranquillamente e senza sforzo, fino alla *Sonata* op. 1 compresa. Poi cominciarono ad apparire problemi la cui natura, allora, nessuno di noi riuscì a comprendere. Comprendo oggi: ovviamente Alban s'era interessato alla musica contemporanea, con i lavori di Mahler, Strauss, persino Debussy (di cui non conoscevo ancora le opere), e certamente con i miei — indubbiamente egli aveva un desiderio vivo di esprimersi in maniera diversa dai modelli classici, dalle loro armonie e melodie col relativo schema d'accompagnamento. Voleva uno stile più in accordo con i tempi e che riflettesse lo sviluppo della sua personalità [...]».

7) 26 aprile 1911; cit. in MONSON, pp. 71-2.

8) La critica viennese aveva praticamente stroncato le esecuzioni pubbliche dei lavori di Schönberg in quegli anni, dal sestetto *Verklärte Nacht* (1903), al poema sinfonico *Pelleas und Melisande* (1905), al *Primo Quartetto in re minore* (1907), fino al più recente *Secondo Quartetto in fa diesis minore*. Oltre alla cattiva propaganda, i critici si segnalavano nel dare l'attacco a vere e proprie gazzarre nelle sale da concerto.

9) Così scrisse Berg alla moglie il 6 novembre 1914: «[...] togli quella confusa armonia a Debussy, Ravel e Skrjabin e di tutto il resto costa ti rimane? [...] Mentre le opere di Schönberg, specialmente in quei tratti dove c'è un'armonia simile: toni interi e accordi di quarte, si troverà sempe quello stile melodico inaudito che non si accontenta di una voce sola, ma progredisce in un contrappunto continuo di molti temi, ugualmente belli». (LETTERE, pp. 162-63: 163).

10) ADORNO, p. 62. La rotazione si presenta a b. 6, in questo modo:



11) Ivi, p. 64. In questa rotazione le note vanno immaginate in successione ascendente:



12) Ivi, p. 65. Il filosofo individua puntualmente l'anticipazione del *Wozzeck* posta all'inizio dello sviluppo (a b. 60). Cfr. la partitura d'orchestra, Universal Edition n. 12100, Wien, cop. 1925, III atto, bb. 331-32, p. 466.

13) Le traduzioni di questi *Lieder*, e tutte le altre di testi musicati da Berg che appariranno nel testo e nelle note sono di M. T. Mandalari, e sono state pubblicate in PETAZZI, pp. 332-42.

14) REDLICH, pp. 42-43.

15) Adorno segnala che «Sulle parole "an einer weissen Märchenhand" si succedono le note che in tedesco sono chiamate a b h (la, si bemolle, si naturale): iniziali dei nomi Alban/Berg/Helene». (ADORNO, p. 69). Il filosofo potrebbe aver avuto conferma di questa sua opinione direttamente da Berg, che era suo maestro di composizione. In ogni caso il musicista avrebbe giocato con le lettere dell'alfabeto musicale nelle opere della maturità in modo ben più intensivo. A questo proposito cfr. le note 53 e 81, e la seconda parte del paragrafo dedicato alle *Lyrische Suite*, pp. 331-7.

16) A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Universal, Wien, 1922; trad. it. di G. Manzoni: *Manuale d'armonia*, Il Saggiatore, Milano, 1980^a, pp. 526-27.

17) L'incontro degli undici suoni deriva dal movimento delle parti. Per moto obliquo, a b. 21, viene prodotto l'accordo principale di cinque suoni, a cui si sovrappone il blocco delle due triadi di mi minore e di la bemolle maggiore in primo rivolto. Torna poi l'accordo di cinque suoni, che accompagna la voce fino alla fine con un moto cadenzale privo di risoluzione.

18) LETTERE, pp. 299-300: 300.

19) A proposito di queste battute iniziali, Adorno parla di «rudimentale principio di tecnica seriale», confrontando la successione si naturale (secondo violino) -la bemolle-sol (viola) col motivo che dà inizio alla successiva idea contrastante del primo violino (b. 10): mi-fa-la bemolle (ADORNO, pp. 78-79).

20) ADORNO, p. 84.

21) I suoni, dal basso verso l'alto, sono: do diesis-sol (violoncello), mi (viola), si bemolle (secondo violino), re (primo violino), che si possono interpretare tonalmente come accordo di nona «alterato» sulla sensibile di re minore.

22) Per leggere una lucida disamina dell'Espressionismo musicale, cfr. U. DUSE, *Per una storia della musica del novecento e altri saggi*, EDT, Torino, 1981, pp. 21-47.

- 23) Schönberg a Berg, 13 febbraio 1912 (MONSON, p. 115).
- 24) Gli *Alternberglieder* si rifanno a modelli schönbergiani anche per il numero delle parti, cinque, come i *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909). Anche Webern mostrò di prediligere questa partizione, che aveva già impiegato per i *Fünf Lieder* op. 3 (1907-8) e op. 4 (1908-9), e per i *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5 (1909), e che avrebbe usato spesso anche in seguito.
- 25) V. SCHERLISS, *Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg, 1975; trad. it. di Laura Dalla-piccola: *Alban Berg*, Discanto, Fiesole, 1981, p. 36.
- 26) Composto da: ottavino, 2 flauti, 3 oboi (il terzo anche corno inglese), 3 clarinetti in si bemolle (il terzo anche in mi bemolle), clarinetto basso, 3 fagotti (il terzo anche controfagotto); 4 corni in fa, 3 trombe in fa, 4 tromboni, tuba contrabbassa (anche bassotuba); timpano, tamburo piccolo, tamburo grande, triangolo, piatti, tamtam, *Glockenspiel*, xilofono, arpa, celesta, piano-forte, armonium; archi.
- 27) P. BOULEZ, note di copertina per l'incisione degli *Altenberglieder* e altre composizioni di Berg (disco CBS S 72614).
- 28) Adorno si sofferma su questo passaggio, ravvisando, nella progressiva apertura della bocca «una rudimentale serie timbrica articolata in tre momenti» (ADORNO, p. 88).
- 29) È previsto un «ossia», con la discesa al do grave, ma il do acuto, quale vero e proprio «madrigalismo», è preferibile.
- 30) SCHERLISS, (*op. cit.*, p. 38) ravvisa in questa immagine sonora un'anticipazione del *Wozzeck* (III, 2ª scena) alle parole di Marie: «Der Nachtau fällt». («Cade la rugiada notturna»). Cfr. *Partitura* cit., p. 408, b. 92 e segg.
- 31) Le due linee sono rispettivamente affidate agli archi (violini secondi, punteggiata dall'intervento degli altri soli) e a trombe e tromboni con sordina.
- 32) Dimostrando così l'esattezza dell'opinione espressa da Schönberg in una lettera a Emil Hertzka del 5 gennaio 1910: «Ha [Berg] uno straordinario talento di compositore. Ma quando venne da me, pareva che alla sua fantasia fosse negato di concepire qualche cosa che non fosse un *Lied*. Era assolutamente incapace di scrivere un lavoro strumentale, di trovare un tema strumentale. [...] Ho eliminato questo difetto e sono persuaso che in futuro Berg saprà strumentare e molto bene». (A. SCHÖNBERG, *Briefe*, Mainz, 1958, pp. 17-18; trad. it. in V. SCHERLISS, *Op. cit.*, p. 9). Forse il Maestro esagera un poco i propri indiscutibili meriti.
- 33) Il *Quintetto* in si minore, op. 115, e le due *Sonate* op. 120, in fa minore-maggiore e mi bemolle maggiore. Fra gli esempi significativi di musica per il clarinetto, oltre a Mendelssohn e Weber, i *Phantasiestücke* op. 73 di Schumann. Più recenti le due *Sonate* op. 49 per clarinetto e pianoforte (1900), l'*Albumblatt* (1902) e la *Sonata* op. 107 (1908-9) di Max Reger.
- 34) Lettera a E. Schuloff del 24 febbraio 1921, in «Miscellanea Musicologica», n. 18, Praha, 1965, p. 41; trad. it. in V. SCHERLISS, *Op. cit.*, p. 30.
- 35) L'interpretazione tonale di questi cinque suoni potrebbe anche rivelare un omaggio a quell'accordo di nona in quarto rivolto, croce e delizia di Schönberg, anche se risulta più chiaramente percepibile come accordo di settima (2ª specie), con l'aggiunta della seconda.
- 36) Il 23 luglio 1900 Berg aveva avuto il primo attacco di asma, malattia che lo afflisse per molti anni, durante un soggiorno in campagna, al Berghof.
- 37) Lettera alla moglie del 13 giugno 1914 (LETTERE, p. 157).
- 38) *Ibidem*
- 39) W. REICH, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich, 1963, pp. 114-115: 115; trad. it. in MONSON, p. 140.
- 40) ADORNO, p. 37.
- 41) Composto da: 4 flauti (tutti anche ottavini), 4 oboi (il quarto anche corno inglese), 4 clarinetti in la (3 anche in mi bemolle), clarinetto basso in si bemolle, 3 fagotti, controfagotto; 6 corni in fa, 4 trombe in fa, 4 tromboni (3 tenori, 1 basso), tuba contrabbassa; grancassa, cassa piccola, coppia di piatti, tamtam grave e acuto, 2 coppie di timpani, cassa rullante e triangolo, martello, *Glockenspiel*, xilofono, celesta; 2 arpe, archi.
- 42) Dal grave verso l'acuto: re (tuba), la (violoncelli con sordina), mi (quarto corno con sordina); in chiave di violino: re bemolle (seconda tromba con sordina), sol (oboe), la (viola con sordina).
- 43) Con una dinamica quasi impalpabile, in cui i rapporti fra le sonorità sono calcolati fino al minimo dettaglio: *ppp* (<>) → *pp* (<>) → *ppp* (<>) → *p* (per l'ultimo tocco del tamtam).
- 44) ADORNO, p. 37. In sede di analisi il filosofo (p. 107) afferma che «soltanto un libro [...] basterebbe a dare un'idea adeguata del terzo dei *Pezzi per orchestra*».
- 45) C. ROSEN, *Sonata Forms*, Norton, New York, 1980; trad. it. di R. Bianchini: *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 330. Poco prima (p. 329) il musicologo aveva precisato che «Con le forme-sonata non tonali, naturalmente, la polarizzazione e la risoluzione tonali scomparvero completamente; rimasero la struttura tematica e i tessuti musicali contrastanti, di solito un contrasto fra la relativa semplicità delle sezioni estreme e la maggiore intensità di quella centrale, e all'interno dell'esposizione per rendere distinguibili il primo e il secondo tema».
- 46) ADORNO, p. 108. Non è comunque del tutto esatta l'affermazione del filosofo, secondo cui il brano si svilupperebbe «senza regole come una città».
- 47) Dalla raccolta di *Lieder aus «Des Knaben Wunderhorn»*. Sono i grotteschi «Tral-la-li, tra-la-ley, tral-la-lera» del baritono-soldato, che «marcia fino alla morte».

48) ADORNO, p. 108.

49) È questa marcata presenza della cellula 16.c che contribuisce a produrre l'effetto di ricapitolazione.

50) LETTERE, p. 282. L'intenzione di Schönberg di far eseguire l'opera al complesso di fiati di Copenhagen non poté essere attuata, per via dei cambiamenti nell'organico apportati da Berg. Nella stessa lettera così il musicista commenta l'attitudine impresariale di Schönberg: «Ha raccomandato il mio pezzo per strumenti a fiato a diversi complessi e ha chiesto persino un onorario. [...] fa tutto ciò con un tale atteggiamento di tutela e persino di soperchieria, che mi fa più rabbia che piacere. [...] raccomanda le mie cose per fiati — che non esistono ancora — ad un complesso di strumenti a fiato di Copenhagen, e chiede anticipatamente il denaro, invece di raccomandare i Pezzi per orchestra terminati da molto tempo, ad un importante direttore d'orchestra tedesco o austriaco». In seguito ci furono ulteriori contatti con i committenti danesi. Cfr. LETTERE, pp. 289-90 (9 aprile 1923).

51) Fra questi spiccano soprattutto le composizioni di Edgar Varèse, specialmente *Octandre* (1923), *Hyperprism* e *Intégrales* (1924), composte nello stesso periodo del *Kammerkonzert*.

52) L'accompagnamento orchestrale diversifica gli *Altenberglieder* dall'opera 2. Nel genere cameristico Berg impiegò due volte solo il quartetto, nell'opera 3, e nella *Lyrische Suite*, quest'ultima, pur valendosi dei quattro archi, non è un quartetto. I due concerti sono scritti per strumenti diversi, e accompagnati da differenti organici, l'uno cameristico, l'altro orchestrale. Si espresse due volte nello stesso genere, dunque, soltanto nel teatro musicale.

53) In tedesco le note maiuscole dell'alfabeto corrispondono alla seguente successione: A (la), B (si bemolle), C (do), D (re), E (mi), F (fa), G (sol), H (si naturale). Inoltre la S può essere usata come abbreviazione di Es (mi bemolle), quest'ultima necessaria per l'iniziale del cognome di SCHÖNBERG. Quest'uso delle lettere era abituale, basti pensare a BACH, che usava il suo cognome come soggetto di fughe, a Schumann, con le *Variazioni ABEGG* e le lettere danzanti del *Carnaval* op. 9, a Schönberg, che aveva fatto riferimento a BACH nella serie dell'opera 23, fino a Bussotti e alla sua *Passion selon SADE* (mi bemolle-la-re-mi naturale).

54) *Invenzione sopra un ritmo* (III, 3ª scena).

55) *Opera 24* (1923).

56) *Opera 26* (1924).

57) Il brano fu varie volte pubblicato nelle riviste musicali, poi riportato da W. REICH, (*Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek*, Wien-Leipzig-Zürich, 1937, pp. 86 e segg.). Qui la trad. it. è tratta da L. ROGNONI, *La scuola musicale di*

Vienna. Espressionismo e dodecafonia, Einaudi, Torino, 1966 («Reprints», 1974), pp. 441-45.

58) Berg, per consentire l'esecuzione separata dei primi due movimenti scrisse delle apposite chiusure, riportate come appendice in partitura. Se ne ottengono un *Tema con variazione* per pianoforte e fiati, e un *Adagio* per violino e fiati. Quest'ultimo brano verrà poi ulteriormente ridotto da Berg per violino, clarinetto e pianoforte nel febbraio 1935, con un taglio di 18 battute (435-452) rispetto all'originale. La versione per trio si può recepire come brano autonomo rispetto al concerto, ed è un vero gioiello della musica da camera.

59) Da I a V. Ciò sia per dare rilievo al «Motto», sia per non turbare gli equilibri numerici delle battute nel corso del brano.

60) Un esempio di queste tecniche (1= serie fondamentale; 2= sua regressione, detta «cancro»; 3= suo rovescio, detto «specchio»; 4= regressione del rovescio):



Berg aveva già usato normalmente questi procedimenti, tipici del contrappunto e resi celebri dai musicisti fiamminghi fin dal quindicesimo secolo.

61) ADORNO, p. 119.

62) Berg aveva già impiegato i quarti di tono nel *Wozzeck*. Lungi da applicazioni sistematiche, come quelle che Haba andava conducendo fin dal *Quartetto* op. 7 (1921), Berg usò questo intervallo come ampliamento espressivo della gamma tradizionale, in modo analogo a Bartók. L'impiego del quarto di tono va implicitamente in direzione contraria rispetto alla tecnica dodecafonica, basata sulla divisione dell'ottava in dodici semitoni uguali.

63) ADORNO, p. 130.

64) Berg aveva riconosciuto il suo debito verso l'opera 24 di Schönberg, ma la sua applicazione del principio, in questo caso, è più rigorosa.

65) ADORNO, p. 131.

66) U. DUSE, *Op. cit.*, p. 75.

67) PETAZZI, p. 99.

68) Su questi rapporti cfr. C. FLOROS, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», I (1975); trad. it. di N. Carli Alliney (da una stesura parzialmente rifatta): *Il programma esoterico della Lyrische Suite di Alban Berg*, in *La musica a Vienna nell'età di Freud*, a cura di C. De Incontrera, Trieste, 1988, pp. 233-277.

69) Le note esplicative di Berg furono pubblicate in facsimile da W. Reich (*Alban Berg. Bildnis im Wort, Selbstzeugnisse und Aussagen der Freude*, Zürich, 1959, pp. 45-54). Ampii stralci sono riportati da FLOROS (*Art. cit.*, pp. 237 e segg.). Nota Berg che «La serie cambia nel corso dei quattro brani, con la trasposizione di alcune note. (Mutamento non essenziale per quel che riguarda la linea, ma essenziale riguardo ai caratteri — “che subiscono il destino”». Parole sibilline, su cui torneremo in seguito.

70) Viene qui riproposta, per chiarezza, la notazione della serie fatta da Jelinek, e riportata in REDLICH (pp. 132 e 144).

71) Le due scale percorrono esattamente i due esacordi che contengono le due metà della serie:



72) ADORNO, p. 139.

73) Vedi la sua introduzione all'opera, riportata nelle prime pagine della partitura (*Philharmonia* n. 173, Universal [n. 8780], Wien, cop. 1927).

74) C. FLOROS, *Art. cit.*, p. 265.

75) Ne è la trasposizione alla terza, e come questa deriva dalla serie principale (fra parentesi le posizioni originali delle note): fa, mi, do, fa diesis (10), la (4), do diesis (8), la bemolle, re (6), mi bemolle, sol (5), si bemolle, si naturale.

76) Nell'introduzione cit. alla n. 73.

77) Egli lascia la libertà di iterare più volte le due note, ma prescrive rigorosamente, nell'ultima pagina della partitura: «Keinesfall aber auf Des Schließen» («In nessun modo si può concludere sul re bemolle»).

78) Lo dimostra la seguente lettera indirizzata da Adorno alla vedova il 16 aprile 1936, pubblicata in *Alban Berg 1885-1935*, catalogo della mostra della Österreichische Nationalbibliothek, a cura di R. Hilmar, Wien, 1985: «Per me già allora, quando avevo 22 anni, era ben chiara questa sola cosa: che la storia con H.F. non fu centrale per lui; che non poteva toccare il suo rapporto con Lei; e che egli amò H.F. per poter scrivere la *Lyrische Suite* assai più di quanto non abbia scritto la *Lyrische Suite* per quell'amore» (trad. it. in P. PETAZZI, «...Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé...», in *La musica a Vienna* cit., pp. 279-97: 186).

79) La pubblicarono Metzger e Riehn, curatori di «Musik-Konzepte» nel n. 9 della rivista, intitolato *Alban Berg. Kammermusik II*, München, Juli 1979, pp. 9-10. Lo fecero per porre fine a una futile controversia tra Floros e Perle.

La trad. it. di questo breve scritto, a cura di P. Petazzi, si può leggere in ADORNO, pp. 143-44.

80) G. PERLE, *The secret Program of the Lyric Suite*, in «International Alban Berg Society Newsletter», n. 5, giugno 1977, ampliato in «The Musical Time», agosto-ottobre, 1977: da esso sono ricavate le osservazioni seguenti e le annotazioni sulla partitura (trad. it. in MONSON, pp. 247 e segg.).

81) Ecco la trascrizione delle serie nella notazione alfabetica tedesca. Le lettere di Berg e della Fuchs sono in grassetto:

I:	F	E	C	A	G	D	As	Des	Es	Ges	B	H
II:	As	G	Es	A	B	F	H	E	Fis	C	Cis	D
III:	B	A	F	H	C	G	Des	Ges	As	D	Es	E
V:	Des	C	As	D	F	A	E	B	H	Ais	Fis	G
VI:	F	E	C	Fis	A	Cis	As	D	E	G	B	H

82) Secondo Adorno, invece, rappresenta il marito di Hanna, Herbert Fuchs, ed è nel terzo episodio che si trovano i due bambini, la melodia dei violini per Munzo, il do delle viole per Dorothea. Con ogni probabilità il filosofo ha ragione, intanto perché lo seppe dall'autore, e poi perché sarebbe stato indelicato, da parte di Berg, identificare il marito in una partitura che era uno speciale dono d'amore. Inoltre proprio in questo secondo episodio, dedicato al marito, compare furtivamente (b. 24 e segg.) la serie con le iniziali vicine.

83) Anche la scordatura del violoncello può essere motivata dalla volontà di mettere in rilievo, tramite la nota si, l'iniziale del nome di Hanna. Con la F lo strumento aveva iniziato il Largo.

84) D.M. GREEN, *Berg's De Profundis: The Finale Of the Lyric Suite*, in «International Alban Berg Society Newsletter», n. cit. Per un approfondimento del rapporto fra il testo di Baudelaire e il finale della *Lyrische Suite* cfr. P. PETAZZI, *Art. cit.*, da cui è tratta anche la traduzione italiana del sonetto, dalla versione tedesca di George.

85) C. FLOROS, *Art. cit.*

86) ADORNO, pp. 137 e 139.

* Nel 1928 Berg strumentò tre movimenti della *Lyrische Suite* per orchestra d'archi, precisamente l'Andante amoroso, l'Allegro misterioso, e l'Adagio appassionato. Scelse questi tre contro l'opinione di Webern, che gli aveva proposto un'articolazione sinfonica più equilibrata: Allegretto gioviale, Andante amoroso, Presto delirando, Largo desolato. Volle mantenere l'Allegro misterioso, praticamente una scommessa data l'estrema difficoltà tecnica del brano, la cui scrittura è decisamente improba anche per un quartetto affiatato. E il risultato del lavoro, rimasto praticamente inalterato, salvo i necessari aggiustamenti per i contrabbassi, gli dette ragione. I *Tre pezzi dalla Lyrische Suite* furono portati al successo da Horenstein, che li diresse per la prima volta a Berlino il 31 gennaio 1929, poi da Kleiber e tanti altri direttori.

Berg per le simmetrie grafiche. Per avere una corrispondenza completa, nella conclusione del testo notò, in partitura, la stessa linea melodica, in note piccole al clarinetto che non la suona, e in note grandi al soprano che la canta. Nel tornare indietro il soprano non canta, ma sulla sua linea compare, con l'indicazione clarinetto, il retrogrado in note più piccole, mentre sul rigo dello strumento, che ora suona, compare in note grandi. Berg, cioè, aggiunse due linee (p. 37) a puro scopo di simmetria grafica.

113) REDLICH, p. 155.

114) V. SCHERLISS, *Op. cit.*, p. 71.

115) LETTERE, pp. 366-67 (26 e 28 febbraio 1933).

116) Ivi, pp. 379-80 (17 maggio 1933).

117) ADORNO, pp. 152-53.

118) «Cinque tempi: il primo e l'ultimo, di natura compiutamente sinfonica come ad esempio nella *Nona* di Mahler, racchiudono tre brevi tempi centrali dal ben definito «carattere» — forse in modo simile alla *Settima*. Il tempo iniziale è, ancora una volta, quasi mahlerianamente un *Rondò*, dalla ricchissima articolazione, teso su un ampio arco e insieme sottoposto al più rigoroso senso della costruzione [...]» (ADORNO, p. 157).

119) Questa l'articolazione della *Lulu-Symphonie* in quattro movimenti: 1) *Ostinato*. Allegro; 2) *Rondò*. Andante e Inno; 3) *Variazioni*; 4) *Adagio*. Invertendo la posizione tra i nn. 1 e 2 della forma in cinque, ed eliminando il *Lied*, in tempo «Comodo», Berg ottenne una struttura sinfonica più tradizionale, con la conclusione lenta nello stile mahleriano.

120) La battuta 37 funge da perno per il retrogrado: bb. 38 → 63 = 36 → 11. Le bb. 1-10 e 64-73, pur mantenendo la retroversione nelle linee generali, presentano scambi di linea tra i vari timbri.

121) Il «Lautenlied» *Konfession* (PETAZZI, p. 148).

122) Berg ne era consapevole poiché scrisse a Krasner, in una lettera del 28 marzo 1935: «[...] da maggio sarò sul Wörthersee (obliquamente vis-à-vis a Pörtschach, dove nacque il concerto per violino di Brahms) e là comporrò il «nostro» concerto per violino [...]» (PETAZZI, p. 150).

123) Questo l'organico: 2 flauti (entrambi anche ottavini), 2 oboi (il secondo anche corno inglese), sassofono contralto in mi bemolle (anche terzo clarinetto in si bemolle), 2 clarinetti (in si bemolle e la), clarinetto basso in si bemolle, 2 fagotti, contrafagotto, 4 corni in fa, 2 trombe in do, 2 tromboni (tenore e basso), tuba contrabbassa; 4 timpani, tamburo grande e piccolo, piatti, tamtam grave, gong acuto, triangolo; arpa, archi, violino solista.

124) 1, 3, 5, 7; 2, 4, 6, 8; 3, 5, 7, 9; 11, 10, 1, 12 (cfr. es. mus. n. 39).

125) Nell'ampia analisi dedicata al concerto, contenuta nel suo *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Fischer, Frankfurt am Main, 1963; trad. it. di G. Manzoni: *Il fido maestro sostituto. Studi sulla*

comunicazione della musica, Einaudi, Torino, 1969 («Reprints», 1975), pp. 206-240.

126) Scrive Adorno: «Non meno toccante è un'annotazione esistente nella nostra partitura alla ripresa del primo trio, annotazione destinata probabilmente a consegnare il ricordo della persona di Berg finché durerà la sua musica. Nella parte del violino solista, indicata col segno H^- , egli scrive «Tuba durchlassen» (far sentire la tuba). Sembra di sentire il fanciullo che dice a sua madre, visitando lo zoo: «Mamma, su, andiamo via, credo che il grosso elefante abbia paura di me». (*Il fido maestro sostituto* cit., p. 230).

127) È la terza volta, dopo i *Frühe Lieder* e le *Variationen* (n. 4 della *Lulu-Symphonie*) che Berg segna l'armatura di chiave nelle opere della tarda maturità. Per ritrovarla nelle opere precedenti occorre tornare ai nn. 1-3 dei *Vier Lieder* op. 2.

128) Che, se interpretate tonalmente, formano una settima di seconda specie.

129) voce «Espressionismo» in DEUMM, Utet, Torino, 1983-88, vol. II, p. 148.

130) J. S. BACH, *Fuga (ricercata) a 6 voci. Trascritta per orchestra da ANTON WEBERN*, partit. «Philharmonia» n. 465, Universal, Wien, cop. 1935. L'orchestrazione del brano di Bach impegnò Webern dall'inizio di dicembre del 1934 fino all'inizio di febbraio dell'anno successivo.

131) U. DUSE, *Op. cit.*, p. 78.

132) Ivi, p. 81.