

Anton Webern: la Sinfonia op. 21

Paolo Rotili

“... si deve concedere alla composizione qualcosa in anticipo: *di farsi avanti da sola* in modo da poter entrare analiticamente nella sua struttura”

(Adorno)

Anche al solo ascolto, la Sinfonia op. 21 di Anton Webern appare dotata di una fortissima coerenza interna. L'ipotesi è che tale coerenza sia il frutto di un unico principio regolativo che infonde di sé ogni scelta compositiva.¹

L'analisi, dunque, non tratterà degli aspetti complessivi della creatività weberniana (esistendo su tali argomenti vari e vasti lavori),² ma cercherà di spiegare il meccanismo senza il quale non sarebbe neppure pensabile la sola scrittura di un lavoro simile.

Un'indagine di tipo strutturale, quindi, non in assoluto utile in un'analisi, ma adeguata a questa specifica circostanza, convinti che proprio nell'interpretazione di questo meccanismo risieda il significato profondo della composizione.

I risultati, del resto, non potranno non rimandare a questioni più generali: seppur solo accennando, a mo' di conclusione, prospetteremo un possibile scenario interpretativo, alcune ipotesi di lavoro.

LA SERIE

Scritta nel 1928, la Sinfonia op. 21 è un lavoro dodecafonico diviso in due tempi. Come in altre sue composizioni, Webern costruisce la serie in modo che le quattro forme canoniche [Originale (O); Retrogrado (R); Inverso (I); Retrogrado dell'Inverso (RI) come da ora le simbolizzeremo per motivi di brevità] siano riducibili ai soli O e I. I due Retrogradi, infatti, non sono altro che la trasposizione a distanza di tritono delle due forme dirette.

Es. 1



Ne consegue che le 48 trasposizioni della serie Originale saranno ridotte della metà.

Tecnicamente l'artificio è stato realizzato dividendo teoricamente l'ottava in due ambiti di quarta (Fa-Sib; Si-Mi), con le prime sei note della serie a 'saturare' il primo ambito e le seconde sei il secondo.

Numerando progressivamente, dal grave all'acuto, le sei note di ogni ambito si avrà la correlazione numerica di ciascuna nota con la corrispondente dell'altro ambito. Ogni nota sarà, cioè, la trasposizione della sua correlata a distanza di tritono.

Assegnando, ora, alle seconde sei una sequenza numerica inversa rispetto alle prime, si realizza una serie divisa in due sezioni speculari.

Es. 2



Questa organizzazione comporta una notevole economicità, in quanto la serie si riduce alla sequenza intervallare delle prime sei note, tutto il resto ne è una trasposizione.

La volontà riduzionista non viene applicata solo alla relazione tra O e R, ma agisce anche sul rapporto tra O e I.

Di serie divise specularmente a metà, infatti, potremmo costruirne di numerose (6⁶), ma in numero estremamente esiguo che comportino contemporaneamente, oltre all'identità tra O e R, una strettissima parentela tra O e I.

Per far questo, Webern lavora solo sulle prime sei note della serie e sottintende (non può che sottintendere) un abbinamento puramente numerico tra le note 1-4; 2-5; 3-6 (numeri che rappresentano l'intervallo di terza minore).

Tenendo presente che la somma delle *prime sei* note dell'Originale con le *prime sei* dell'Inverso dà costantemente il risultato di 7, Webern relega all'estremità della serie la prima coppia (1-4) e, dal momento che le *seconde sei* note dell'Originale sono in un ambito di 1/2 tono sotto le *prime sei* dell'Inverso, dispone le

Tecnica compositiva

altre due coppie in modo da avere sempre una somma uguale a 8. ccessive sei note dell'originale è, e sarà sempre,

$$\begin{array}{c} \overrightarrow{3\ 6\ 2\ 5} \\ 4\ 1\ 5\ 2 \\ \leftarrow \end{array}$$

Es. 3

In sostanza, al di là dell'apparente tecnicismo, quello che è stato descritto, significa che attraverso l'uso di tabelle numeriche a sei fattori (il numero d'ordine della prima metà della serie), si può calcolare l'organizzazione sia dell'intero originale, che delle relazioni che intercorrono tra questi e l'inverso. Queste tabelle sono realizzate grazie ai rapporti di rovesciabilità dell'intervallo di tritono e dei particolari rapporti numerici che l'interpretano.

Qui di seguito riportiamo tutte le successioni numeriche che permettono la costruzione di serie dodecafoniche che hanno le stesse caratteristiche di quella dell'op. 21.

mezzo tono sotto. Per avere, perciò, una serie originale speculare e al tempo stesso fortemente simile al suo inverso, basterà disporre le altre due coppie di numeri in modo che diano concentricamente il risultato di 8: esempio di tutta una serie

$$\begin{array}{l} \text{SONMA} \\ \text{UGUALE} \\ \text{A } 7 \\ \text{TRA } 0 \text{ E } 1 \end{array} \left\{ \begin{array}{l} \text{O} \\ \text{I} \end{array} \right. \begin{array}{c} 1\ 4 \quad | \quad \overbrace{2\ 3\ 5\ 6}^8 \quad | \quad \overbrace{6\ 5\ 3\ 2}^8 \quad | \quad 4\ 1 \\ 6\ 3 \quad | \quad \overbrace{5\ 4\ 2\ 1}^8 \quad | \quad \overbrace{1\ 2\ 4\ 5}^8 \quad | \quad 3\ 6 \end{array}$$

Orig.	1 4 2 3 5 6	similmente	1 4 2 5 3 6	1 4 3 2 6 5
Inv.	6 3 5 4 2 1		6 3 5 2 4 1	6 3 4 5 1 2
	1 4 3 6 2 5		1 4 6 5 3 2	1 4 5 2 6 3
	6 3 4 1 5 2		6 3 1 4 2 5	6 3 2 1 5 4
			6 3 1 2 4 5	6 3 2 5 1 4

Alcune spiegazioni. I numeri sono la posizione d'ordine delle note nell'ambito di quarta. La prima coppia (1-4) è sempre all'inizio della successione (come accade nella serie dell'op. 21). Quello che si deve vedere è la relazione di inversione tra i successivi quattro fattori dell'originale rispetto a quelli dell'inverso a meno di un numero. Esempio: Questo accade perché l'ambito di quarta delle suc-

Il fatto è automatico e non comporta nessuna difficoltà, semmai ci fa cogliere la misteriosa fascinazione del numero relazionato ai suoni. Corollario di tutta questa descrizione (forse rischiosamente tecnica) è che le serie di questo tipo, ricche di specularità, palindromi, ecc., sono tali da evidenziare un riduzionismo non solo linguistico, ma anche percettivo. Inoltre, le serie stesse, essendo il risultato di

un'attività elaborativa, non sono che *uno* dei livelli del sistema frequenziale e neanche il più semplice.

IL PRIMO TEMPO

L'organizzazione frequenziale: un sistema a scatole cinesi.

Procedere deduttivamente a partire dalle possibilità teoriche della serie, per esplicitarne le potenzialità, appare fondamentale per l'analisi di un lavoro dodecafonico.

La serie costituisce, del resto, una sorta di chiave per accedere induttivamente alla composizione.

Seguendo, ora, lo svolgersi seriale nella concreta analisi del primo tempo della Sinfonia, troviamo una scrittura a quattro voci organizzate tra loro in un doppio canone inverso (evitiamo di esemplificare il canone in quanto ampiamente effettuato in tutte le altre analisi che riguardano l'op. 21).

Alcune annotazioni:

1. ciascuna voce svolge linearmente una trasposizione diversa della serie;
2. le quattro voci non sono correlate a strumenti, sono voci puramente teoriche: avremo due analisi distinte del canone una intervallare e una timbrica;
3. le note della serie sono polarizzate, sono cioè mantenute sempre alla stessa altezza;
4. nella polarizzazione, Webern ha mantenuto gli intervalli della serie molto distanziati evitando, così, le sensazioni tonali che si sarebbero potute produrre con un materiale costituito di sole terze e seconde minori;
5. le varie trasposizioni della serie sono 'agganciate' tra loro interpretando l' undicesima e la dodicesima nota di una serie anche come la prima e la seconda della trasposizione successiva: in questo modo si ha sempre un Originale che si aggancia a un Inverso alla terza min. inferiore; e un Inverso collegato a un Originale alla terza superiore. (L'esempio 4 considera la serie O-La in quanto è la nota con cui inizia la composizione).

Es. 4

Con tutta evidenza si pone un problema d'ordine tecnico: *come si conciliano le altezze assolute con il dop-*

pio canone inverso? Come si può prevedere in anticipo che i canoni inversi di tutte le trasposizioni della serie non contraddicano la polarizzazione delle frequenze (si tenga presente che il canone è rigoroso nei salti intervallari: una 3^a non è considerata uguale a una 10^a, non vi sono, cioè, aggiustamenti di 8^a)?

Dalla serie al campo seriale.

Come già segnalato, il procedimento che regola il susseguirsi delle trasposizioni seriali è la sovrapposizione tra l'undicesima e la dodicesima nota della serie, rispettivamente con la prima e la seconda della successiva. Osservando di nuovo l'esempio 4, notiamo che questo meccanismo di collegamento porta a una circolarità tra Originali e Inversi (O-La collegato a I-Fa diesis, e questi di nuovo a O-Fa).

Mettendo per esteso gli originali e inversi che partono dalla prima e seconda e undicesima e dodicesima

Es. 5

nota della serie dell'esempio 4 (come accade, del resto, nell'ordine delle trasposizioni utilizzate da Webern) avremo lo schema mostrato nell'esempio 5 (pagina precedente), cioè un *sistema chiuso di otto trasposizioni al quale non si può agganciare nessun'altra trasposizione*.

Viene a costituirsi così un *campo seriale* organizzato in maniera singolare: all'estremità della serie (i numeri d'ordine I; 2; II; 12) sono sempre ed esclusivamente presenti le stesse note, insieme formano l'accordo di settima diminuita La-Do-Mib-Fa diesis (è proprio per la rovesciabilità dell'accordo di 7^a dim. che il campo non include altre trasposizioni); le otto note 'interne', sono tra di loro in relazione biunivoca di 2^a minore (Si-Sib; Re-Do diesis; Sol-Lab; Mi-Fa), numerate in due modi: una numerazione per le singole note e una letterale per gli accoppiamenti.

Tutte le loro ricorrenze numeriche possono essere riconducibili a un unico archetipo di quadrato magico:

Es. 6

1	2	3	4
3	4	1	2
4	3	2	1
2	1	4	3

L'organizzazione del materiale frequenziale regolata dai quadrati magici, permette a ciascuna nota di apparire all'interno della serie in una posizione sempre diversa, e in questo caso, sempre correlata a un'altra. Si raggiunge, così, la totale circolarità delle frequenze all'interno del campo. Esso è, dunque, un'organizzazione intermedia tra la serie e il totale delle trasposizioni della serie stessa. Il ruolo che svolge è quello di coordinare le sequenze traspositive all'interno del doppio canone inverso, evitando, proprio, grazie alla sua struttura regolata dai quadrati magici, possibili, indesiderate, ripetizioni di alcune frequenze.

L'intera struttura frequenziale

Come le singole note sono abbinate attraverso l'intervallo di terza minore, come la serie dimostra essere speculare grazie alla perfetta specularità dell'intervallo di 5^a diminuita, così il campo si realizza per la perfetta rovesciabilità dell'accordo "vagante"³ di settima diminuita.

L'intervallo di 3^a minore risulta essere l'elemento

strutturale che regola il costituirsi dei livelli frequenziali.

Siccome tre sono gli accordi di 7^a diminuita che saturano il totale cromatico, tre saranno i campi che completano le possibilità traspositive della serie.

Con questo cominciamo a spiegarci le scelte seriali con le quali inizia la composizione: in quanto le serie che partono con le note La, Fa, Do diesis appartengono ognuna a un campo seriale diverso, Webern, utilizzandole contemporaneamente, satura le 48 possibilità traspositive della serie stessa.

Diviene chiaro, che la serie dodecafonica, in questo primo tempo, non solo non è intesa come un tema, ma neanche semplicemente come un sequenza lineare. Essa è, in realtà, *il livello esplicito di un sistema gerarchico che va dall'abbinamento notale all'insieme dei campi traspositivi*.

La serie è, dunque, il *risultato* dell'attività progettuale di Webern a contatto con il materiale cromatico. Tale progettualità la informa in modo che vi sia contenuta in nuce tutta la composizione: essa è la potenzialità e l'atto stesso della composizione (di nuovo il richiamo alla *Urpflanze* goethiana ci aiuta, in modo poetico, a comprendere il significato profondo della serie in Webern).

Riassumendo i livelli del sistema gerarchico delle altezze abbiamo:

1. il *livello minimo* costituito dalle relazioni biunivoche tra le note;
2. la *serie* che costituisce il livello esplicito;
3. il *campo seriale* che è l'insieme chiuso delle otto trasposizioni che partono dalle note di un accordo di 7^a diminuita;
4. *l'insieme dei campi* con la totalità delle trasposizioni, costituito da tre campi identici nella struttura, ma non sovrapponibili.

Graficamente potremmo rappresentare l'intero sistema come delle scatole cinesi regolate da un unico principio organizzativo.

Dalla dodecafonia passiamo a una più generale serialità che, con la concezione totalizzante che ne ispira i principi, viene ad essere il metodo che informa l'intera organizzazione frequenziale.

Avremo, infatti, con la totale *circolarità* delle ricorrenze notali al *livello minimo* (massimo di varietà con il minimo di mezzi: 2^e e 3^e minori); con la *saturazione* cromatica a livello della *serie*; con la circolarità delle trasposizioni a livello dei *campi* (da un O a un I — 3^a minore inferiore e viceversa, e da un I a un O — 3^a minore superiore e viceversa); con la *saturazione* di tutte le trasposizioni nell'*ultimo livello*, il *superamento della dimensione orizzontale e/o verticale per approdare a quella sferica dell'organizzazione delle altezze*.

Questo sistema non va inteso solamente come il frutto dell'astrazione analitica. Al contrario esso si *identifica* con la composizione stessa e a ogni suo livello corrisponde un particolare aspetto formale: il

primo livello rappresenta il materiale; il secondo il segmento minimo di articolazione del discorso; il terzo sovrintende al doppio canone (le due voci del primo canone utilizzano il primo campo, la prima voce del secondo canone il secondo, la seconda il terzo campo); il quarto livello corrisponde alla prima parte del primo tempo (batt. 1-25a), identificandosi con l'esposizione della Sinfonia.

La funzione regolativa tra aspetto frequenziale e aspetti della testura

Per risolvere il problema che ci eravamo posti, del come fosse possibile realizzare un doppio canone inverso con altezze polarizzate, dobbiamo uscire dalle considerazioni seriali e scoprire un nuovo artificio tecnico.

Il 'fiamminghismo' utilizzato da Webern è il seguente:

Es. 7



Utilizzando il La come nota centrale, il totale cromatico viene distribuito simmetricamente a destra e a sinistra del perno, in modo da avere due organizzazioni intervallari identiche. Ogni nota avrà, così, un suo corrispettivo nell'altra metà, a uguale distanza dal centro. Ogni nota, inoltre, viene numerata sia da sinistra a destra (O), che da destra a sinistra (I), in modo da avere un diverso numero d'ordine a seconda se appartenente a una trasposizione originale o a una inversa.

Con questo artificio, a qualsiasi sequenza seriale di una qualsiasi trasposizione originale, corrisponde una trasposizione inversa e viceversa. (Il Mib, che è l'unica nota che cambia di ambito — Arpa batt. 7 e 9 — costituisce una sorta di prova del nove di questa organizzazione: è l'unica nota che stabilisce con il La un intervallo perfettamente rovesciabile: ancora il tritono!).

Segnaliamo il richiamo tonale insito nella scelta delle note della griglia: La come centro, Re come nota più grave, Mi come nota più acuta. Ciò suggerirebbe una volontà metalinguistica da parte di Webern, aspetto che riprenderemo in sede di considerazioni finali.

Tomando alla scelta finale delle trasposizioni, comprendiamo appieno solo ora perché la composizione

inizi con l'O e l'I di La, l'O-Fa e l'I-Do diesis: La, nella griglia delle polarizzazioni, è la sesta nota sia per O che per I; Fa è la quarta nota per O e ha come serie inversa corrispondente quella della quarta nota di I: Do diesis.

Questa è la tecnica con la quale Webern regola la 'messa in opera' dell'intera impalcatura intervallare. In questo modo, infatti, i canoni inversi coordinano i tre campi seriali con il massimo di rigore e varietà.

La motivazione di fondo per la quale nella Sinfonia le altezze sono polarizzate, però, non pare essere d'ordine intervallare. Nella seconda parte del primo tempo (batt. 25b-44) infatti, il doppio canone viene sciolto dall'obbligo delle polarizzazioni senza che l'impianto generale venga contraddetto.

In realtà, le altezze assolute permettono una atomizzazione del materiale cromatico. Il cosiddetto puntillismo della scrittura weberniana viene, in questo modo, controllato rigorosamente. Stabile per l'altezza, ciascuna nota sarà investita di una serie di variazioni che riguarderanno gli altri aspetti del suono: regolarità o meno delle ricorrenze timbriche (modi di attac-

co, strumentazione); sequenze ritmiche; variazioni di intensità.

La polarizzazione delle altezze svolge, dunque, una *funzione regolatrice* tra l'aspetto frequenziale e gli aspetti della testura.

ASPETTI DELLA TESTURA

L'aspetto timbrico

L'organico strumentale prevede: un clarinetto in Sib; un clarinetto basso in Sib; due corni; un'arpa; quartetto d'archi.

Nella prima parte della composizione (batt. 1-25a), la scrittura canonica non investe solo l'aspetto frequenziale: *due canoni sono canonici anche per quel che riguarda il timbro.*

Le due voci del primo canone svolgono la stessa sequenza timbrica: avremo, contemporaneo al canone delle frequenze e, in qualche modo, relazionato al numero dodici, un canone timbrico retrogrado: 4 note al Corno; 4 note al Clarinetto; 4 note agli Archi (correlate alla prima trasposizione) e viceversa: 4

note agli Archi; 4 al Clarinetto; 4 ai Corni (seconda trasposizione).

Le due voci del secondo canone sono anch'esse canoniche timbricamente, ma solo in modo lineare: 1 nota all'Arp; 3 V.la (V.cl); 1 V.no; 3 Arp; 2 Cor; 2 Arp; 2 Cor; 4 V.no; 2 Arp; 2 V.la; 2 Arp; 6 V.la (V.cl); 1 Arp; 7 V.la (V.cl); 2 Arp.

Si realizza, così, anche un doppio canone timbrico, con il primo più regolare del secondo.

La concezione totalizzante pervade anche l'aspetto timbrico: il canone satura le famiglie timbriche; la stessa scelta degli strumenti acuti e gravi della stessa famiglia serve a coprire in maniera omogenea tutto lo spazio diastematico.

L'aspetto ritmico

Il metro di base è 2/2.

Sempre nella prima parte, anche l'aspetto ritmico, oltre alla ovvia fissità canonica, registra notevoli regolarità (le figure x e y dell'esempio 11).

È da notare che queste possibili 'figure' sono riconducibili alle opposizioni tempo forte/tempo debole; legato/staccato; suono/silenzio, che di fatto le riducono a *puri impulsi*.

Non tanto l'aspetto figurale, perciò, ci sembra pregnante, quanto la *'risultanza' complessiva di questi impulsi* (cfr. sempre l'esempio 11).

L'aspetto formale complessivo.

Non ci resta che descrivere l'iter formale di tutto il primo tempo della Sinfonia con dei grafici che sintetizzino lo sviluppo temporale di ogni parametro e il decorso formale complessivo.

Per quanto concerne l'ordine di successione delle *trasposizioni* seriali si veda lo schema I in appendice al seguente articolo.

Si noti come si venga a creare una chiara forma A-B-A' dovuta a:

— 1. presenza o meno di polarizzazioni (prima polarizzazione batt. 1-25a (come da esempio 7), assenza di polarizzazione batt. 25b-45, nuova polarizzazione batt. 45-66b (illustrata dall'esempio 8);

Es. 8

— 2. ordine delle trasposizioni impiegato (anche qui segnaliamo la metafora tonale): A = La, B = Mi, A' = La;

— 3. la sostanziale identità formale di A e A', entrambi divisibili in due zone a e b corrispondenti alle trasposizioni, più una coda, scritta a canone semplice a due voci con intensificazione timbrica degli archi.

La sezione B, contrariamente alla linearità dello svolgimento sequenziale delle due sezioni esterne, è costruita come un doppio canone inverso a specchio. Tale scrittura fa sì che le battute 34-35 risultino essere il centro della composizione, il luogo perno dal quale tutto riprende specularmente. Formalmente, perciò, il primo tempo è costruito in modo analogo alla serie: due parti speculari che danno vita, però, a una forma tripartita in cui la memoria tonale è inserita nello schema generale (si noti che la serie può essere ripartita in tre sezioni di quattro note, con le sezioni esterne speculari e quella centrale con un perno centrale). Schematizzando potremmo definire questo tempo una forma di Canzone strumentale tripartita: A-esposizione; B-sezione contrastante (tono relativo?); A'-ripresa.

Anche a livello della forma abbiamo il realizzarsi di un *pensiero circolare*.

Confermano tale ripartizione anche gli altri aspetti del suono.

Il grafico II (appendice), il quale riassume il *decorso timbrico*, illustra il doppio canone della zona A: a specchio per quel che riguarda il primo canone, semplice il secondo. B, invece, è scritto in modo da avere, oltre al doppio canone a specchio, anche una relazione di inversione tra i due canoni stessi: le prime due voci inizialmente sono intonate dai clarinetti per raggiungere progressivamente gli archi; le seconde due voci percorrono l'itinerario inverso: dagli archi ai clarinetti.

La terza zona (batt. 42-66b), più che riprendere la scrittura timbrica di A, ne scioglie la logica affrancandola dal canone. Abbiamo, comunque, al termine sia di A che di A', un' intensificazione degli archi. In concomitanza della semplificazione della scrittura canonica (canone inverso a sole due voci), ciò denota un esaurirsi del discorso. Tali battute (21-25a e 61-66b) svolgono chiaramente funzione di coda.

L'aspetto ritmico conferma la tripartizione. (Vedi grafico III in appendice.)

Abbiamo, infatti: un doppio canone in A; un canone a 4 voci speculare in B; di nuovo un doppio canone in A'.

Si verifica una estremizzazione dei valori ritmici medi in B e in A' rispetto ad A. Viene realizzato, così, in modo straordinario, un progressivo sfaldamento del ritmo risultante iniziale: in B si sviluppa con progressione lenta; in A', con le pause che svolgono una funzione di regolazione, ogni battuta è una variante

sempre nuova di tale cellula.

Ritmicamente, perciò, se da un lato è presente la tripartizione, dall'altro questa non sottintende una circolarità: la scrittura procede dal semplice al complesso, dal ripetitivo al sempre nuovo. Questa intensificazione chiaramente percepibile in sede di ascolto, oltre che dalla tessitura più acuta (la polarizzazione è tutta più acuta), viene sottolineata anche dal parametro intensità: sempre *p* e/o *pp* in A e B, *f* e *sf* in buona parte di A' (sino alla coda). (Cfr. Tav. IV in appendice).

IL SECONDO TEMPO: TEMA CON VARIAZIONI

Il tema (batt. 1-11)

Se le dimensioni circolarità e saturazione regolano il primo tempo in tutti i suoi livelli formali, generando una sorta di *solido sferico*, quella della linearità permea la realizzazione del secondo, dando vita a una composizione a *pannelli*.

Contrariamente a quanto già visto, qui la serie è intensa e ha funzione di tema. Questo è scritto in modo da esplicitarne l'intima struttura: diviso in due parti speculari dal punto di vista ritmico, timbrico e frequenziale. Inoltre è un vero tema con accompagnamento: la serie utilizzata per la voce principale (*Hauptstimme*) è O-Fa; quella della voce secondaria (*Nebestimme*) O-Si.

Data la costruzione speculare della serie, O-Si = R-Fa, si realizza dal punto di vista frequenziale una sorta di specularità incrociata tra voce principale e voce secondaria. A battuta 6, infatti, si è già esaurito il totale cromatico e ciò può far interpretare le restanti battute del tema come una semplice riproposizione: viene a crearsi una sorta di *superficie ripiegata*: è come se ogni variazione fosse una riproposizione, in forma ridotta, del primo tempo.

Ritroviamo tale struttura in tutte le variazioni (esclusa la V) e nella coda. Potremmo intenderle, se il termine non richiamasse troppo il pensiero barocco, delle variazioni ornamentali: allo schema armonico tonale viene sostituito uno schema di simmetrie risalenti alla serie. Le variazioni ne sono sia una riproposizione che una nuova inverazione.

In sostanza, come avverrà nelle successive *Variazioni* op. 27 per pianoforte, *l'ultimo tempo rappresenta* la messa in evidenza, *l'autodisvelamento del pensiero musicale implicito nel primo tempo*.

Il grafico V (appendice) illustra il decorso formale del secondo tempo.

Di seguito, a mo' di guida sintetica, riportiamo lo schema delle variazioni.

I VARIAZIONE.

Doppio canone inverso a specchio tra V.ni I e V.cl, e tra V.ni II e V.la.

Trasposizioni seriali: per il I canone una 5a sopra e sotto il tono iniziale FA; per il II canone mezzo tono sopra e sotto (rispettivamente O-Do; I-Sib e O-Fa diesis; I-Mi).

Ritmicamente ancora semiminime e in più crome ribattute.

II VARIAZIONE.

Canone a due inverso a specchio distribuito tra vari strumenti (inizialmente V.cl e Cl).

Trasposizioni: tono sopra e sotto Fa (O-Sol; I-Mib).

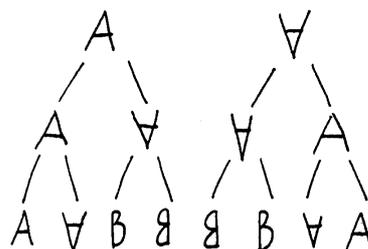
La linea secondaria è trasformata in un ostinato del Corno. Questi svolge, alternandole, due trasposizioni differenti (I-Fa e O-Mi).

Figurazione ritmica: crome.

III VARIAZIONE.

È, per certi versi, la variazione più strabiliante. Scritta in modo da avere più canoni inversi a due voci incascolati a specchio, potremmo schematizzarla:

Es. 9



Timbricamente, svolgendosi contigualmente di famiglia in famiglia, il canone realizza una sorta di *arpeggio timbrico*.

Figurazione dominante: quartina semicrome.

IV VARIAZIONE.

Canone a quattro voci, speculare dal punto di vista ritmico e timbrico ma non da quello frequenziale.

Trasposizioni utilizzate linearmente in modo simile al primo tempo: O-Do diesis agganciata a I-Sib; I-Do a O-Mib; O-Sib a I-Lab; I-Sib a O-Do diesis.

Notevole di questa variazione è battuta 50 (centro di questa, ma anche di tutto il secondo tempo), momento 'amorfo' nel quale le sequenze seriali perdono la loro chiarezza lineare, per confondersi e congelarsi nelle note ostinate in *ppp*.

Figurazione: *Hochetus* di due note e una pausa di semiminime.

V VARIAZIONE.

È l'unica variazione senza perno centrale. È scritta con un'unica sequenza ritmica ripetuta a canone tra

V.cl e V.la da un lato e V.ni I e II dall'altro.

Le altezze sono fisse, per cui possiamo solo intuire le trasposizioni seriali utilizzate derivandole dall'ostinato dell'arpa (*Nebenstimme*): le quinte diminuite Mib-LA a MI-Sib ci suggeriscono l'utilizzo delle serie che partono da tali note e, sempre derivando dalla serie, quelle che partono una terza maggiore sopra.

La sequenza ritmica trovata contando il numero di semicrome ribattute in ciascuna voce del canone è: 3 2 3 5 2 3 2. Con tutta evidenza è il numero 5 che informa linearmente e verticalmente questa V variazione. Ritmo: quartine di semicrome.

VI VARIAZIONE.

Canone inverso a due voci tra Cl. basso e Cl. soprano.

Trasposizioni: O-Sol e I-Mib. In modo del tutto simile alla II variazione, il Corno svolge le trasposizioni O-Sib; I-Si.

Figurazione: note lunghe con *sf* di semicrome.

VII VARIAZIONE.

Doppio canone inverso a specchio sia dal punto di vista frequenziale che da quello timbrico.

Trasposizioni: O-Do e I-Sib; O-Fa diesis e I-Mi.

Timbricamente simile alla variazione III.

Figurazione: crome.

CODA.

Del tutto simile al tema per via della specularità delle trasposizioni Fa-Si. I due piani sono realizzati con il pizzicato degli archi fuso con l'arpa a cornice dell'unico chiaro momento di liricità affidato al I violino.

L'unitarietà formale le simmetrie canoniche, le gerarchie dei livelli frequenziali e tutti gli altri aspetti simmetrici della composizione non possono che essere stati realizzati a partire da un progetto precedente la composizione stessa.

Il 'meccanismo' autoregolato che troviamo soprattutto nel primo tempo, è impensabile possa essere stato costruito linearmente, seguendo lo svolgersi temporale della composizione.

In realtà è il frutto dell'esplicitazione di una regola anteriore e, in qualche modo, estranea, almeno in prima istanza, al suono stesso.

Preso ad esempio sintomatico, la simmetria che intercorre tra la serie e la forma dei due tempi della Sinfonia, si può far risalire più a una intuizione generale sui rapporti numerici, che a un'idea strettamente sonoriale.⁴

Ci sembra, quindi, che una volta avuta la visione generale della composizione, lo sforzo creativo di Webern sia teso a realizzarne la 'traduzione' in un organismo di arbitraria cogenza. In questo meccanismo, il singolo particolare, come la forma complessiva, soggiacciono e sono l'esplicitazione di una sola legge (in questo caso l'immanenza tra forma e mate-

riale ci ha disvelato la metafora del circolare nel primo tempo e quella del lineare nel secondo).

Il richiamo all'*Urplanze* goethiana, del resto, esplica in modo pregnante questo modo essenzialmente immanentista di concepire l'arte. In quanto manifestazione dell'uomo nella natura, la creatività vive ed è regolata dalle stesse leggi: il soggettivo e l'oggettivo, il fenomeno e la legge (in musica, il materiale e la forma), vivono di un reciproco inveramento.

La corrispondenza metaforica tra manifestazioni dell'arte e quelle della natura in Webern è realizzata proprio creando opere che rimandino a una oggettività interna, il cui meccanismo è aspetto sì soggettivo, ma in quanto posto e al quale non si deroga, assurde a metafora dell'assoluto.

L'adozione di una scrittura che utilizzi tutti gli artifici del contrappunto, del resto, appare la più adeguata a realizzare questa immagine di oggettività: in quanto la composizione vive tutta dello *scioglimento* del meccanismo canonico (per adottare una terminologia schönbergiana, certamente non sconosciuta al suo allievo), in assenza di uno *svolgimento* discorsivo, il tempo viene rappreso in un'unica immagine sonora, mimando asintoticamente l'a-temporalità.

L'aspetto matematizzante rintracciabile nell'opera weberniana costituisce essenzialmente la regolazione del meccanismo stesso, nel solco di una tradizione quasi esoterica che, attraverso Bach e i fiamminghi, possiamo far risalire sino a Pitagora.

In Webern l'espressività, dunque, non costituisce il *prius* del proprio creare, piuttosto pare essere relegata ad 'effetto' contingente il momento fruitivo. Per questo atteggiamento a-espressivo, troviamo che si discosti alquanto sia dal suo maestro, che dal suo amico A. Berg.

La visione immanentista lo porta anche a vivere il rapporto con la tradizione in modo sostanzialmente diverso: se, da un lato, Schoenberg non rinuncia a utilizzare la serie come un tema, sviluppandone in sede compositiva, seppure nella rinnovata fisionomia, tutte le implicazioni motiviche, mantenendo in vita una tradizione ottocentesca, e Berg sembra svelarne addirittura la finzione, in un esplodere del materiale sia verso il materismo che verso un diffuso citazionismo, Webern, dall'altro, elimina sia la funzionalità motivica, che un possibile richiamo mnestico di tale funzione, affidando al gusto delle simmetrie numeriche la realizzazione a livello formale del pensiero totalizzante insito nella serie stessa. Con ciò realizza una nuova adeguatezza tra materiale e forma.

Tutti i richiami formali di origine tonale e/o modale, in questo contesto non sono assimilabili all'orizzonte neo-classico del periodo; inserendoli, in una sintesi originalissima, *all'interno* dell'impalcatura regolatrice la composizione stessa, Webern *sussume ad oggetto del proprio creare la tradizione stessa*, operando una sorta di *ermeneutica musicale* delle forme di volta in volta affrontate. In questo caso, la circolarità che

infonde di sé tutto il primo tempo, e la sua riproposizione lineare nel secondo tempo, non sono altro che gli archetipi delle due tradizioni che contraddistinguono la storia della Sinfonia: quella classico-romantica e quella barocca.

Per inciso, va sottolineato che il momento sviluppato tipico della Sinfonia classico-romantica non è del tutto assente dalla composizione weberniana, ma è relegato al solo parametro ritmico. Anche in ciò Webern rinnova una tradizione tipicamente occidentale che vuole l'aspetto frequenziale regolativo della forma e quello ritmico-melodico veicolante l'effettiva percezione (basti pensare ai casi in cui non corrisponde l'area armonica di dominante con i nuovi elementi motivici nel secondo tema di Sonata).

Quella che viene testimoniata nell'opera di Webern è, dunque, una sostanziale a-temporalità del divenire della storia musicale. Come 'gioco' metalinguistico, come cifra esplicitata essenzialmente nella scrittura, proprio questa testimonianza, inverata in una fattura di estrema, aforistica concisione, sembra essere per Webern il proprio, utopico ponte verso l'Essere.

NOTE

¹ "Come la *Urpflanze* di Goethe: le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore: variazioni dello stesso pensiero." "La stessa legge vale per tutto ciò che vive: 'variazioni su un tema', questa è la forma primordiale che sta alla base di tutto". A. WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano, SE, 1989, pp. 90-1.

² Per una esaustiva bibliografia si rimanda alla voce Webern A. dell'*Enciclopedia della musica*, UTET, vol. VIII, p. 435.

In aggiunta citiamo la voce *Anton Webern* tradotta in Italiano in P. BOULEZ, *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 321-31.

³ "Al posto dei gradi principali di prima — dominante, sottodominante, medianta, ecc. — assumono ora valore le simmetrie, le regolarità. Per questo la *metà* dell'ottava — la quinta diminuita — acquista grande significato". (A. WEBERN, *op. cit.*, p. 93).

⁴ "Come nasce la serie? Essa non è casuale o arbitraria, ma risulta ordinata secondo precise considerazioni. Esistono certe riflessioni formali: ad esempio, la tendenza agli intervalli il più diversi possibile, o certe corrispondenze in seno alla serie, certe simmetrie, certe analogie, certi raggruppamenti (ad esempio, tre volte o quattro volte tre suoni). Le nostre serie — di Schönberg, Berg e mie — sono nate per la maggior parte come idea prima in relazione ad un lavoro considerato intuitivamente e successivamente sottoposto ad accurata riflessione ..." A. WEBERN, *op. cit.*, p. 92.

Tavola I

Successione delle trasposizioni

Tavola II

Decorso timbrico

Tavola III

Aspetto ritmico

Tavola IV - (Riassuntiva del I° Tempo)

Tavola V - (Riassuntiva del II° Tempo)