

# L'esordio dodecafonico di Anton Webern - *Zwei Lieder* op. 19

© Fabio Grasso 2018

Lezioni di Analisi - Conservatorio B. Marcello di Venezia

## 1. I testi

I *Due Lieder* op. 19 (1926) costituiscono la prima composizione propriamente seriale dodecafonica di Anton Webern, approdo di un percorso compositivo già fortemente improntato alla tensione verso il totale cromatico, e svoltosi per buona parte nell'ambito della liederistica. La scelta letteraria operata per l'occasione è particolarmente singolare e prestigiosa.

Quasi esattamente un secolo prima, nel 1827, Goethe completa uno dei suoi ultimi scritti, la raccolta di brevi liriche denominata *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* (Stagioni e ore cinesi-tedesche), uno dei frutti dell'interesse del poeta per le culture orientali, da cui era scaturito qualche anno prima anche il *West-östlicher Divan*. Lungo l'arco di queste quattordici poesie Goethe propone alcune semplici ma fini riflessioni sullo scorrere del tempo, indotte dall'osservazione della natura e filtrate attraverso lo sguardo di un poeta e pensatore cinese col quale egli immagina di identificarsi, sforzandosi ancora una volta di esperire un connubio fra pensiero occidentale e orientale. Dalla curiosa sovrapposizione di prospettive nasce un linguaggio poetico sottile, essenziale, irradiato di trasparenti lucori primaverili, ma reso a tratti ellittico dallo stile nominale che esalta la potenza evocativa di singole parole, quasi prefigurando in alcuni momenti, anche in virtù di qualche sprazzo sinestetico, certe immagini della poesia simbolista di inizio Novecento - si pensi alla fiamma, alle candele, alle stelle, alla fioritura incipiente.

Non stupisce dunque che Webern, nel pieno sviluppo della sua poetica dell'essenzialità, della rarefazione e della brevità, sia stato attratto da questi componimenti all'epoca non molto conosciuti - del resto già nel 1917 aveva

musicato un'analogia perla goethiana nel Lied op. 12 n. 4, *Gleich und gleich*, minuscolo quadretto floreale che con pochi tratti dal candore sapientemente infantile riesce a far balenare l'intuizione dell'ordine che governa la natura.

Alla particolarità del testo fa riscontro quella dell'organico: un inusuale ensemble formato da celesta, chitarra, violino e due clarinetti, di cui uno basso, sostiene il coro misto, che Webern torna ad utilizzare a 18 anni di distanza dal primo esperimento dell'op. 2, dopo aver riservato alla voce femminile sola tutta la successiva produzione per canto e vari accompagnamenti strumentali (op. 3, 4, 8, e da 12 a 18), quasi che lo sdoppiamento della sfera culturale del testo si riflettesse sulla moltiplicazione delle voci cui è affidato.

Del ciclo goethiano vengono musicate la seconda e la terza poesia. Le riportiamo qui, corredate di traduzione italiana.

II  
Weiß wie Lilien, reine Kerzen,  
Sternen gleich, bescheidner Beugung,  
Leuchtet aus dem Mittelherzen  
Rot gesäumt die Glut der Neigung.

So frühzeitige Narzissen  
Blühen reihenweis im Garten.  
Mögen wohl die guten wissen,  
Wen sie so spaliert erwarten

III  
Ziehn die Schafe von der Wiese,  
Liegt sie da, ein reines Grün,  
Aber bald zum Paradiese  
Wird sie bunt geblümt erblühn.

Hoffnung breitet leichte Schleier  
Nebelhaft vor unsern Blick:  
Wunscherfüllung, Sonnenfeier,  
Wolkenteilung bring uns Glück.

II  
Bianchi come gigli, pure candele,  
simili alle stelle, modestamente inclinati,  
dal centro del cuore riluce,  
di rosso orlata, la fiamma dell'affetto.

Così i precoci narcisi  
Fioriscono in file ordinate nel giardino.  
Possano i buoni fiori ben sapere  
chi aspettano, così schierati.

III  
Le greggi lasciano il prato,  
ed esso giace là, puro verde,  
ma presto in un paradiso  
sboccherà, di fiori variopinti.

La speranza dispiega veli leggeri,  
nebulosamente dinanzi al nostro sguardo:  
appagamento dei desideri, festa di sole,  
squarci di nubi ci portino felicità.

## 2. La serie

La serie dell'op. 19 è la prima della produzione weberniana ad essere compiutamente organizzata come tale. Come accadrà per altre serie di lavori successivi, essa è concepita in 3 segmenti da 4 note, ciascuno con una specifica connotazione armonico-intervallare. Questa strutturazione è confermata dagli appunti preparatori di Webern, al pari della programmazione dell'uso di una sola trasposizione, quella al tritono. Dunque in quest'opera è dato di incontrare solo 8 manifestazioni della serie, le 4 forme all'altezza di base e le 4 dell'unica trasposizione.

The image displays eight musical staves, each representing a different form of the series. Each staff is divided into two segments of four notes. The forms are labeled as follows:

- O** (Original) and **K** (Retrograde)
- U** (Inversion) and **KU** (Retrograde of Inversion)
- O6** (Original transposed 6 semitones) and **K6** (Retrograde transposed 6 semitones)
- U6** (Inversion transposed 6 semitones) and **KU6** (Retrograde of Inversion transposed 6 semitones)

N.B.: in questo come in altri scritti sul repertorio seriale dodecafonico della Scuola di Vienna vengono utilizzate le seguenti abbreviazioni: **O** per la forma Originale della serie, **K** per il Retrogrado (Krebs), **U** per l'Inversione o Rovescio (Umkehrung), **KU** per il Retrogrado dell'Inversione o Retrogrado del Rovescio (Krebs Umkehrung). Per le trasposizioni viene impiegato un indice numerico pari al numero di semitoni di cui è trasposta la serie, sempre e comunque calcolati in senso ascendente. Alcuni esempi: **O6** = serie Originale trasposta di tritono (6 semitoni); **K4** = Retrogrado trasposto una terza maggiore sopra (4 semitoni sopra, ma la stessa indicazione vale anche in caso ci si voglia riferire all'intervallo complementare, cioè a una sesta minore sotto, perché ovviamente la nota risultante è la stessa, ed è questo ciò che conta: ci troviamo infatti in un contesto nel quale il verso della trasposizione è di fatto irrilevante, considerata l'ampiezza dello spettro di registri su cui una serie usualmente si espande e la multidirezionalità dei suoi moti); **KU9** = Retrogrado dell'Inversione trasposto una sesta maggiore sopra, o se si preferisce una terza minore sotto.

Nel riportare le serie in questo tipo di schema le alterazioni vengono indicate in modo discrezionale, stante la sostanziale equivalenza delle varianti enarmoniche in un ambito atonale.

È opportuno riflettere su quali siano gli aspetti da mettere a fuoco analizzando brani composti con questa tecnica, e quanto spazio dare a ciascuno di essi. Senza dubbio i processi di manipolazione della serie rivestono un ruolo di primaria importanza: la loro esplorazione può risultare per certi versi affascinante, se si pensa ad esempio alla possibilità di individuare scientificamente l'origine di ogni singola nota, o, ancora meglio, se dalla comprensione dei sofisticati sistemi di manipolazione del materiale seriale un compositore riesce a ricavare benefici per l'affinamento del proprio mestiere e spunti d'ispirazione che sono di sicuro molto più vividi e attuali di quanto molti, troppi approcci superficiali e banalizzanti dei nostri giorni possano indurre a pensare.

Tuttavia riteniamo che rendicontare sistematicamente questa indagine sulla totalità del brano, specie se per un organico ricco come questo, porti alla fine un risultato più interessante sul piano statistico che su quello musicale: non è compilando tutto il corposo elenco di forme della serie dall'inizio alla fine che si può cogliere meglio la reale articolazione formale complessiva del lavoro e i suoi rapporti col testo, anzi semmai si potrebbe rischiare di essere in qualche modo risucchiati in un vortice di dettagli e perdere il senso generale del discorso. Certamente non è impossibile farlo prestando attenzione a evitare questo rischio, ma in questa sede preferiamo limitarci a mostrare un metodo di individuazione degli intrecci seriali circoscritto a poche battute, e trarne considerazioni su alcuni meccanismi ricorrenti ideati da Webern. Si forniranno così strumenti di lettura utilizzabili anche altrove, per chi fosse interessato ad ulteriori approfondimenti, senza appesantire uno scritto che non ha alcuna pretesa di esaustività.

Ci soffermiamo dunque sulle prime 11 battute del Lied n. 1 e sulle prime 5 del n. 2 (entrambi i Lieder hanno un'introduzione strumentale di 5 battute), e ne proponiamo i seguenti prospetti seriali.

## Lied n. 1

<b>Battute</b>	1						2				3						4				5					
<b>Ottavi</b>	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6
<b>Serie</b>	O										U															

6						7				8				9						10				11					
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6
O						U								K6				U6				O6							
KU6										U6segm				K				O											
										KU						Usegm													

## Lied n. 2

1				2				3				4				5			
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
KU6				K				U				KU6		K					
														O6					

L'introduzione strumentale (b. 1-5) non prevede sovrapposizioni di serie, e utilizza separatamente le forme O e U, con diverse densità di aggregazione: O è distribuita più uniformemente su tutto l'organico, con 8 suoni fatti sentire singolarmente e 4 in due bicordi, U gioca sulla contrapposizione fra tricordi (suoni 1-2-3, Celesta, suoni 10-11-12, Chitarra) e linea di note singole (suoni 4-9, Clarinetto).

Emergono da queste 5 battute almeno tre fattori di grande importanza:

- 1) la continua alternanza di metri (2/4 - 3/4), in antitesi alla semplicità metrica del testo in ottonari
- 2) l'ampia distribuzione spaziale delle altezze: alla preminenza dei salti e degli spostamenti rapidi e frequenti fra registri lontani (in sintonia col fraseggio a corto respiro) si unisce qui la scelta "antipolarizzante" di rinunciare in U 11 suoni su 12 ad altezze diverse da quelle a cui si erano sentiti in O. Solo il Si bemolle ritorna alla stessa altezza (in O al Clarinetto, b. 1, in U alla Chitarra, b. 5)
- 3) la funzione espressiva del ribattuto. Il Violino espone il Fa (suono 4 di O) facendolo precedere da un'anacrusi che lo anticipa. È l'unico ribattuto di questa

introduzione (se si esclude il tremolo della Chitarra sulle note Si-Mi, suoni 10 e 11 di O, che è un effetto timbrico), ma ha un'enfasi molto pronunciata, essendo sulla nota più acuta delle due serie, e preannuncia così l'attenzione che sarà dedicata a questo elemento.

All'ingresso delle voci si rileva da subito come nella prima delle due strofe i Soprani agiscano dialetticamente rispetto al resto del Coro: ad essi viene affidato l'inizio di ogni frammento testuale, e le altre voci rispondono inserendosi a distanze variabili ma sempre brevi, come in una sorta di rapporto fra antecedente e conseguente. Questo si riflette in parte sulla tecnica seriale: i Soprani tendono infatti a partecipare all'esposizione delle serie con certi strumenti, mentre alle altre voci capita più frequentemente di essere autosufficienti nell'enunciazione della serie. Questa considerazione ci offre l'opportunità di sottolineare un trattamento seriale particolare, che nella tabella sopra riportata è indicato con l'abbreviazione "segm". Si analizzi ad esempio quanto accade in Contralti, Tenori e Bassi nei primi due quarti di battuta 9: la serie U6 è distribuita fra loro, ma non nella consueta disposizione verticale che consente di conservare l'ordine esatto di apparizione dei suoni, come sarebbe previsto dalla prassi dodecafonica seriale più rigorosa. Qui la segmentazione della serie nelle solite 3 porzioni da 4 note ciascuna viene letta in senso orizzontale secondo uno schema di questo tipo, in cui l'incolonnamento implica emissione simultanea:

<b>Voce 1:</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
<b>Voce 2:</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>
<b>Voce 3:</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>12</b>

In questo modo viene sovvertito l'ordine di apparizione, in quanto il suono 5 appare prima di 2, 3 e 4, il suono 9 prima di 2, 3, 4, 6, 7 e 8, il suono 6 prima di 3

e 4, il suono 10 prima di 3. 4, 7 e 8, il suono 7 prima di 4 e il suono 11 prima di 4 e 8. A battuta 9 in realtà questo metodo viene applicato come segue:

<b>Contralti:</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>12</b>
<b>Tenori:</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>8</b>
<b>Bassi:</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>4</b>

Una situazione analoga si ripresenta nella seconda metà della battuta successiva. Si tratta a ben vedere di circostanze alquanto eccezionali, poiché con la crescente complessità dell'intreccio seriale diventa man mano più arduo il riconoscimento della fisionomia melodica della serie, volutamente dissimulata dalla forte tendenza alla distribuzione, se non alla dispersione verticale delle note consecutive nell'intricata trama polifonica. Si osserva chiaramente soprattutto nelle voci la rarità di frammenti melodici immediatamente riconducibili a un gruppo di suoni consecutivi di una serie: una melodia vocale può dunque avvicinare note lontane di una serie (essendo quelle intermedie completate in altre voci), oppure accostare due o più note di serie diverse; si veda a questo proposito l'inizio di b. 12, dove il primo Sol diesis dei Soprani appartiene a O6 che proviene da fine b. 11, il successivo Sol bequadro dà inizio a una O che si snoderà fra gli strumenti, mentre il Re va ricondotto alla K che parte dal Do dei Contralti a inizio battuta.

Questi meccanismi portano una varietà e un'imprevedibilità che la ripetizione costante della sequenza seriale in senso lineare non potrebbe garantire, ma al tempo stesso preservano le connotazioni melodico-armoniche degli intervalli originali. Possiamo rendercene facilmente conto osservando a battuta 12 la linea dei Contralti, che descrive una terza maggiore ascendente, una quinta giusta ascendente e una terza minore discendente: questa successione ricalca quella dei suoni 9-10-11-12, terza minore discendente, quarta giusta ascendente, terza maggiore discendente, in termini di intervalli ne

è di fatto un retrogrado speculare, eppure questa linea nasce dalla combinazione di serie diverse (e questo non è che un esempio fra i più semplici).

L'estrema coerenza nella diversificazione è una costante della sopraffina tecnica di Webern, ed è uno dei fattori che può aiutare a capire la sua fede, per così dire, nella naturalezza musicale di questo linguaggio, in cui le connessioni intervallari acquisiscono un determinato carattere non in quanto frutto più o meno casuale di aride speculazioni numeriche, bensì in virtù della carica espressiva di cui devono essere portatrici, attribuita loro per scelta consapevole e squisitamente musicale, con una funzione semantica da far comprendere e assimilare al pari di quanto si coglie (o si crede di cogliere) quella di una combinazione triadica in un contesto tonale.

### **3. Ritmo, concezione corale e testo**

La direzione dei flussi di densità del tessuto strumentale è ovviamente regolata dal numero di serie che vengono sovrapposte, ma anche dalla cura con cui sono amministrate le quantità di scansioni ritmiche: nel Lied n. 1 da b. 9 in poi si va verso la saturazione dello spazio ritmico, con l'incremento delle suddivisioni scandite - ad es. nel primo quarto di b. 11 sono scandite tutte le 4 semicrome e le 3 crome in terzina, procedendo nella seconda parte della strofa le suddivisioni si fanno ancora più fitte con la comparsa dei ribattuti in terzine di semicrome.

Dall'inizio della seconda strofa si verifica una sorta di divaricazione dei percorsi fra la componente strumentale e quella vocale.

Gli strumenti continuano a sviluppare l'idea del ribattuto in maniera quasi ossessiva fino al termine del primo Lied, per poi riprenderla di nuovo quasi per l'intera durata dell'ancor più breve secondo, con una ritmica più regolare, non priva di una sfumatura straniante - un'anticipazione di questa caratterizzazione può essere già individuata nel primo Lied in quei frammenti di 3 semicrome

affidati a Violino e Clarinetti con lo scopo di raddoppiare le armonie vocali; in questa figura ricorrente, di cui il primo esempio si trova a b. 7, due dei tre tricordi risultanti sono ribattuti.

Col verso 5 le voci abbandonano l'andamento proposta-risposta fra Soprani e resto del Coro per iniziare una sequenza di entrate distanziate voce per voce, riassunte nello schema sottostante, in cui vengono indicate le distanze fra le entrate in quarti, ottavi, sedicesimi e ottavi di terzina (8t).

<b>verso 5</b>	<b>da b.17</b>	<b>C</b>	<b><math>9/16+1/8t</math></b>	<b>B</b>	<b><math>2/4</math></b>	<b>T</b>	<b><math>1/4+1/8t</math></b>	<b>S</b>	<b><math>-2/8t</math></b>
<b>verso 6</b>	<b>da b.18</b>	<b>C</b>	<b><math>2/4+1/8t</math></b>	<b>B</b>	<b><math>2/4</math></b>	<b>T</b>	<b><math>2/8t</math></b>	<b>S</b>	<b><math>10/4</math></b>
<b>verso 7</b>	<b>da b.23</b>	<b>B</b>	<b><math>2/4</math></b>	<b>S</b>	<b><math>1/8t</math></b>	<b>C</b>	<b><math>0</math></b>	<b>T</b>	<b><math>5/4+1/8t</math></b>
<b>verso 8</b>	<b>da b.26</b>	<b>C</b>	<b><math>2/8t+1/8</math></b>	<b>B</b>	<b><math>1/8+1/8t</math></b>	<b>S</b>	<b><math>1/8+1/8t</math></b>	<b>T</b>	

Si noti la cesura fra i primi due versi della strofa e gli ultimi due, ben rilevabile anche all'ascolto, e dovuta fra l'altro sia al fatto che nei vv. 5-6 la successione delle voci è identica mentre nei vv 7-8 è variata, sia al diverso tipo di accelerazione delle entrate stesse: nei vv 5-6 la distanza fra entrate si riduce in maniera drastica, e per di più i Contralti iniziano il verso 6 prima che i Soprani abbiano finito il verso 5 (a questo è dovuto il valore negativo nell'ultima cella della prima riga); nei vv. 6-7 si parte già da distanze più ravvicinate e dunque l'accelerazione delle entrate è meno sensibile, anche se nel v. 7 lo "stretto" conduce all'unico caso di entrata simultanea di questa strofa.

Questi sfasamenti sono anche alla base della costruzione polifonica vocale del secondo Lied, ma la loro gestione segue modalità diverse. Per conferire varietà al brano, che non presenta più oscillazioni metriche (è tutto in 2/4) né le poliritmie 2 a 3 / 4 a 3, Webern gioca su sequenze di entrate in rapporti continuamente cangianti, dai canoni ritmici facilmente percepibili alle forme di décalage più irregolare. L'intento generale è quello di costruire un percorso circolare che parte dall'omioritmia, la incrina lievemente, la recupera, la spezza più marcatamente, e infine vi ritorna nel finale dell'ultimo verso. Lo schema

seguinte mostra come ad ogni verso vengono determinate le distanze fra entrate con logiche differenti, fra accelerazioni, asimmetrie, inversioni d'ordine, alternanza fra simultaneità e non simultaneità. Si coglierà come un procedimento ricorrente sia, per così dire, il recupero dei ritardi, cioè accade abbastanza spesso che la voce che entra dopo accelera la sillabazione per riportarsi in pari con quelle che sono entrate prima. Questa tendenza è assolutamente in linea con la brevità estrema del brano e con l'essenzialità di una scrittura vocale quasi esclusivamente sillabica (solo le sillabe finali di parole tronche in coda all'ottonario o qualche sillaba sensibilmente "lunga", come quelle con vocali seguita da una H, possono estendersi su due note, per il resto a ogni sillaba corrisponde rigorosamente una sola nota); inoltre proprio da queste caratteristiche, pienamente weberniane, possiamo spiegare l'assenza della ricerca timbrica sulla rarefazione del suono e sui suoi confini col silenzio, che è invece relevantissima in altri lavori: la densità e la concentrazione degli accadimenti sonori sono qui tali da non poter concedere spazio anche a questo aspetto.

### **Prospetto delle entrate a partire dai frammenti di verso elencati:**

**Ziehn - S C T B simult.**

**von der Wiese - S C T simult. - 2/16 - B**

**liegt T B simult. - 1/4 - S C simult.**

**aber S C simult. - 1/4 - T B simult.**

Sezione con entrate di voci singole

**wird C - 1/16 - S - 2/16 - T - 1/16 - B**

**Hoffnung S - 1/4 - T - 3/16 - C - 2/16 - B**

**nebelhaft S - 1/16 - T - 6/16 - C - 1/16 - B**

**Wünscherfüllung S - 5/16 - T**

**Sonnenfeier B - 1/16 - C**

Ritorno a entrate simultanee

**Wolkenteilung S T simult.**

**bring uns Glück S C T B simultanei**

Riteniamo degno di nota, ai vv. 7-8, l'unico caso di spartizione del testo fra le voci: soltanto Soprani e Tenori cantano *Wünscherfüllung* e *Wolkenteilung* (parole con sonorità iniziale e finale simile), mentre *Sonnenfeier* è cantato solo da Contralti e Bassi. Ci pare significativo che questo espediente venga usato solo qui, proprio dove Goethe fa pieno uso dello stile nominale, come se all'isolamente poetico di questi vocaboli imponenti dovesse corrispondere nella musica una sottolineatura chiarificante derivata dal dimezzamento delle loro enunciazioni.

Può essere questa una delle osservazioni che rivelano l'acume dell'analisi letteraria weberniana, testimoniato forse anche, ad esempio, dagli attacchi vocali degli incipit dei versi 5-8 del primo Lied, quasi sempre su uno degli ultimi movimenti di una battuta e legati al battere della successiva, come se quest'ansia di anticipazione rispecchiasse in qualche modo il tema dell'attesa che emerge in questa sezione della poesia, non per nulla conclusa con il verbo "erwarten".

Viene dunque spontaneo constatare come all'epoca dell'op. 19 sia trascorso oltre un secolo dalle prime celeberrime intonazioni goethiane di Beethoven e soprattutto di Schubert, ma la poesia di Goethe persiste nel suggestionare potentemente l'immaginazione dei compositori e a ispirare infinite soluzioni musicali con forza che resta intatta passando attraverso la storia e le rivoluzioni del linguaggio, come del resto può continuare splendidamente a fare ancora oggi, dopo un ulteriore secolo.