

Titolo dell'opera originale:
Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs
Copyright © 1968 by Verlag Elisabeth Lafite, Wien
Österreichischer Bundesverlag, Wien

Per gli esempi musicali
Copyright © by Universal Edition Wien

Traduzione dal tedesco di
Paolo Petazzi

Theodor W. Adorno

*Alban Berg. Il maestro del minimo
passaggio*

a cura di Paolo Petazzi

Prima edizione italiana: gennaio 1983

Copyright by

©

Giangiaco Feltrinelli Editore
Milano

Per un profilo del "Wozzeck"

Nel caso del *Wozzeck*, in cui l'opera musicale si coniuga col testo letterario a parità di diritti, occorre riflettere sul rapporto tra le due strutture. Di fronte a un testo di tale genere la musica potrebbe apparire superflua, semplice ripetizione del suo contenuto profondo, di ciò che lo rende poesia. Per comprendere che cosa abbia propriamente a che fare l'opera infinitamente elaborata di Berg con il frammento di Büchner, che ha intenzionalmente caratteri di abbozzo, che cosa li unì in funzione dell'economia estetica, sarà opportuno tenere a mente che tra il testo e la composizione sono trascorsi cento anni. Quello che Berg compose altro non è se non ciò che era venuto maturando in Büchner nei molti decenni di oblio. La musica, da cui esso è toccato, presenta perciò un tratto segretamente polemico. Essa dice: straniero, vero, umano come io sono è anche ciò che voi avete dimenticato, che mai avete esperito e, nel rappresentarvelo, io ne tesso l'elogio. L'opera *Wozzeck* mira a una revisione della storia, di quella storia in cui al tempo stesso si compie la sua riflessione; la modernità della musica dà rilievo a quella del testo proprio perché esso è antico e fu privato della vita che gli era dovuta. Come Büchner rese giustizia al soldato Wozzeck, tormentato, con la mente confusa e nella sua umana disumanizzazione oggettivo più di qualsiasi personaggio, così la composizione vuole rendere giustizia al testo. L'appassionata cura con cui nella propria struttura essa presta attenzione fin quasi all'ultima virgola mette in luce come in Büchner ciò che rimane aperto sia concluso, come sia compiuto il non finito. Questa è la sua funzione, non la sottolineatura psicologica, non il fatto di creare una

Stimmung o impressione, sebbene non sdegni elementi di tutto ciò non appena serve a portare alla luce l'aspetto sepolto del lavoro. Hofmannsthal disse una volta del testo del *Rosenkavalier* che la commedia per musica era ad essa destinata per ciò che è non nei personaggi, ma tra di loro. Con maggiore esattezza che per l'opera di Strauss ciò vale per quella di Berg, una sorta di versione interlineare del suo testo. Non soltanto essa mette a nudo i sentimenti dei personaggi, ma intende anche ricuperare, traendolo da sé, ciò che i cento anni hanno fatto delle scene di Büchner, trasformando un abbozzo realistico in un testo che scricchiola sotto il peso di ciò che vi si nasconde, in cui ogni spazio lasciato libero dalla parola cela un contenuto in più. Per rendere evidente questo contenuto ulteriore, questo spazio libero — per questo esiste la musica nel *Wozzeck*.

Essa scivola con mano indescrivibilmente benevola sul frammento, placa e leviga tutto ciò che in esso si erge e punge, quasi volesse confortare la poesia della sua stessa disperazione. Il suo è uno stile di reciproco adeguamento totale, senza lacune. Anch'essa adopera l'arte del passaggio spingendola assai oltre ciò che Wagner intendeva con quel concetto, la fa divenire mediazione universale. Non si ritrae da soluzioni estreme, l'abissale mestizia del tono tedesco meridionale-austriaco accoglie in sé totalmente la tragedia büchneriana, ma in una compiutezza e immanenza della forma che trasforma in immagine espressione e sofferenza e crea così, esclusivamente da essa, qualcosa come un'istanza di richiamo al di là. Decisivo è questo essere connessa e compatta della musica, il suo essere priva di sbalzi. Se in un punto soltanto l'esecuzione è errata; se si spezza anche per un secondo il tessuto, l'immagine acustica si rovescia nel caotico. Ciò che allora viene in luce è certamente un momento della cosa stessa, quell'espressività incontenibile che necessita della massima disciplina, nella costruzione e nel timbro, se non vuole precipitare nella confusione. Nella tensione tra l'inconscio che preme e un senso quasi visivamente architettonico per le superfici compatte vive tutta la musica di Berg. Egli stesso diceva che *Wozzeck* era un'opera tenuta su un livello d'intensità "piano" con esplosioni. Soltanto da quando la partitura stampata è di pubblico dominio si può constatare compiutamente quanto ciò sia vero.

Ampie zone, fin dalla Suite con cui inizia il primo atto, sono composte veramente come musica da camera, solisticamente; sola-

mente a tratti alcuni passi comportano un organico assai complesso, e il vero e proprio tutti è riservato ai pochi momenti di svolta drammatica. Tale economia del suono incrementa al massimo la densità della scrittura grazie alla compiuta chiarezza e inequivocabilità di ogni evento musicale. Senza essere troppo paradossali si può affermare a proposito della struttura (che ancora oggi esige difficili, numerose prove) che essa è semplice: perché non c'è una nota, non una parte strumentale che non sia assolutamente necessaria alla realizzazione del senso musicale, della coesione. Un procedimento compositivo realmente oggettivo smentisce le menzogne di coloro che vanno cianciando di tardoromanticismo post-tristaniano per relegare disinvoltamente nel passato una musica il cui livello finora non hanno mai eguagliato.

Nel *Wozzeck* è innanzi tutto da imparare che cosa significhi saper strumentare. Le idee tuttora dominanti sull'orchestrazione, ad esempio, farebbero scuotere la testa a un qualsiasi pittore, al quale risulta ovvio che il colore è un momento integrante del suo lavoro. Da un lato è tornato di moda il ripugnante concetto di "trattamento orchestrale splendente", di un modo di procedere in musica degno d'un mercante di cavalli, che mette alla musica la briglia più variopinta e vistosa per nascondere l'insufficienza, come se la nuova musica nei suoi maggiori rappresentanti non avesse confutato una volta per tutte tali artifici. Dall'altro, coloro che non amano la falsa ricchezza perseguono una ascesi che vorrebbe bandire del tutto dalla musica il piacere del colore, così annullando la conquista della dimensione del timbro come settore compositivo essenziale. La partitura del *Wozzeck* corregge entrambe le posizioni. L'orchestra realizza la musica nel senso cézanniano del réaliser. L'intera struttura compositiva, dell'articolazione a grandi linee fino alla più piccola venatura della formazione dei motivi, si rivela in valori timbrici. Viceversa non appare colore che non possieda la propria precisa funzione per rappresentare la concatenazione musicale. Alla disposizione formale corrisponde sempre quella orchestrale; combinazioni di complessi simili a un concertino ed effetti del tutti sono calibrati con la massima cura. Senza precedenti è l'arte del mastice timbrico, dell'inavvertibile scivolare di un colore nell'altro. Tuttavia l'atmosfera di questa orchestra, che dimentica di sé si immerge negli spazi vuoti dietro le parole büchneriane, non è frutto di magia evocativa. Deriva dalla forza di creare la sfumatura,

che è tutt'uno con quella dello strumentare, del tradurre anche il più piccolo impulso compositivo nel suo equivalente sensibile.

La semplicità della partitura si può forse spiegare nel modo migliore confrontandola con Strauss. In *Ein Heldenleben*, nella *Salome*, accade sulla carta molto più di quanto poi si senta in orchestra; una gran parte di ciò che è scritto resta ornamentale, funge da ripieno. In Berg, grazie alla piena subordinazione dell'orchestra alla costruzione musicale, tutto sembra di chiarezza quasi geometrica, come in un disegno architettonico, e la ricchezza della musica composta si schiude pienamente soltanto all'esecuzione. Non c'è nulla di superfluo nella partitura, essa non crea complicazioni inutili, e i suoni più singolari — come i famosi effetti dello stagno nella scena della morte di *Wozzeck* — si rivelano talvolta come l'uovo di Colombo. Ciò che viene omesso testimonia di una capacità di strutturazione non minore di quella rivelata da ciò che è scritto: un'economia che sola dona alla straripante sostanza musicale berghiana la necessità della forma. Alcune scene che nello spartito hanno un aspetto estremamente complesso, come la seconda scena del secondo atto, Fantasia e tripla fuga, acquistano nella partitura una plasticità e una trasparenza che debbono ancora essere raggiunte dalla prassi del teatro d'opera, e lo furono per la prima volta da Boulez.

La compattezza della struttura, che nonostante l'espressione drammatica evita contrasti rozzi e primitivi, è prodotta dalla costruzione. Nel *Wozzeck* il linguaggio della libera atonalità fu parlato per la prima volta in un lavoro teatrale di notevole durata. La sospensione della tonalità rese necessario sviluppare tanto più energicamente altri mezzi, che ristabilissero efficacemente la coesione. Essi però sono i mezzi di una elaborazione tematico-motivica completamente trasferita, come mai prima era accaduto, dalla tradizione del classicismo viennese al palcoscenico. Realizzarla è compito della struttura, questa volta di mahleriana chiarezza. Ci si farebbe un'idea troppo semplificata di questa costruzione se la si scambiasse con le ben note forme della musica assoluta usate nel *Wozzeck*. Esse garantiscono l'organizzazione del decorso temporale su grandi superfici, ma non hanno bisogno di essere percepite in quanto tali, e non devono esserlo, sono invece quasi invisibili, analogamente, in seguito, alle serie di una buona composizione dodecafonica. Del resto la coesione formale è rafforzata da una serie di plastici motivi conduttori [*Leitmotive*] dall'impron-

ta completamente wagneriana, da dramma musicale; la tripla fuga nella scena sulla strada del secondo atto combina ad esempio tre di questi motivi, quello del Capitano, quello del Dottore e le brancolanti terzine della miseria di *Wozzeck*. Molto piú importante di tutto ciò è tuttavia l'interna coesione della musica, il tessuto. Quando il *Wozzeck* fu scritto molti compositori, in primo luogo Stravinskij e Hindemith, avevano ricercato una nuova autonomia della musica operistica. La volevano liberare dalla subordinazione alla parola poetica. Anche nel *Wozzeck* la musica avanza nuove pretese di autosufficienza nell'opera. Ma il procedimento di Berg è esattamente opposto a quello dei neoclassici: si cala senza riserve nel testo. La composizione del *Wozzeck* delinea una curva straordinariamente ricca, molto articolata, del decorso interiore complessivo: espressionistica perché si definisce compiutamente in uno spazio interiore dell'anima. Ricalca ogni movimento drammatico fino all'oblio di sé. Proprio perciò, tuttavia, è in sé articolata, sviluppata e variata come avviene soltanto per la grande musica, per pagine strumentali di Brahms o di Schönberg. Nel suo inesauribile dispiegarsi, che si autorinova, essa conquista la propria autonomia, mentre nelle opere che si dichiarano libere dalla scena, e si svolgono senza impedimenti, la musica proprio per questo è minacciata dalla monotonia e dalla noia. Forse nella partitura del *Wozzeck* è questo l'aspetto piú profondamente paradossale, che essa consegue un'autonomia musicale non in quanto si contrappone alla parola, bensí, salvifica, asseconda e serve il testo. L'esigenza di Wagner, secondo cui l'orchestra deve partecipare al compimento del dramma fino alle ultime ramificazioni e divenire cosí sinfonia, è realizzata dal *Wozzeck*, e ciò finalmente cancella l'apparente mancanza di forma nel dramma musicale. Il secondo atto è letteralmente una sinfonia, con tutta la tensione e la compattezza della forma, tuttavia in ogni istante è a tal punto opera che chiunque ascolti e non lo sappia non penserà mai a una sinfonia.

Non è inutile proprio oggi richiamare l'attenzione sul fatto che il *Wozzeck* è un'opera e tale si definisce. Infatti, nei lavori oggi destinati al teatro d'opera la musica tende sempre piú a essere musica d'accompagnamento di natura filmica, sottofondo radiofonico, semplice sfondo. Nel *Wozzeck*, invece, dove essa assorbe completamente il testo, la musica diventa il fatto principale e ad essa dovrebbe rivolgersi tutta la concentrazione di chi esegue come di chi ascolta. Con istinto assai

esatto l'avanguardista Berg ha desiderato una messa in scena "realistica", senza dubbio per non distogliere l'interesse dalla musica in quanto fatto essenziale. Essa è tematica; espone in ogni scena motivi o temi plastici, li trasforma assegnando loro una storia. Con rilievo tematico deve anche essere eseguita, quindi soprattutto in modo che i caratteri musicali siano assolutamente riconoscibili, figura in primo piano. Si devono seguire i temi e ciò che di loro accade, siano essi quelli della scena dei gioielli, dedotti da brevissimi motivi come in una sonata, nel secondo atto, o dello Scherzo, della grande scena dell'osteria, o le trasformazioni del tema delle variazioni montato audacemente unendo tonalità fiabesca e dirimpente atonalità nella scena di Maria che legge il Vangelo. Pur con tutta la fantasia timbrica, e con effetti orchestrali tanto impressionanti come il si col crescendo portato fino alla lacerazione dopo la morte di Maria o i cerchi d'acqua quando *Wozzeck* affoga, il timbro è sempre secondario, risultato degli eventi puramente tematico-musicali, prodotto soltanto da questi.

Se ci si concentra su di essi come, ad esempio, sulle melodie in un'opera tradizionale, tutto il resto si chiarisce da sé, in primo luogo il tono berghiano: l'angoscia di vitrea immobilità della scena in campagna, la marcia dietro la scena, dai colori stridenti e insieme offuscati, la ninna-nanna, eco della natura oppressa, che canta; il Ländler di indicibile malinconia nella grande scena dell'osteria, l'abissale domanda di *Wozzeck* sull'ora, l'infelice sonno nella caserma. La musica banale, la povera deteriorata felicità delle servette e dei soldati, è sentita e composta nella sua estraneità di oggetto, non però con stravinskjana derisione, bensí atteggiata a esprimere sconfinata compassione. Muovendo dalla fantasia drammatica i mezzi compositivi sono cosí ampliati che molto è anticipato di quel che accadrà trent'anni piú tardi: cosí l'introduzione del ritmo nell'arte dell'elaborazione e variazione tematica che fu poi riscoperta nella musica seriale: la rapida, rozza polka del pianino nelle prime battute della seconda scena dell'osteria fornisce lo schema ritmico di tutto ciò che poi precipitosamente accade in quella scena. Cosí perfetta è la struttura da non chiedere all'ascoltatore se non di essere teso e pronto a ricevere ciò che essa prodigalmente dona. Non deve ritrarsi spaventato di fronte a un amore che senza riserve cerca gli uomini là dove la loro situazione è piú misera.