

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

Molti commentatori hanno rilevato che le note musicali che

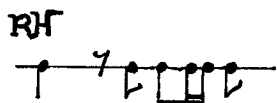
formano i tre motivi dei compositori — praticamente un'unica catena — prefigurano in modo inequivocabile l'uso della serie. Opinione resa legittima dalle tecniche di regressione, di rovescio e regressione del rovescio⁶⁰, tipiche della composizione seriale. Nel 1923 Schönberg aveva terminato la prima 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 ne 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.

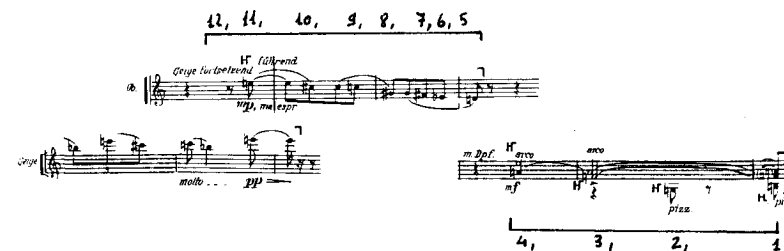
La chiusura della prima metà del movimento lento conferma l'applicazione del principio seriale da parte di Berg, pur con la consueta libertà. La sezione *A*₂, infatti, presenta una derivazione della serie principale, basata sul suo rovescio (19.b, b. 331): le prime quattro note sono affidate al violino, 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 *AlBAn* (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

scrise 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,