

Il concetto del *tempo* nella musica di Anton Webern

David Fontanesi

Abstract

L'articolo prende in esame il concetto del "tempo" nella musica di Anton Webern, autore che ha svolto il ruolo di punto di riferimento fondamentale per le avanguardie della seconda metà del Novecento. Dalla disamina effettuata, corredata da esempi musicali, emergono due aspetti caratteristici della musica di Webern: una concezione del tempo come "durata interiore" fortemente influenzata dalla filosofia di Bergson; un'estetica musicale che si colloca, sempre per quanto concerne l'aspetto temporale, in una posizione equidistante sia dai rigidi schematismi del tempo cristallizzato e meccanizzato della tradizione tonale, sia dalla modalità immediata, "surrealista", del puro divenire in cui lo hanno inteso le successive avanguardie.

Parole chiave: Avanguardia musicale, Concetto del tempo, Estetica musicale, Filosofia della musica



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

This article examines the concept of “time” in the music of Anton Webern, an author who played the role of a reference point for the avant-gardes of the second half of the Twentieth Century. From the examination carried out here, accompanied by musical examples, two characteristic aspects of Webern’s music emerge: a conception of time as “inner duration” strongly influenced by Bergson’s philosophy; a musical aesthetic that is placed, again with regard to the temporal aspect, in an equidistant position both from the rigid schematism of the crystallized and mechanized time of the tonal tradition, and from the immediate, “surrealist” modality (as “pure becoming”) in which the successive avant-gardes understood it.

Keywords: Concept of Time, Music Aesthetics, Musical Avant-garde, Philosophy of Music.

1. Risulta alquanto arduo, nel variegato panorama della musica contemporanea, delineare un quadro delle teorizzazioni estetiche dei singoli compositori (riguardanti in modo specifico il concetto di *tempo*) che si riveli insieme esaustivo e compiuto. E ciò proprio a causa della molteplicità di scuole esistenti, per le quali, nel loro relazionarsi, è talvolta difficile trovare delle nette linee di demarcazione, essendo soggette al loro interno a profonde rivoluzioni e ripensamenti che hanno offerto materia di riflessione a critici e filosofi. Nell’impossibilità materiale dunque, di solo semplicemente accostarsi ad una così poderosa impresa, val bene delineare l’ambito dell’indagine e concentrare la nostra attenzione su di un unico autore: Anton Webern.

La decisione di privilegiare in termini analitici il compositore austriaco – indubbiamente molto sopravvalutato da certa critica musicale – rispetto ad altri autori più significativi del ‘900, è dettato dall’influsso decisivo che la sua opera ha esercitato, a partire dagli Anni Cinquanta del XX secolo, sul sorgere e svilupparsi delle scuole musicali di successiva formazione. Egli venne con-

siderato da quelle nuove generazioni di compositori come espressione del logico esito della dodecafonia schönberghiana e, nel contempo, come la prima autentica voce dopo la decadenza romantica, che avrebbe trovato per l'appunto il proprio epilogo nel raggiungimento di quei radicalismi riscontrabili nelle sue composizioni.

Dice Boulez, a proposito di Webern, che egli «reagisce con violenza contro qualsiasi retorica di eredità con lo scopo di riabilitare il potere del suono; e questo appunto esaltando la bellezza del suono per se stesso, in un'ellittica polverizzazione del linguaggio» (Boulez, 1958, p. 241). Il movimento avanguardistico si è ispirato a Webern cogliendo nella sua opera un limite invalicabile, avendo la sua musica esaurito lo spazio logico delle possibilità che il totale cromatico offriva, per cui si imporrebbe, sempre secondo l'avanguardia, la necessità di una rottura con la tradizione occidentale e con le logiche formali da essa prodotte.

Webern, tuttavia, come è rilevabile dai suoi scritti, non si è mai arrogato il ruolo di ultimo profeta dell'arte musicale e anzi, s'è costantemente sforzato di salvaguardare la continuità con la tradizione e la coerenza logica della forma, in quanto questi due specifici elementi costituirebbero le sole garanzie della comunicabilità del discorso musicale. La dodecafonia sarebbe per Webern un'espansione del concetto classico di *tonalità*, non un momento di rottura con esso, dunque un sistema avente il carattere della *naturalità* al pari di quello tonale, ma caratterizzato dall'utilizzo di un più ampio numero di armonici. La dodecafonia coinciderebbe pertanto con un'estensione del fondamento della naturalità della tonalità: *la scala diatonica*¹. Webern, sulla scia

¹ *Naturalità* nel senso che le leggi acustiche fondanti il sistema tonale hanno valore eterno, ma non per Webern quelle del suo organizzarsi in sistema, per quanto abbiano soddisfatto per almeno quattrocento anni le esigenze espressive della civiltà occidentale. Il termine non va dunque inteso nell'accezione peculiare coniata dall'avanguardia di "primigenio", "puro", "antecedente a qualsiasi sovrastruttura logica". Circa la "naturalità" del sistema tonale occidentale, si potrebbe obiettare che, mentre la triade maggiore è ricavabile dai primi armonici di un suono fondamentale, il modo minore resterebbe invece un problema aperto. È vero che i teorici della musica hanno sovente espresso una certa diffidenza per il modo minore (che per Zarlino «si lontana un poco dalla perfezione dell'harmonia» e per Rameau non costituisce

di Schönberg, afferma la convenzionalità storica di ogni sistema musicale (che significa relatività, non abolizione dello stesso) e la *non-qualitatività*, e dunque *quantitatività*, della differenza che sussiste tra consonanza e dissonanza: «La dissonanza non è che un altro gradino della scala» (Webern, 2006, p. 27). Questa tesi di Webern è già di per sé problematica: affermare che non vi è una *differenza sostanziale* tra consonanza e dissonanza cosa significa nella fattispecie? Che le dissonanze, come le consonanze, abbiano comune origine da un unico suono fondamentale e che le prime ne costituiscano gli armonici più lontani è vero, ma ciò non autorizza ad inferire che si possa abolire qualsiasi differenza tra la consonanza e la dissonanza. Il fatto stesso che i suoni consonanti siano quelli più prossimi e affini alla fondamentale è una *differenza sostanziale* che li contrappone a quelli più lontani ed estranei all'armonia. Il sistema tonale tradizionale era consapevole di questa differenza e si è ben guardato dall'escludere dal proprio orizzonte la dissonanza, ma reputandola anzi elemento imprescindibile per creare momenti tensivi a livello musicale, ha codificato nel corso dei secoli una varietà estrema di criteri che ne consentono il trattamento e la risoluzione. L'arbitraria identificazione di suoni consonanti e dissonanti, come pretende Webern, non può che portare alla creazione di una musica monotona, un magma indistinto di note privo dell'alternanza tra istanti concitati opposti ad altri risolutori, dove la fine del brano appare più simile ad un'improvvisa interruzione del flusso sonoro anziché ad una reale conclusione.

che una varietà del “sovrano” maggiore), e tutto ciò a causa della sua non chiarissima genesi naturale. È altrettanto vero, però, che teorici come H. Riemann e A. von Öttingen ne hanno ricostruito la genealogia, e dunque dimostrato la legittimità del modo minore, ricorrendo al concetto delle *risonanze inferiori*. Vincent D'Indy, nel suo *Cours de composition musicale*, illustra molto chiaramente questa teoria della *risonanza inferiore*: partendo da una corda divisa in sei parti e nella quale la sesta parte, fatta vibrare, emette come suono, ipotizziamo, un Mi5, se raddoppiamo la lunghezza del segmento si dimezza la frequenza e otteniamo un Mi4 esattamente all'ottava sotto; similmente, se triplichiamo la lunghezza del segmento iniziale otteniamo un La3, se la quadruplichiamo un Mi2, se la quintuplichiamo un Do2 e se lasciamo vibrare la corda in tutta la sua estensione sentiremo un La1. Eliminando i raddoppi, quello che ne scaturisce è dunque un accordo di *la minore* (Cfr. D'Indy, 1912, p. 98 e segg.).

La musica di Webern è priva di pulsazione, flessibile nell'agogica e irregolare per quanto concerne frase, metro e timbro. L'intensità dinamica si innalza infrequentemente oltre il "piano", i brani sono per lo più aforistici ed è evitata ogni ripetizione. La *legge del minimo consumo d'attenzione* (cfr. Jepsen, 1970) che i rinascimentali osservavano mediante il controllo integrale e la razionalizzazione assoluta della dissonanza e avvalendosi della regolarità ininterrotta, armonicamente piena del flusso ritmico, in Webern è presente, ma per il tramite di mezzi opposti: dissonanze generalizzate, scovre d'ogni tensione e irregolare flessibilità di un ritmo diafano di suoni allocroici, affondanti in una quiete satura (cfr. Carapezza, 1985, pp. 27-28). Gli intervalli consueti dell'armonia weberniana (seconde minori, settime maggiori, none minori) non verrebbero recepiti in qualità di dissonanze a causa della loro continuità che neutralizza qualunque relazionalità accordale tra le note, che quindi non più intese in nuclei risultanti assurgono, pur nel loro darsi sincronico, al ruolo di enti autonomi; ed è proprio in virtù di questa indipendenza dei suoni che l'ascoltatore, secondo il musicologo Paolo Emilio Carapezza, dovrebbe percepire nei lavori di Webern una sorta di vitalità statica, un *tempo* che, come nella musica di Palestrina, si traduce in *eternità* (ivi, p. 28). La similitudine operata da Carapezza è oltremodo azzardata: la perfezione metafisica degli orditi di Palestrina dà realmente l'impressione che egli abbia talvolta origliato alle porte delle cantorie dei cori angelici; l'anima di Webern sbircia invece dall'oblò di una *nave senza nocchiere* le ondate spaventevoli dell'oceano del *Brutto* e il compositore le trasfigura in agitatissimi pulviscoli sonori che provocano all'ascolto un intollerabile mal di mare.

2. Per Webern (2006, p. 29), che perlomeno negli intenti estetici si sente erede e continuatore della tradizione romantica, l'atto compositivo è linguaggio, rappresentazione, esposizione di un pensiero musicale. Pensiero e linguaggio, nel loro dispiegarsi temporale, sono espressione della nostra unità interiore; la musica è concepita da Webern come figurazione, limpida ed es-

senziale, degli strati intimi della nostra *coscienza*, rivelativa del profondo rapporto intercorrente tra l'uomo e la natura. La pura forma temporale si identifica, nell'atto creativo, con la *durata interiore* dell'artista: «la musica in questo senso, persino nelle sue forme più pure musicalmente, è espressione, espressione della durata vissuta dalla coscienza» (Brelet, 1947, p. 79). L'*espressione* si fonda quindi sull'identità della durata interiore della coscienza con il tempo musicale. In buona sostanza, l'*essenza* della musica coincide con la sua *forma temporale*, la quale trova un'intrinseca rispondenza con la temporalità della coscienza: la forma sonora è l'equivalente di quella temporale.

Al tempo della creazione musicale sono attribuibili due diverse forze tendenziali autoimplicanti: da un lato esso riflette l'*in sé* della coscienza creatrice (la *pura forma interiore*), dall'altro le modalità con le quali questa si esprime (il *divenire*, il mero vissuto psicologico). Il divenire ha necessità, tuttavia, al fine di assurgere alla soglia dell'arte, di rivelare le sue virtù formali, poiché altrimenti, se interpretato unicamente come *passività emotiva* e *vissuto patologico*, questo accesso gli resterà precluso. La musica non esprime sentimenti o particolari modalità manifestative della coscienza, ma rivela piuttosto la forma stessa del costituirsi della coscienza, i suoi schemi emotivi astratti, secondo le loro connessioni formali. Il tempo musicale è perciò espressione immediata e autentica degli atti più intimi del soggetto: la pura forma temporale esprime la durata pura della coscienza, mentre la durata psicologica ascrivibile al *mero vissuto patologico*, per essere espressiva, «deve superarsi in una forma che nel determinarla e nell'oltrepassarla la riscatti» (ivi, p. 99) e «la forma diviene reale soltanto quando corrisponde ad un'esperienza temporale del compositore» (ivi, p. 88).

Stando all'opinione sostenuta dalla musicologa francese Gisèle Brelet, la musica atonale risulterebbe mancante di forma, di coerenza ed equilibrio che si tradurrebbero in un'assoluta assenza di autentica espressività, poiché la logica astratta, intellettualistica, quanto esteriore sottesa alla costruzione di questi brani, comporterebbe la scissione degli stessi dal divenire temporale della

coscienza. Spiega la studiosa: «La musica atonale è nata dai propositi espressionistici di ricerca di una libertà assoluta della curva melodica che le permettesse di tradurre tutte le inflessioni della durata psicologica, ma questa libertà assoluta non ha pertanto potuto generare una musica coerente, né autodeterminarsi con delle regole interiori, ciò che avrebbe significato il suo annullamento. È per questo che gli atonalisti ricorsero a delle regole convenzionali e arbitrarie le quali invece di razionalizzare la durata psicologica formarono indipendentemente da essa un ordine che pertanto la lasciò immutata» (ivi, p. 109).

Queste affermazioni della Brelet andrebbero meglio approfondite. Da un lato è corretto sostenere che la musica atonale manca di *equilibrio*, poiché tale condizione deriva da uno stato di forze contrapposte in modo tale che la loro risultante sia nulla; nel magma sonoro indifferenziato della musica seriale, dove tutti i semitoni hanno identico valore estinguendosi reciprocamente, la risultante non è uno stato di *equilibrio* quanto piuttosto di *piatta e ottusa omologazione del suono*. È altresì plausibile parlare di *manca di forma*, in quanto nella musica atonale la struttura dei brani si risolve per lo più nell'elaborazione di *schematismi* applicati al materiale sonoro e che appaiono ad esso estranei in quanto prescindono dai rapporti intervallari e dal differente grado di affinità di un tono rispetto ad un altro. Circa la mancanza di *coerenza* della musica atonale occorre fare una precisazione: se l'*incoerenza* consiste nella valorizzazione di un assunto, quello della "libertà assoluta della curva melodica" ad esempio, che poi viene esplicitamente rifiutato attraverso la rigidità di regole arbitrariamente formulate ed applicate alla materia sonora, questo è senz'altro ravvisabile nella musica seriale; se, per contro, l'*incoerenza* è da intendersi come inadeguatezza del comportamento del compositore al sistema da lui elaborato, dunque come mancanza di fedeltà alla logica e alle conseguenze del suddetto sistema, ciò non credo sia riscontrabile in quasi nessuna corrente dell'avanguardia musicale e meno che mai nelle composizioni di Anton Webern. È vero invece l'esatto contrario: Webern nella sua musica si attiene pedissequamente alle leggi totalitarie della dodecafonia promulgate dal

mastro legislatore Schönberg; la *coerenza* assurge dunque al ruolo di valore supremo tanto maggiormente esaltato quanto maggiore è il bisogno di sicurezza. L'ideale per i dodecafonicisti è che la materia musicale sia inerte, maneggevole, che giammai riservi delle sorprese o si prenda delle "libertà"; l'adesione assoluta alle leggi della dodecafonia garantirebbe la controllabilità della "cosa musicale" ed è una manifestazione della volontà di dominio sulla realtà tipica dell'esoterista, dello gnostico, del mago². Nell'arte di Webern, la *coerenza*, intesa come fedeltà incondizionata alla logica del sistema serialista, assurge a volontà di perseguire detta coerenza *a tutti i costi*: anche a costo del *Bello* e del *Vero musicali*.

Un'altra ipotesi della Brelet che andrebbe tematizzata è quella secondo la quale la durata psicologica troverebbe la possibilità di estrinsecarsi liberamente nell'atonalità, perché quest'ultima, mancando del polo d'attrazione tonale, sarebbe retta da leggi astratte, costruite indipendentemente dal *tempo musicale vissuto*. Attribuire a questo assunto un significato generale è rischioso, perché potrebbe indurre a ritenere la forma del tempo musicale della *tonalità* come la sola e incontestabile espressione possibile della forma del tempo interiore. Pur essendo irrefutabile il fatto che nella musica tonale si manifestino forme, fenomeni acustici, sensazioni psicologiche e una logica del pensiero "atte" ad essere rappresentative della legge temporale che sottende al divenire della coscienza, ciò non autorizza a proclamare il valore eterno del sistema tonale tradizionale, proprio perché l'asserita idoneità raffigurativa di quest'ultimo non è, come vorrebbe la Brelet (1947, p. 75), «la legge stessa di qualsiasi composizione musicale», bensì un canone relativo, frutto della tradizione culturale della musica occidentale. È fuori discussione che la musica atonale e la dodecafonia, nel loro tentativo di affrancarsi dalle leggi della tonalità, siano caratterizzate dall'assenza al loro interno di qualsi-

² Sull'esoterismo della musica di Webern si veda quanto espresso da Hanegraaff (2010).

voglia *polo di attrazione* o riferimento diatonico e che l'equivalenza dei dodici suoni della scala cromatica comporti all'ascolto un effetto sonoro totalmente indifferenziato che interdice al divenire musicale semplicemente di nascere; quello che preme sottolineare è, come spiega bene Stravinskij, che la polarità del suono «costituisce in qualche modo l'asse essenziale della musica» e poiché «la musica è solamente una sequenza di slanci e di riposi si può facilmente concepire come l'avvicinarsi e l'allontanarsi dei poli di attrazione determinino, in qualche modo, il respiro della musica» (Stravinskij, 1987, p. 27). Nella musica moderna è pertanto possibile creare dei centri di convergenza, dei poli di attrazione senza per ciò stesso doversi piegare ai *protocolli della tonalità*. Detto in altri termini: se valessero in senso assoluto i postulati interpretativi della Brelet, si rivelerebbero come fatti del tutto inesplicabili, in quanto non riconducibili se non parzialmente agli schemi sopra esposti, oltre che la musica dell'Occidente anteriore all'epoca rinascimentale, anche i sistemi musicali delle culture extraeuropee, nonché una certa parte dell'opera musicale di autori come Debussy, Bartòk o Stravinskij; dal che risulta manifesta l'antistoricità della tesi sostenuta dalla musicologa francese.

3. Il *tempo* della musica di Webern è la melodia: sia nel reale, in quanto successione di eventi, che nel simbolico, poiché i suoni si succedono con quella contiguità, scorrevolezza, compenetrazione che sono una peculiarità del nostro tempo interiore (cfr. Collisani, 1985, p. 85). La *melodia* è durata interiore: essa ci scorre dentro come tempo virtuale, assolutamente autonomo e differenziato rispetto al tempo in cui risuona, quello oggettivo, e la forma artistica diviene così manifestazione esterna della vita interna dell'artista; la dimensione del tempo musicale è l'immagine speculare della dimensione del tempo della coscienza interiore.

Scriva Bergson (1986, p. 59): «La durata assolutamente pura è la forma assunta dalla successione dei nostri stati di coscienza quando il nostro io si lascia vivere, quando si astiene dallo stabilire una separazione fra lo stato presente e quello anteriore». E poco più avanti: «È quindi possibile concepire la

successione senza la distinzione come una compenetrazione reciproca, una solidarietà, una organizzazione intima di elementi, ciascuno dei quali, pur rappresentando il tutto, può essere distinto ed isolato solo mediante un pensiero capace di astrazione» (ibid.). Dunque l'attività dell'*io* non consiste in una semplice giustapposizione, come un punto ad un altro, degli stati anteriori della coscienza con quello attuale, cioè in una proiezione della durata attraverso l'*estensione*, per cui la successione assumerebbe la forma di una linea continua, le cui parti si toccano senza permearsi reciprocamente, bensì in una organizzazione compenetrativa dei modi coscienziali che trova il proprio corrispettivo formale nell'atto del ricordare una successione melodica le cui note sono, per così dire, fuse insieme.

La tendenza alla comunicazione aforistica e diretta, alla concentrazione espressiva come riduzione del corpo sonoro alla percezione pura e immediata dell'immagine interiore è rilevabile in Webern già a partire dal primo movimento, in forma-sonata concentrata, *Heftig bewegt (violentemente animato)* dei *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5* del 1909, dove il primo tema in contrappunto, affidato ai violini (*Es. 1, batt. 2-4*) nella serratezza delle stratificazioni del suo tessuto armonico-contrappuntistico (caratteristica che sarà propria dell'ordito dei nuclei tematici successivi e dei loro relativi sviluppi), non è che il frutto degli intervalli, a strumenti raddoppiati, di ottava aumentata (*do-do#*: al violino II e al violoncello) e di settima maggiore (*fa-mi*: al violino I e alla viola) che compaiono a *batt. 1*. Questi intervalli vengono poi concentrati nell'accordo **fff** ribattuto (*batt. 1-2*) e fungono da moduli generatori per la costruzione dell'intero brano (cfr. Rognoni, 1966, pp. 304-306).

Si assiste in Webern ad una radicalizzazione del principio espressionista dell'*Urlaut*, caratterizzata da un'ansia di chiarezza, da una necessità di immediatezza significativa e di stabilizzazione dell'istantaneità come coscienza interiore del tempo in nuclei massimamente essenziali, che si estrinseca con un rigetto, quasi orrido spettro, della forma come apparenza, conclusione, risultato. Il trascendimento della struttura formale si verifica nel momento in cui essa viene a considerarsi come genesi, divenire, essenza, formazione e ne

consegue un impoverimento della scrittura che rasenta l'ascetismo, a vantaggio appunto dell'iper-precisione espressiva.

Esempio 1

Heftig bewegt Tempo I (♩ = ca 100) **Anton Webern, Op. 5.**

The image displays a musical score for Anton Webern's Op. 5, titled "Heftig bewegt Tempo I" with a tempo marking of ♩ = ca 100. The score is arranged for four instruments: I. Geige (Violin I), II. Geige (Violin II), Bratsche (Viola), and Violoncello (Cello). The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values and dynamic markings. Key performance instructions include "col legno" (wood block), "arco" (arco), "pizz." (pizzicato), and "am Steg" (on the bridge). A box with the number "5" is placed above the fifth measure of the first staff.

L'ultimo dei *Drei kleine Stücke op. 11* del 1914, pezzi tutti e tre di brevissima durata scritti per violoncello e pianoforte, è rivelativo di questo immiserimento della scrittura³; esso assume la parvenza di un corale, è anzi quasi la

³ Sulla *laconicità* della scrittura di Webern si rimanda anche a quanto da me già espresso in Fontanesi (2018, pp. 31-33 e pp. 108-109). La musicologa Sara Zurletti, con la quale ho avuto via e-mail uno scambio di vedute sul tema, mi faceva acutamente osservare come, in questa stringatezza aforistica del linguaggio di Webern, fosse ravvisabile una sorta di compiaciuto scivolamento nel *cupio dissolvi* da parte del compositore. Riporto qui di seguito le parole della studiosa: «Un fenomeno veramente incredibile della carriera di Webern, e cioè che uno capace di scrivere la *Passacaglia op. 1*, dopo averla scritta ripudia evidentemente quel tipo

trasfigurazione di un *organum* la cui *vox principalis* è affidata al violoncello (Es. 2). L'anima di Webern è prosciugata, rinchiusa in un *gulag* di tenebre; da questo stato di prostrazione la sua musica si deprime in dolorose visioni fuggitive, *lacrymae rerum* che trasmettono all'ascolto soltanto un senso di solitudine, avvilitamento e rassegnazione.

Esempio 2

III.

Äußerst ruhig (♩ ca 50)
mit Dämpfer
am Steg

4. Secondo la musicologa Amalia Collisani (1985, pp. 88-89) la serie dodicafonica concepita da Webern è scevra di qualunque elemento che consenta di renderla compatta percettivamente; i dodici suoni in relazione fra loro, non condensati in armonie piene, impiegano a risuonare un tempo oggettivo che

di composizione, e forse la “composizione” *tout court*, per mettersi a scrivere i suoi brani aforistici o chiaramente *ratés*, mancati, come forse si potrebbe cominciare a dire a un secolo dall'apparizione degli stessi. Ogni volta che ci penso mi dico che è veramente incredibile, una specie di suicidio professionale; e che ci deve essere qualcosa di freudiano sotto, di non interamente razionalizzabile, forse descrivibile in termini di un “dover essere”, di progetto a freddo che ha preso il sopravvento sulle autentiche inclinazioni individuali. Webern si era appena dimostrato capace di scrivere musica bellissima e a un certo punto decide non di cambiare semplicemente stile, che sarebbe stato ancora comprensibile, ma di arrivare a una *negazione* del musicale in quanto tale, di volgere tutte le sue notevoli energie creative a distruggere invece che a creare. C'è un vago sentore di autoannientamento, la civetteria di uno che pensa di essere troppo bravo e per questo ritiene più elegante di farsi fuori. Comunque incomprensibile, almeno per me. Resta memorabile, come racconta lo stesso Adorno nel libro su Berg, la parodia fatta da lui e da Berg di un pezzo di Webern, che consisteva in un'unica pausa di un quinto con tutte le possibili indicazioni di dinamica e d'espressione, che per giunta doveva spegnersi gradualmente... ».

non permette all'ascoltatore di memorizzarli: vengono così avvertiti come successione di entità equipollenti, sciolte da qualunque tensione interna che le determini, ed in questo modo l'ascoltatore, nell'atto recettivo, privo di punti di riferimento convenzionali, tradizionali, essendo i nuclei sonori paritetici, non è indotto a spazializzare la temporalità della musica proiettando la successione melodica in una linea costituita di punti semplicemente giustapposti, ma a rappresentarsi la forma del tempo musicale come un complesso di unità compenetrantisi, per quanto distinte, e detta forma diverrebbe così, a pieno titolo, l'immagine riflessa di quella assunta dalla successione dei nostri stati di coscienza nell'atto tramite cui il nostro *io* se li rappresenta come pura durata interiore⁴.

Webern, nel dispiegare la serie dodecafonica, immagine del tempo, la scompone in parti brevi percettivamente pregnanti, sezioni rigide, nuclei solidi che si capovolgono e si rispecchiano nell'estensione sonora, come ad esempio nella prima delle *Variationen für Klavier op. 27* del 1936, dove i dodici suoni, distribuiti polifonicamente in un intreccio inestricabile all'ascolto, in virtù di criptici criteri di collegamento, sono ripartiti in due quartine di sedicesimi composte di sei note ciascuna (*Es. 3, batt. 1-4*).

⁴ Val bene qui rimarcare che l'applicazione all'opera di Webern di queste categorie filosofiche di derivazione bergsoniana, sebbene funzionale ad una sua più approfondita comprensione, non intende affatto prefigurarsi come uno sforzo inteso a far apparire la sua musica migliore di come suona.

Esempio 3

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 40$ Anton Webern, Op. 27

Le quartine sono subitaneamente retrograde in modo integrale (*batt. 4-7*) rispetto ad un centro di simmetria rappresentato dalla pausa di 1/16 della *batt. 4*. Segue l'intersecazione, dettata da segrete corrispondenze, dell'*inverso* della *serie originale* con il *retrogrado* dell'*inverso* stesso (*batt. 8-10*). Il medesimo intreccio è nuovamente esposto per intero, sebbene presenti, rispetto alla prima volta, delle contrazioni del ritmo, dando luogo ad una sorta di *stretto* (*batt. 15-18*). La serie dodecafonica è poi riproposta integralmente in *duine* di sedicesimi dalla mano destra del pianoforte, mentre nella mano sinistra compare, sempre con lo stesso ritmo, il *retrogrado* della *serie originale* (*batt. 11-14*). Inoltre, se si considerano sia le note eseguite dalla mano destra che quelle della sinistra, la *serie originale* appare distribuita in due terzine di

sedicesimi, costituite da sei note ciascuna (*batt. 11-13*); i due grumi sonori sono quindi “specchiati” senza interposizioni (*batt. 13-15*), tuttavia la retrogradazione, rispetto all’originale, presenta delle inversioni nei rapporti intervallari di certuni accordi: *sol-fa#* e *sib-la* (settime maggiori) della mano sinistra a *batt. 14*, anziché *fa#-sol* e *la-sib* (none minori) della mano destra, rispettivamente a *batt. 11* e a *batt. 12*.

Di nuovo, la polverizzazione del materiale riconduce all’*espressione* che nella musica di Webern, condensata in nuclei sonori minimi, si fa memoria: il tempo della musica (ci si riferisce a quello da essa simbolizzato) è qui, il passato. In questa carica espressiva, esplicitata tecnicamente nell’*op. 27* avvalendosi del principio della variazione costante (il “dire la stessa cosa in modi differenti”), è raccolta l’abissalità temporale della cinerea musica del compositore: nulla si esprime che non abbia storia, spessore, stratificazione; i suoni isolati tendono ad emanciparsi, vorrebbero riacquistare il loro valore autonomo per pervenire idealmente a quell’intensità descritta da Schönberg (1924) come «poema in un sospiro».

5. Per quanto concerne il *ritmo*, esso è da considerarsi, nella musica di Webern, non inessenziale in qualità di elemento generatore ed organizzatore, anche se in questo senso, subordinato alle strutture melodico-armoniche: quelli che contano, come elementi strutturali della composizione, sono, come abbiamo visto sopra, i rapporti intervallari rigorosamente determinati, mentre il ritmo è artificio contrappuntistico, non avente funzione stilistica caratterizzante il linguaggio musicale, come avviene ad esempio in Stravinskij, inventore del ritmo in senso moderno.

Nella tradizione occidentale, tutta la musica si è fondata sull’intervallo piuttosto che sul ritmo, il quale ha sempre assunto un ruolo subordinato rispetto alla funzione privilegiata dell’armonia. Il problema del ritmo come unità strutturante la musica è affiorato nella sua centralità solo nell’ambito contemporaneo sotto l’influenza delle culture musicali extraeuropee. La concezione formale, strutturale, razionale della musica europea evolutasi entro

forme ben prestabilite e riconoscibili, trova il suo corrispondente in una visione spaziale della successione temporale musicale: il tempo nella musica occidentale è immobilizzato, nel suo fluire, in un'architettura formale prestabilita i cui nessi semantici creano un tutto organico; questa musica è percepita nel tempo, ma in un tempo spazializzato, ove tutto è compresente e per lo più prevedibile, ove ogni tensione trova la sua naturale risoluzione.

La musica tradizionale, per così dire, cattura il tempo obbligandolo alle proprie leggi. Una tale concezione è peraltro di netta derivazione greca: si pensi all'accezione primigenia del termine 'rythmòs', impiegato non tanto nel senso di *alternanza* riferita ad un che di fluente, quanto piuttosto nel significato di *vincolo*, di *freno*, di *impedimento*. Il ritmo non ha a che fare con un avvicinarsi nella liberazione di energie, ma con il loro controllo; esso concerne il tratto distintivo, l'assetto caratteristico delle parti in un tutto, la forma assunta da qualcosa di mutevole e fluido quando questa mobilità viene fissata nell'istante (cfr. Jaeger, 1943, pp. 259-262).

L'avanguardia reagisce alla tradizione accusandola di aver alterato la natura del tempo, cristallizzandolo e meccanizzandolo mediante forme metriche preordinate e concepisce, per contro, la temporalità della musica come puro divenire che non accetta di lasciarsi imprigionare in forme preesistenti non derivate dal materiale sonoro stesso. Il tempo dell'avanguardia è l'*istante*, che assume valore sacrale; esso viene fatto valere di per sé, è giudicato bastante a sé stesso, a prescindere da ciò che lo precede e lo segue: l'abolizione del concetto di struttura comporta un'identità senza residui fra arte e vita. La povertà teoretica e gli esiti nichilisti di una simile concezione estetica sono oltremodo evidenti. L'*instans*, nel senso dell'etimo è *ciò-che-non-sta*, è ciò che cessa di essere nel momento stesso in cui è: ne consegue che il preteso fondamento dell'estetica musicale contemporanea è privo di consistenza ontologica e viene pertanto a coincidere con il *non-essere*, con il *non-ente*, col *niente*. In questa visione misticheggiante, alienata e alienante, il materiale sonoro si rivela al soggetto senza mediazioni formali e, a quest'ultimo, non resta che

esplorarlo passivamente, sperimentandolo con attitudine impersonale, presumendo di ritrovare la sua assoluta libertà nel conquistare tutta l'ampiezza e la sottigliezza del reale, ma certamente perdendo con ciò significato il concetto tradizionale di *creazione*.

Webern è lontano da questa estremizzazione dell'*Urton*, da questa feticizzazione dell'istante e del materiale sonoro (pur operando anch'egli una rigorosa riduzione fenomenologica dell'immagine sonora), da questa negazione del principio di mediazione, del concetto di struttura come linguaggio, proprie dell'avanguardia, poiché egli non rinuncia all'idea di forma compiuta ricorrendo, come è potuto emergere dalle precedenti disamine, agli schemi strutturali del contrappunto fiammingo e, del resto, si discosta anche da una concezione del ritmo di tipo classico, governato da simmetrie e proporzioni rigidamente esatte, da progressioni e successioni staticamente uguali.

Potremmo assimilare il ritmo di Webern, ricorrendo ad un'espressione di Roman Vlad, ad una *durchführungsartig Wuchsform* (*sviluppante forma di crescita*) che contraddistingue, appunto, l'accrescimento degli organismi del regno vegetale, caratterizzati da uno sviluppo di natura simmetrica, che presenta proporzioni elasticamente variabili, tendenti solo per approssimazione verso quelle esatte (cfr. Vlad, 1985, pp. 96-99).

Le disposizioni seriali che governano le forme di crescita dei rami e delle foglie (la *fillotassi*), si proporzionano secondo serie additive che si avvicinano ai rapporti ideali della *sezione aurea* senza tuttavia poterli mai raggiungere, se non all'infinito; si tratta delle serie di tipo fibonacciano, in cui ogni termine è uguale alla somma dei due precedenti secondo la formula $a_n = a_{n-2} + a_{n-1}$ (con $n > 1$) e infatti la serie di Fibonacci è (0-1) 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89 etc., dove per l'appunto $3=1+2$; $5=2+3$; $8=3+5$; $13=5+8$ e così via.

Le melodie di Webern scaturiscono e si dispiegano sovente secondo i ritmi di crescita della *fillotassi*. Consideriamo il secondo dei *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5* del 1909, in particolare l'inquietante monodia accompagnata della viola (*Es. 4, batt. 1-5*).

Esempio 4

II

Sehr langsam (♩ = ca 56)
mit Dämpfer

The musical score consists of four systems of staves. The first system is marked 'Sehr langsam (♩ = ca 56)' and 'mit Dämpfer'. The second system includes 'rit.' and a boxed '5' above 'tempo', with 'pizz.' and 'arco' markings. The third system is marked 'äußerst zart'. The fourth system includes a boxed '10' above 'rit.', 'kaum hörbar', and 'verklingend' markings. Dynamics include *ppp*, *pp*, and *p*.

Nella batt. 1 un motivo formato da due note ne collega altre tre all'inizio della seconda. Un disegno di cinque note a cavallo fra la seconda e la terza battuta si prolunga, dopo una pausa, in una figurazione di note che numericamente approssima l'otto. In effetti, se non si contano le due note legate, l'otto si riduce a sette, se si contano, diventa nove (ivi, pp. 104-105).

L'approssimazione per difetto e per eccesso è una delle innumerevoli curiose proprietà della serie fibonacciana: il quadrato di ogni termine di questa serie è alternativamente maggiore o minore di un'unità rispetto al prodotto dei termini adiacenti secondo la formula $a_n^2 = a_{n-1} \times a_{n+1} \pm 1$. Infatti $2^2=4=1 \times 3+1$; $3^2=9=2 \times 5-1$; $5^2=25=3 \times 8+1$ e così via; inoltre i rapporti tra coppie successive di numeri approssimano il *numero d'oro* della sezione aurea $\Phi = 1,618033988749894\dots$ qui espresso con i primi quindici decimali⁵. Così otteniamo che: $3/2=1,5$; $5/3=1,666$; $8/5=1,6$ etc., con esatta coincidenza soltanto all'infinito (l'*approssimazione*, dunque l'inesattezza, e non la rigida perfezione è una modalità della crescita organica)⁶.

Il ritmo di Webern sottolinea la presenza di un'organicità interna, di una ricorrenza che è legge della natura, di un momento vitale che si contrappone al morto meccanismo: la serie di Fibonacci vale come legge della forma temporale; essa è modello, nel senso della *Urpflanze* goethiana (cfr. Goethe, 1989, p. 48), chiave che consente di inventare forme all'infinito, simili, ma nessuna uguale all'altra, rette da canoni che salvano il tempo dall'ovvia scansione, che non lo rapprendono, non lo raggelano in fissità immote, ma lo restituiscono alla naturalità della pulsione organica.

6. In conclusione, da questa nostra sintetica analisi è emersa una concezione del *tempo musicale*, caratterizzante l'opera di Webern, che si pone come autentica espressione degli atti intimi del soggetto, immagine speculare della durata interiore, e dunque, di netta derivazione bergsoniana, pur senza

⁵ Per un approfondimento sulla funzione della *sezione aurea* quale principio ispiratore delle arti figurative e della musica occidentali si rimanda al volume di Ghyka (2009).

⁶ È noto che la *partizione aurea* di un segmento si ottiene quando la lunghezza totale del segmento sta alla parte maggiore come quella della parte maggiore sta a quella della parte minore; quando cioè la parte maggiore costituisce il *medio proporzionale* tra la lunghezza complessiva del segmento e la sua parte minore. Espresso in termini matematici, quando cioè vale la seguente proporzione: $\frac{x}{1} = \frac{1}{x-1}$. Questa uguaglianza viene così sviluppata: $x \times (x - 1) = 1$ e ci porta alla seguente equazione di secondo grado: $x^2 - x - 1 = 0$, che presenta due soluzioni delle quali ci interessa quella positiva: $x = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1,618 \dots = \Phi'$.

pervenire agli esiti estremi delle successive correnti contemporanee che, come nella filosofia di Bergson, condurranno all'annientamento in se stessa della pura durata. È stato infatti posto in evidenza come il *tempo* di Webern si discosti egualmente sia dalla modalità in cui lo intende l'avanguardia (puro divenire, atto, immediatezza), sia dal tempo cristallizzato e meccanizzato della tradizione tonale: l'autore, temendo di trovarsi di fronte ad un nuovo materiale fissato in forma definitiva, non accetta l'atonalità come semplice metodo, ma lo traduce in un elemento adatto a purificare il materiale sonoro sino a ricondurlo all'origine acustica del suono (e ciò sempre senza cadere negli eccessi dell'avanguardia: rifiuto della struttura formale considerata come freno della libertà, feticismo della sostanza materica sonora, identificazione misticheggiante di arte e vita), in una dimensione temporale, nella quale l'essenza della forma coincide con la voce interiore della natura.

Dice molto bene Luigi Rognoni (1966, p. 337) a tale proposito: «Webern mira a depurare il linguaggio dei suoni sino a riportarlo alla dimensione dell'*Urton*; ma, nel momento della prassi creativa l'esigenza espressiva che lo costringe a comporre nell'immediatezza dell'attimo interiore, urta contro l'idea della costruzione. Costruire vuol dire perdere l'immediatezza così come essa si dà nel soggetto; ma costruire significa anche poter comunicare; e comunicare vuol sempre dire esprimere coi suoni qualcosa di sensato».

Webern non cade nell'ingenuità "surrealista" propria delle avanguardie e nel loro conseguente tentativo di fondare l'arte musicale sul dato immediato della coscienza; egli comprende che l'espressione, e dunque la comunicazione di quel dato, deve passare attraverso la mediazione del costruito sonoro che nella sua opera si esplicita senza eccezione attraverso il ricorso a *forme geometriche e strutture organiche* atte a rendere il dipanarsi del movimento musicale un qualcosa di *misurabile*.

Le preziose strutture matematicamente esatte del linguaggio musicale di Webern hanno indotto Stravinskji a paragonarle a *lucenti diamanti*. Se tuttavia è vera la definizione di Goethe (1989, p. 133) per la quale «la bellezza è perfezione con libertà», in quel pugno di suoni che Webern getta sulla carta

si avverte sempre il peso delle arbitrarie, estranee e astratte catene dodecafoniche; la spigolosa pregiatezza adamantina del materiale musicale di Webern è innegabile, ma è la brillantezza della luce di quei diamanti che lascia qualche perplessità: è una lucentezza fioca e labile, non riesce a riflettere nella notte dove fluttuano mute Erinni, è incapace di scalfire il muraglione di oscurità che ci attanaglia e lascia ineluttabilmente la tenebra attaccata al giorno.

Bibliografia

- BERGSON H. (1986), *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in Id., *Opere 1889-1896*, trad. di F. Sossi, Mondadori, Milano (ed. or. *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris 1889).
- BOULEZ P. (1958), *Note d'apprendistato*, trad. di L. Bonino Savarino, Einaudi, Torino.
- BRELET G. (1947), *Esthétique et création musicale*, Presses Universitaires de France, Paris.
- CARAPEZZA P.E. (1985), *Macrocosmo – micrologo*, in A. Fiorenza (a cura di), *Comporre arcano*, pp. 20-33.
- COLLISANI A. (1985), *Spazio e tempo*, in A. Fiorenza (a cura di), *Comporre arcano*, pp. 84-94.
- D'INDY V. (1912), *Cours de composition musicale*, Durand, Paris, 2 Voll.
- FIORENZA A. (a cura di) (1985), *Comporre arcano*, Sellerio, Palermo.
- FONTANESI D. (2018), *Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*, Zecchini, Varese.
- FUBINI E. (1973), *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Einaudi, Torino.

- ID. (1987), *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.
- GHYKA M.C. (2009), *Il numero d'oro*, trad. di S. Fusco, Arkeios, Roma.
- GOETHE J.W. (1989), *La metamorfosi delle piante*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma (ed. or. *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Ettingersche Buchhandlung, Gotha 1790).
- HANEGRAAFF W.J. (2010), *The Unspeakable and the Law: Esotericism in Anton Webern and the Second Viennese School*, in L. Wuidar (ed.), *Music and Esotericism*, pp. 329-353.
- JAEGER W. (1943), *Paideia*, trad. di L. Emery, La Nuova Italia, Firenze.
- JEPPESEN K. (1970), *The style of Palestrina and the dissonance*, Dover, New York.
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano.
- ROGNONI L. (1966), *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino.
- SCHÖNBERG A. (1924), *Introduzione alle Sechs Bagatellen für Streichquartett, Op. 9 di Anton Webern*, Universal Edition, Vienna.
- STRAVINSKIJ I. (1987), *Poetica della musica*, trad. it. di M. Guerra, Studio Tesi, Pordenone (ed. or. *Poetics of music in the form of six lessons*, Harvard 1942).
- VLAD R. (1985), *Forme geometriche e forme organiche in Webern*, in A. Fiorenza (a cura di), *Comporre arcano*, pp. 95-113.
- WEBERN A. (2006), *Il cammino verso la nuova musica*, SE, Milano (ed. or. *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960).
- WUIDAR L. (ed.) (2010), *Music and Esotericism*, Brill, Boston.