MIMESIS / Tetragramma

N. 2

Collana diretta da Massimiliano Rizzoli

Serie Profili sonori diretta da Margherita Anselmi
e Pier Alberto Porceddu Cilione

COMITATO SCIENTIFICO
Giuliana Adamo (Trinity College, Dublino)
Franco Ballardini (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)
Luca Crescenzi (Università di Trento)
Bruno Dal Bon (Conservatorio di Musica di Como)
Roberta De Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)
Jean Paul Dufiet (Università di Trento)
Federica Fortunato (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)
Francesco Ghia (Università di Trento)
Massimo Giuliani (Università di Trento)
Micaela Latini (Università dell'Insubria)
Markus Ophälders (Università di Verona)
Pier Alberto Porceddu Cilione (Università di Verona)
Massimo Priori (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)
Francesco Schweizer (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)
Carlo Serra (Università della Calabria)
Marco Uvietta (Università di Trento)
Anna Vildera (Conservatorio di Musica di Trento e Riva del Garda)
Simone Zacchini (Università di Siena)

Anton Webern

Piero Venturini

FUNZIONE E FORMA

Le funzioni formali nella musica strumentale di Anton Webern

a cura di
Pier Alberto Porceddu Cilione

MIMESIS

Il volume è pubblicato con il contributo del Conservatorio "F.A. Bonporti" di Trento – Riva del Garda.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: Tetragramma, serie: Profili sonori, n. 2
Isbn: 9788857597874

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

Pier Alberto Porceddu Cilione
INTRODUZIONE 9

STRUTTURA E FORMA.
LE FUNZIONI FORMALI NELLA MUSICA
STRUMENTALE DI ANTON WEBERN

1. CONSIDERAZIONI PRELIMINARI 21
2. LE UNITÀ E LE LORO FUNZIONI 29
3. LA STRUTTURA DEL PERIODO 71
4. UN ESEMPIO DI ANALISI FUNZIONALE:
IL PRIMO MOVIMENTO DEL *QUARTETTO OP. 28* 105

BIBLIOGRAFIA 127

È con il più vivo orgoglio che salutiamo la nascita del secondo filone di studi afferente a *Interpretazione. Reti di relazioni generate da un'opera d'arte*: Profili Sonori è la serie di Medaglioni, curata da Pier Alberto Porceddu Cilione, che raccoglie saggi monografici dedicati a grandi interpreti e compositori, in numero di tre per anno.

Il Conservatorio di Trento e Riva del Garda, di concerto con Mimesis e i suoi vertici, sposa con grande sensibilità, e da anni, le nuove istanze cui la figura del musicista oggi si apre.

In linea con le ineludibili spinte verso la ricerca cui tutti si è chiamati e che richiede, in campo musicale, sperimentazioni sul campo e voci plurime, nonché particolare attenzione all'atto interpretativo e a ciò che filosoficamente e storicamente lo fonda, Profili Sonori si affianca a *Darshanim. Contributi a Interpretazione*, chiamando a raccolta studiose e studiosi di grande caratura e di varia formazione.

Siamo assai lieti di pubblicare il saggio di Piero Venturini dedicato ad Anton Webern, così ricco di acribia analitica, tra i primi tre medaglioni della serie.

Margherita Anselmi

Pier Alberto Porceddu Cilione

INTRODUZIONE

A distanza di tanti anni, l'analisi delle partiture di Anton Webern non smette di sorprendere. Il testo di Piero Venturini che qui presentiamo, accolto nella serie Profili Sonori dell'editore Mimesis, approfondisce ulteriormente il già vasto dibattito analitico sui dettagli strutturali della musica weberniana. Piero Venturini, in serrato dialogo con i lavori di Hasty e Bailey, prende in esame la produzione strumentale di Webern (il testo si concentra ovviamente sulla produzione "atonale" e su quella di stretta osservanza dodecafonica). La linea seguita è chiara: si tratta di analizzare il nesso funzione-forma nella strutturazione della sintassi weberniana. Cosa può significare, in concreto, tutto ciò? Significa misurare in che modo e in che senso, all'interno della pratica compositiva di Webern, la successione lineare del materiale *si aggreghi*, articolando *simultaneamente* il dispiegamento sintattico del materiale e il suo costituirsi come forma. Il testo di Venturini analizza accuratamente questo snodo, cercando le vere e proprie *clausolae* formali che, pur nella novità straordinaria del discorso weberniano (che sembra tutto dominato da tenui impulsi, da lacerti melodici, da cunei isolati, immersi in abissali silenzi), emergono con chiarezza nelle loro coerentissime soluzioni sintattiche. Le aggregazioni sonore weberniane vengono

guardate qui non tanto nel loro valore "strutturale", ma diventano i nuclei in base ai quali rintracciare una vera e propria "discorsività" nello svolgersi temporale del materiale musicale.

Seguendo alcune suggestioni di Apel, il "nucleo" di tale discorsività, nel testo di Venturini, viene definito come "Idea Base". In effetti, il principio che alla base dell'intera composizione stia un nucleo puro, trasparente, originario, è forse il "segreto" dell'arte di Webern. L'intera produzione weberniana potrebbe essere un limpido monumento a questa esigenza. Ma da dove *emerge* questa esigenza? Qual ne è il "movente"? Per rispondere a questa domanda, basta aprire ancora una volta le illuminanti conferenze, raccolte in *Il cammino verso la nuova musica*, nelle quali Webern spiega, con un linguaggio appassionato e accessibile, l'essenza della sua estetica musicale. In quei testi stenografati, si trovano le spiegazioni più semplici e puntuali di quel progetto creativo. Lì si registra innanzitutto la necessità di fare spazio alla *logica* musicale. La chiarezza della *parola* (così viene indicata, sulla scorta del suo ammirato "maestro" Karl Kraus) diventa esigenza assoluta. "Chiarezza della parola" significa chiarezza e conseguenza del discorso: *logos*. Webern non esita nel considerare la musica un linguaggio[1], un linguaggio che ha sì, in sé, esigenze espressive, ma che è soprat-

1 «Che cos'è la musica? La musica è linguaggio. Una persona vuole esprimere pensieri con questo linguaggio; non pensieri che si lascino tradurre in concetti, ma pensieri musicali», A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it.G. Taverna, SE, Milano 2001, p. 70. Cfr., ivi, p. 28.

tutto strutturazione logica di nessi essenziali, *colligere* di suoni e di senso. Si è buoni servitori del linguaggio («che l'uomo impari a servire la parola!», ammonisce il Kraus di Webern[2]), quando si rispetta e custodisce l'essenziale *natura logica* del linguaggio. Ciò che è ammirevole nel *logos* sembra essere per Webern la trasparenza dei nessi, il coerente inanellarsi degli elementi in una struttura sensata e unitaria. Qual è dunque, per Webern, il nesso tra "chiarezza della parola" ed espressione? La risposta è: *comprensibilità*. La musica, come ogni *logos* non ingannevole, deve essere *chiara* per farsi capire. «Esiste un parola precisa per questo: *comprensibilità*»[3]. "Comprensibilità", per Webern, non significa altro che obbedienza a una logica rigorosa, a una logica che è il *logos* stesso della comprensibilità. Obbedienza a regole – la grande musica, per Webern, è tutta "ben regolata" –, obbedienza a leggi strutturali, che ne articolino la *coerenza* e la *necessità*[4]. Sono queste le parole – squisitamente filosofiche – che articolano il progetto estetico di Webern. L'"articolatezza" stessa della musica si fonda su questa esigenza e su questa ricerca di chiarezza, di coeren-

2 Ivi, p. 15.

3 Ivi, pp. 29-30.

4 «Anche da questo punto di vista Webern rispetta il suo impegno alla coerenza, una chiave del suo credo estetico, tale da assicurare una chiara comprensibilità dell'opera […]. E tale comprensibilità affascina, in quanto è al contempo intellettuale e puramente sensibile […]», J.-L. von der Weid, *La musica del XX secolo*, trad. it. G. Taglietti, A. M. Morazzoni, L. Salvarani, BMG Ricordi e LIM, Milano 2002, p. 67.

za, di comprensibilità. Anzi, tale esigenza innerva di sé la creatività stessa dei compositori, ed agisce come un *télos* per l'intera vicenda musicale, attraverso i secoli: «Si potrebbe dire che da quando si scrive musica, lo sforzo della maggior parte dei grandi artisti è consistito nel rendere sempre più chiara questa coerenza»[5].

Come avviene, nella musica di Webern, il nesso tra articolatezza e coerenza, tra sviluppo e necessità, tra complessità e comprensibilità? La formula che si potrebbe usare è questa: in Webern, *tutto è struttura* (l'ornamento è delitto!)[6]. L'intero – per quanto minuto e sintetico – non ha mai, in senso stretto, la natura del 'frammento', perché l'*intero* obbedisce a *una sola* norma genetica e strutturale, ed è questa unicità della legge, che articola la coerenza della forma. L'*intero* appare dunque come l'esito di una logica moltiplicazione strutturale della parte, l'idea base rappresenta il nucleo originario da cui si sviluppa l'organismo. È stato detto molte volte: ciò che rende così peculiare la coerenza strutturale della musica di Webern è il suo carattere *cristallino*. Il carattere "cristallino" della musica weberniana, qui, non va solo inteso come correlato di una generica idea di purezza e di trasparenza (è anche questo), ma soprattutto come immagine di un piano di sviluppo strutturale, dove ogni superficie, ogni nesso, ogni piano, ogni costellazione visiva e sonora, replica, moltiplica, riflette, prolunga un'idea

5 Ivi, p. 30.

6 Su questo tema in Loos e nella cultura viennese di primo Novecento, cfr. M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo angelo*, Electa, Milano 2002.

base, che è dunque, simultaneamente, interiorità ed espressione, nucleo e involucro, interno ed esterno. Nella struttura del cristallo, queste distinzioni sono significativamente "apparenti".

Ciò che sorprende, nell'estetica musicale weberniana, è la capacità del compositore di mostrare la scala 'microscopica' di questa struttura cristallina. La brevità dei brani weberniani non è soltanto di natura *cronometrica*, ma è intima compattezza della materia musicale. Si tratta di una scrittura aforistica? In un certo senso sì. «Aforistica è, ad esempio, la scrittura delle *Sei Bagatelle* op. 9, di Webern, microcosmi germinanti. […] La scrittura aforistica in Webern definisce la necessità della composizione […]. Microcosmo, in Webern, è fin il singolo suono stesso nella sua purezza, così come echeggia nel silenzio-in-noi»[7]. In Webern, tutto acquista la sottigliezza di una strutturazione 'microscopica'. Si potrebbe pensare che la musica di Webern articoli un *viaggio* all'interno della struttura microcristallina del suono, e, così facendo, ne fa scoprire il nuovo e più complesso *colligere*[8]. La musica di Webern "fenomenizza" per l'orecchio l'intima struttura della materia musicale. L'ascolto della musica weberniana articola così un'esperienza micro-uditiva, che, portando al metro dell'ascolto umano le strutture intime della materia musicale, ne

7 M. Cacciari, *Dallo Steinhof*, Adelphi, Milano 2005, p. 71.

8 «Webern è la bellezza della miniatura, il mondo in una goccia d'acqua, quello che bisogna ascoltare con estrema minuzia, che attiva l'ascolto», G. Aperghis, in J.-L. von der Weid, *cit.*, p. 72.

scopre l'invisibile bellezza. Un microcosmo *inudibile* viene "fenomenizzato" attraverso la musica. Ecco il paradosso estetico al cuore della musica weberniana: in Webern, il piccolo diventa grande, il nucleo diventa superficie, la logica diventa espressione. Dunque, nella musica di Webern, *tutto*, nella complessità miniaturizzata della forma, deve poter essere dedotto da un'idea base, da un punto di insorgenza genetico. La forma non risulta essere altro che il dispiegarsi stesso di questa sintassi "cristallizzata". Vi è paradigma cristallino, dove la materia stessa manifesta anche in superficie la trasparenza logica del suo interno, della sua norma geometrica "segreta". A titolo di esempio, si leggano queste indicazioni: Paul Griffith, commentando la *Symphonie* op. 21, scrive che «uno straordinario livello di simmetria le conferisce un'integrità cristallina tutta sua, un'astrazione mantenuta in tensione dall'espressività del dettaglio; è come se gesti di bramosia o delizia o abbattimento fossero guardati attraverso numerosi specchi»[9]. Più avanti nel testo, commentando la stessa composizione, Griffith scrive che Webern concepiva «la sua flora musicale cristallina […] in equilibrio fra pura intensità e astrazione estrema»[10]. Ecco le immagini fondamentali di un'estetica weberniana: cristallo, specchio, flora.

Tuttavia, se l'intuibile comune natura di specchio e cristallo è nella cosa stessa, più difficile sembra la

9 P. Griffith, *La musica del Novecento*, trad. it. F. De Colle e M. Morini, Einaudi, Torino 2014, p. 92.

10 Ivi, p. 135.

comprensione della dimensione organica, biologica, di quelle indicazioni. Difficoltà presto superata, se si ricorda la devozione meticolosa di Webern agli scritti scientifici e morfologici di Goethe. *Ovunque*, nelle sue conferenze sopra citate, appaiono gli scritti del Goethe scienziato[11]. Un punto però va chiarito. L'idea di cristallo evoca l'immagine di una strutturazione *vetrificata*, inscalfibile nella sua immobile perfezione. Cristallo, nell'immaginario che ne ha il senso comune, è figura di "stasi", di una durezza gelida, di una geometria a spigoli vivi. Ma *ovunque*, appunto, Webern si appella alla forma organica, al divenire della natura, alla sintassi metamorfica del vivente. Goethe è nume tutelare della continuità strutturale di Natura e Arte, di *physis* e di *téchne*[12]: la metamorfosi, la trasformazione

11 La corrispondenza strutturale del pensiero morfologico goethiano e la sua concezione estetica è proclamata dallo stesso Webern: «Nella *Metamorfosi delle piante* si trova espresso, molto chiaramente, il pensiero che tutto deve essere somigliante a quanto accade nella natura, così come noi lo vediamo espresso dalla natura stessa nella forma specifica dell'uomo. […]. E che cosa si realizza in questa concezione? Che tutto è un'unica realtà: radici, stelo, fiori. E, sempre secondo la concezione di Goethe, la stessa cosa si può dire delle vertebre del corpo umano. L'uomo ha una serie di vertebre, e tutte sono simili eppure diverse una dall'altra. E secondo Goethe si potrebbero concepire piante all'infinito. E questo è anche il significato del nostro stile compositivo. E non c'è da temere che l'opera non risulti abbastanza varia a causa del ripetersi continuo della serie», A. Webern, *Il cammino della nuova musica*, cit., p. 64.

12 «Goethe considera l'arte come prodotto della natura universale sotto l'aspetto particolare della natura umana. Ciò

– e il suo organo scientifico, il suo specchio riflessivo, la Morfologia – sono nomi della processualità, della natura organica del divenire, processualità che investe *anche* il discorso musicale. Come va intesa questa apparente contraddizione? Essa si supera, riflettendo sul fatto che anche il cristallo *diviene*, anche la sua perfetta geometria microscopica è *divenuta*. Anche il cristallo, come ogni ente naturale, è attraversato da una *kinesis*, è sottoposto a principi genetici. Anche il cristallo *cresce*. Ciò su cui la musica di Webern ci invita a riflettere è lo strano paradosso dell'organicità *inscritta* nella forma cristallina. Si tratta, in fondo, di una questione di *tempo*. La temporalità di Webern è sì una temporalità cristallizzata, ma che indica (senza farlo in alcun modo udire!), nella sua apparente 'stasi', il processo genetico, che dal nucleo-base, ha portato all'autodispiegamento della forma. Ciò che ascoltiamo, nella musica di Webern, non è in alcun modo il *divenire organico* della forma, il processo genetico della formazione, ma il suo inesorabile compimento. (Si pensi quanto il processo genetico della formazione del materiale musicale sia invece presente in Berg: evidentissimo esempio l'inizio dei *Drei Orchesterstücke* op. 6). In Webern, tutto è già *divenuto*. *È divenuto*, è l'esito di un processo genetico (come quello della morfogenesi cristallina), ma il tempo della sua formazione

---

significa che fra prodotto della natura e prodotto dell'arte non regna alcun contrasto essenziale, ma che anzi, al contrario, quel che noi consideriamo e definiamo arte fondamentalmente non è altro che un prodotto della natura universale»: A. Webern, *Il cammino della nuova musica*, cit., p. 17.

è compiuto: il tempo è *consumato*. L'idea genetica, nel suo divenire organico, si è cristallizzata in una *figura*. È così che essa diviene una figura della necessità: essa si è sviluppata organicamente *more geometrico*. Non si tratta infatti di "sviluppi" (nulla di meno wagneriano della scrittura weberniana), ma di piani stereometrici, di variazioni del punto di vista, affacciati sull'oggetto musicale: come scrive Jean-Noël von der Weid, è qui che «sta per nascere la musica spaziale»[13]. Certo, tutto ciò accade *nel tempo*, ma il tempo, in Webern, obbedisce a peculiari leggi proprie: «Non che manchi in Webern movimento e trasformazione, ma è diversa la sua filosofia del tempo. La variazione continua attiene, in lui, al principio dell'irripetibilità: l'aforisma è irripetibile appunto perché compiuto, perché la sua freccia ha raggiunto il bersaglio, ne ha colpito il cuore […]. Amata la necessità del pezzo, ogni ripetizione sarebbe ornamento»[14]. Il tempo stesso, qui, è fatto di cristallo. Certo, la musica di Sciarrino è piuttosto distante dall'immaginario weberniano, ma non è di grande suggestione il fatto che il compositore italiano, nel 2017, abbia composto un pezzo per flauto solo, a cui ha dato il titolo *Cresce veloce un cristallo*?

Questo è il luogo opportuno per ringraziare di cuore l'instancabile Prof.ssa Margherita Anselmi, che con la sua appassionata adesione alla causa della musica, con l'impegno profuso in ogni direzione per testimoniare

13 J.-L. von der Weid, *cit.*, p. 67.
14 M. Cacciari, *Dallo Steinhof*, cit., p. 72.

l'intreccio strutturale di pensiero filosofico e pensiero musicale, con l'energia con la quale *realizza*, nella concretezza della vita intellettuale, tali intrecci, è riferimento impareggiabile per la costituzione di tali encomiabili progetti.

Piero Venturini

STRUTTURA E FORMA
Le funzioni formali nella musica strumentale di Anton Webern

1.
CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

1.1 *Scopo della ricerca*

Nonostante sia trascorso più di un secolo dall'avvento del linguaggio cosiddetto "post-tonale", esistono ancora notevoli forme di resistenza da parte di studenti e professionisti nel campo musicale nell'affrontare questo tipo di repertorio. Nella pratica dell'insegnamento ho potuto osservare ottimi strumentisti mostrarsi completamente smarriti di fronte alla lettura di brani non tonali anche molto semplici e compositori che, alla richiesta della creazione di un brano non tonale, non sanno da che parte iniziare e si mostrano completamente refrattari alle indicazioni dell'insegnante, manifestando insofferenza o addirittura repulsione verso questo tipo di repertorio. L'idea che sta alla base di questa ricerca è l'avvicinamento al linguaggio post-tonale attraverso l'analisi di strutture che richiamino la conformazione del periodo classico-romantico, in modo da guidare l'allievo in questo mondo sonoro muovendo i primi passi su un terreno che, allo studente radicato nel mondo tonale, risulti familiare. Ovviamente sono assolutamente consapevole che non tutto il repertorio post-tonale è analizzabile in termini di periodi e frasi; si tratta solo di favorire un impatto "morbido" con questo mondo

sonoro per poi eventualmente allontanarsene e aprirsi ad orizzonti nuovi e sorprendenti.

In secondo luogo, questo saggio vuole fornire un contributo alla ricerca analitica sulle funzioni formali del periodo e della frase post-tonale. Infatti, l'articolazione del discorso musicale in unità progressivamente più piccole denominate periodi, frasi e semifrasi sembra essere prevalentemente connessa ad un contesto tonale. Gli studi sulla possibilità che una suddivisione del medesimo tipo possa riguardare anche il repertorio post-tonale sono assai scarsi. Se si eccettuano il fondamentale articolo di Hasty [1984] sulla formazione della frase in ambito non-tonale, il contributo della Bailey [1991] e i saggi di Spinner [1955, 51-55] sulla relazione tra frasi nella musica di Webern, non sembra che l'argomento sia stato trattato dalla letteratura analitica in maniera approfondita; ancor più carente è la ricerca sulle funzioni formali nella musica post-tonale.

Il termine "funzione formale" è collegato al significato che ogni membro del discorso musicale ha all'interno di una determinata unità metrica o del brano stesso; in base alla teoria della Stoianova [1996, 13] si possono distinguere tre funzioni-base: impulso (ossia iniziali), di movimento (ossia centrali o, più genericamente, evolutive) e di termine. Sempre secondo la Stoianova, queste tre funzioni-base caratterizzano la dialettica della musica di ogni epoca storica. Anche Agawu [1991], nella sua teoria sull'interpretazione semiotica, fa riferimento ad un modello generale centrato sulla successione inizio-centro-fine. Se si concorda con queste affermazioni appare chiaro come la ricerca

non possa sottrarsi ad un'indagine sulla natura di queste funzioni anche in ambito post-tonale.

Naturalmente l'identificazione di funzioni all'interno del periodo e del loro contenuto è successiva alla segmentazione del brano, finalizzata a individuare i confini dei periodi che compongono le singole parti e delle frasi all'interno del periodo stesso. È quindi opportuno precisare che questa ricerca non si occupa di fornire delle tecniche di segmentazione del brano in unità progressivamente più piccole o, procedendo in senso inverso, costruire un periodo aggregando i singoli suoni in unità sempre più grandi: a tale proposito esiste già una letteratura abbondante e sufficientemente approfondita.[1] Esiste anche un'altra, decisiva ragione che motiva la scelta di non soffermarsi sulle tecniche di segmentazione, ed è ben spiegata da Webern stesso: «quando si sente lo scorrere del brano come un intero, l'orecchio lo considera sufficiente e si sente soddisfatto» [1960, 61]. Questa affermazione sposta l'attenzione dal singolo evento sezionante alla globalità del brano che, quindi, si può dire concluso quando è percepito come intero. Webern non spiega la

1 Tra i vari contributi si segnalano in modo particolare: Hasty, C. (1981), *Segmentation and process in post-tonal music*, «Music theory spectrum »,3, 54-73; Hasty, C. (1978), *A theory of segmentation developed from late workshop of Stefan Wolpe*, Yale University Press; Hanninen, D. (2001), *Orientations, criteria, segments: a general theory of segmentation for music analysis*,« Journal of music theory», 45/2; Baroni, M.(2002), *La macroforma nella musica post-tonale. Ascolto e analisi*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», 8/1, 3-22.

sua affermazione, ma possiamo dedurre che la "percezione di intero" sia legata alla presenza delle tre funzioni fondamentali sopra accennate.

L'affermazione di Webern ha importanti conseguenze: una suddivisione forte (es.: una grande pausa) non comporta la fine del periodo se al suo interno non si trovano le tre funzioni fondamentali: quindi, la suddivisione formale è determinata non tanto da eventi sezionanti, quanto dal contenuto delle singole parti che devono, come già detto, essere complete al loro interno. In pratica: un evento sezionante non comporta necessariamente la conclusione di un periodo; di contro si può affermate che un periodo può considerarsi concluso anche in mancanza di un evento sezionante significativo, fermo restando il senso di "percezione di intero", come Webern indica. Il discorso, quindi, può essere facilmente esteso anche a singole parti o periodi del brano, purché contengano l'intero arco inizio-proseguimento-conclusione. A questo punto la percezione di intero del brano è legata ad una relazione tra le parti e i periodi che lo compongono, relazione che (come si vedrà in seguito) richiama il concetto di "unità". Alla "percezione di intero" non è estraneo il contenuto delle frasi che, come sottolinea Hasty [1984, 187] devono avere delle basi strutturali comuni per essere sentite come appartenenti allo stesso periodo. Questo tipo di relazione, come vedremo, si può presentare con gran varietà di forme.

Alla luce delle considerazioni che abbiamo espresso fino a questo momento appare più chiaro lo scopo ultimo di questa ricerca: il soffermarsi sulle funzio-

ni delle singole parti è decisivo sia per l'interprete che per il compositore che non abbiano familiarità col linguaggio postonale e siano ancorati ad una dialettica di tipo classico: al primo viene offerta la possibilità di crearsi una rappresentazione mentale del brano postonale a partire da contenuti analoghi alle costruzioni classiche in modo da favorirne l'apprendimento e la memorizzazione, in linea con le più recenti prospettive didattiche; al secondo vengono fornite indicazioni su come iniziare un brano postonale, portarlo avanti e concluderlo partendo da un tipo di costruzione fraseologica che risulti familiare.

1.2 *Perché Webern*

Ho scelto le musiche di Webern per questa indagine in chiave quasi provocatoria, perché per molto tempo (e forse anche tuttora) sono state considerate le più lontane da una strutturazione di tipo periodico, nonostante le affermazioni dell'autore in proposito sottolineino la continuità con la grande tradizione classico-romantica[2]. Per chi crede nella forza eversiva di questo linguaggio, questo saggio vuole essere un contributo in senso opposto, per affermare un principio di fondo che dovrebbe illuminare tutta la produzione weberniana: questa musica contiene elementi coesivi che creano rapporti molto stretti tra i suoni, in chiaro

2 «Quello che accade dopo le forme classiche è un'alterazione, un'estensione o un'abbreviazione: ma le forme restano» [1960, 56].

contrasto con la percezione di un linguaggio disgregante che atomizza e frammenta il discorso musicale rendendo inintelligibile ogni tipo di relazione fraseologica.

Questo saggio non prende in considerazione la produzione vocale di Webern in quanto la presenza di una strutturazione in frasi potrebbe essere legata alla presenza di un testo e, quindi, essere facilmente interpretabile alla luce di un collegamento con le strutture sintattiche.

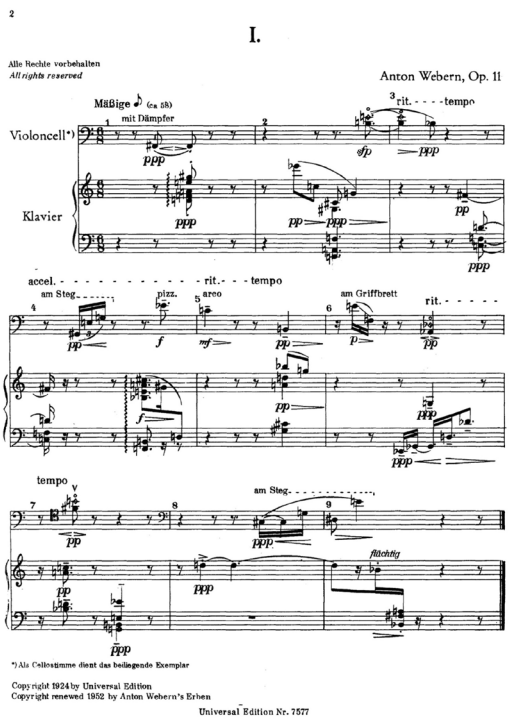
1.3 *Il problema delle proporzioni*

Caplin, nel suo testo, affronta il problema delle proporzioni del periodo partendo dall'aspetto percettivo. La struttura, poniamo, di otto battute di un periodo regolare può essere percepita come tale anche quando, nella partitura, occupa uno spazio dimezzato, come nel caso di un tempo particolarmente lento; analogamente, la stessa cosa accade in un periodo con un numero di battute raddoppiato all'interno di un profilo agogico animato. Caplin [1998, 35-36] sintetizza la questione ricorrendo ad un'equazione:

$$P = 1/2R \quad P = 2R$$

dove P indica la battuta percepita e R la battuta reale. Nel primo caso (il tempo lento), una battuta percepita corrisponde, nella partitura, ad una battuta dimezzata: quindi, il periodo scritto è di quattro battute ma corrisponde all'ascolto alle proporzioni di un

periodo di otto battute. Va da sé che la durata scritta di tutti i suoi componenti risulta dimezzata (una frase occupa due battute anziché quattro e così via); all'opposto, nel secondo caso (riferito a brani dall'agogica rapida) due battute corrispondono, in realtà ad una battuta sola. Nel linguaggio weberniano è soprattutto la prima situazione che ci interessa, dovendo prendere in considerazione un repertorio in cui abbondano brani brevissimi, di poche battute ciascuno. In questo caso, non essendo possibile il ricorso a formule proporzionali precise come quelle di Caplin, è opportuno precisare che le unità fraseologiche più piccole possono essere costituite da un numero molto limitato di suoni. A mio parere non va neppure esclusa a priori la possibilità che una unità possa essere composta da un unico suono anche se, come abbiamo già affermato, la questione andrebbe approfondita coinvolgendo anche l'aspetto percettivo.



Es. 1. A. Webern, *Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier*, op. 11 n. 1, Universal Edition, Wien.

2.
LE UNITÀ E LE LORO FUNZIONI

2.1 *Idea Base (IB)*

Possiamo definire l'Idea Base (da ora IB) come il punto di partenza di una composizione musicale [Apel 1969, 843]. Essa definisce i contenuti di base delle principali idee musicali: durate, materiale intervallare orizzontale e verticale, ritmo, timbro e texture ne rappresentano i costituenti. Secondo Caplin [1998, 10] la ripetizione dell'IB nell'epoca classica è necessaria per presentarlo all'ascoltatore in maniera inequivocabile e per aiutarlo a ricordare e ritenere il materiale melodico-ritmico del tema principale; in sostanza, la ripetizione è una caratteristica dell'IB che difficilmente può venire meno, pena la comprensione dell'intero brano. Il fatto che l'IB venga riascoltata immediatamente dopo la sua enunciazione o in un secondo tempo, dopo un elemento contrastante, ha una grande influenza sul proseguimento del brano e sulla sua struttura, come vedremo nell'esame della struttura del periodo. Nella musica di Webern sembra che la necessità di una ripetizione dell'IB si ripresenti immutata. Possiamo quindi affermare con sicurezza che la prima caratteristica dell'IB weberniana sia il suo ripetersi, come il compositore stesso afferma; Webern, anzi, si spinge oltre, legando la ri-

petizione al concetto stesso di comprensibilità.[1] La ripetizione, quindi, è una pratica che non è fine a sé stessa ma rappresenta una tecnica che contribuisce a stabilire delle relazioni [Kotami, 1980]. Va osservato che, mentre nell'epoca classica l'IB era distinta dalle altre funzioni dal suo contenuto intrinseco (come la presenza del prolungamento dell'accordo di tonica o l'insistenza della successione armonica tonica-dominante), in questo caso la funzione nasce da un rapporto dell'IB con sé stessa, indipendentemente dal suo contenuto.

Moldenhauer [1979, 128] evidenzia la situazione di conflitto con l'intento di Webern stesso di evitare connessioni tematiche letterali. In realtà, la funzione di IB non è basata di solito sulla ripetizione testuale di successioni di altezze o di pattern ritmici, ma consiste piuttosto nel ritorno di insiemi, successioni timbriche (come, ad esempio, la melodia di timbri) o, più in generale, di circostanze che scaturiscono dalla giustapposizione di eventi lineari o accordali. A questo proposito, Kotami parla di funzioni che definisce «referenziali», ossia di ricorrenza di materiale presente nelle sezioni precedenti che implica il concetto di similarità e stabilisce dei parallelismi formali: non ripetizioni, quindi, ma allusioni. In sostanza si tratta di

1 "Il principio ultimo in tutte le presentazioni di un'idea musicale è la legge della comprensibilità. In cosa consiste la comprensibilità? Ripetizione. Ogni costruzione formale è costruita su questo, tutte le forme musicali sono basate su questo principio" [Webern, 1960, 37].

materiali che presentano una o più delle caratteristiche parametriche originali dell'IB.

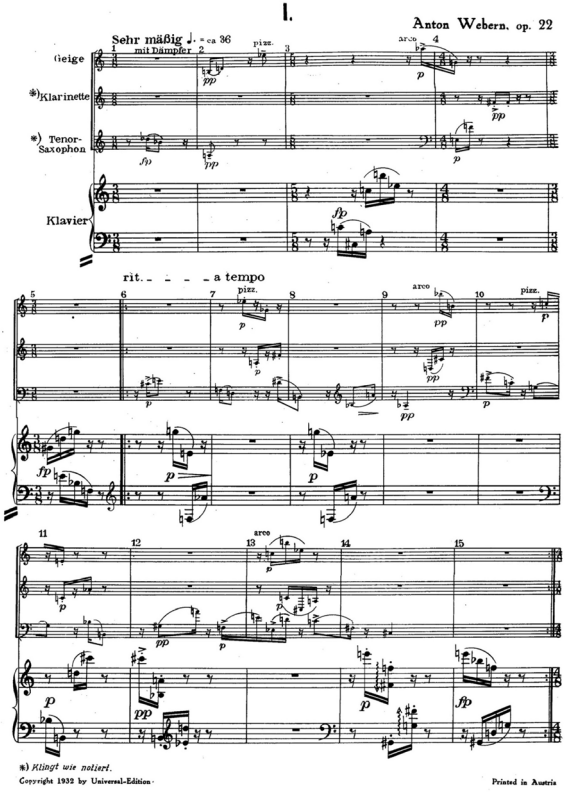
Vediamo, quindi, alcuni esempi di ripetizione, iniziando dall'op. 11 n. 1. La struttura dell'IB è chiara: consiste nella successione impulso singolo-accordo che si ripete all'inizio di ogni frase, originale o permutata, mantenendo quindi il significato di apertura del discorso musicale ad ogni ripresentazione. Un altro esempio molto chiaro si trova nel primo tempo dell'op. 22: l'IB esposta nella b. 6 è composta da due frammenti di natura melodico-ritmica: la successione semicroma-croma (o il suo retrogrado) e la doppia coppia di semicrome che, sovrapponendosi, occupa in totale uno spazio di tre sedicesimi. Questa IB trova un'immediata ripetizione nelle battute successive e all'inizio della seconda frase (b.10). La composizione dell'IB coinvolge, oltre che l'aspetto ritmico, anche quello testurale (nelle tre semicrome c'è sempre almeno un bicordo) e timbrico (i due elementi sono affidati sempre a strumenti differenti). Da citare, per la sua esemplare chiarezza, anche l'inizio dell'Op. 24: l'IB è formata da quattro gruppi di tre suoni appartenenti al set 3-3, ma estremamente diversificati sotto l'aspetto ritmico (ogni gruppo occupa una durata complessiva differente) e timbrico (ogni gruppo viene esposto da uno strumento diverso). La stessa IB viene immediatamente riproposta al pianoforte in forma retrogradata con la variante della terzina di semiminime frammentata da pause. L'omogeneità timbrica rappresenta un'ulteriore variante rispetto all'esposizione iniziale.

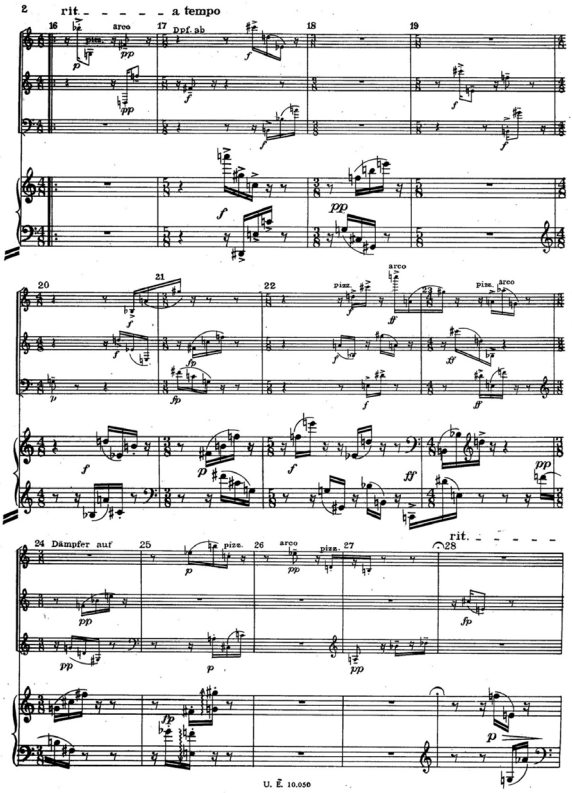
2.2 *Idea base multipla*

L'IB appena descritta suggerisce l'idea che possa esistere un'IB formata da più di due elementi. In questo caso l'IB è pienamente esposta quando tutti gli elementi vengono riproposti, nello stesso ordine oppure permutati. Esaminiamo l'inizio dell'op. 28. la prima frase (bb.1-8) espone i tre elementi che compongono l'IB nella sua totalità: l'elemento che chiameremo A (settima maggiore dilatata in un intervallo di quindicesima) che trova un'immediata replica nel violino I, l'elemento B al violino II composto da tre suoni (settima minore e terza minore) anch'esso immediatamente replicato dal violoncello e l'elemento C rappresentato dalla nona minore della viola. L'inizio della seconda frase (da b.9) vede i tre elementi esposti in diminuzione e replicati in un contesto contrappuntistico a coppie di entrate (C viola e violoncello bb. 9-10, A viola e violino I b.10, B violino II e violoncello bb. 9-10). Il fatto che l'ultima esposizione dell'elemento C (viola b.11-12) non venga imitata crea una tensione funzionale al proseguimento del periodo, che si conclude a b.15. Si noti anche la corrispondenza, nelle coppie di entrate, di timbrica e dinamica (arco la prima, pizzicato la seconda, due suoni legati e uno sciolto la terza) che rafforza l'associazione tra gli elementi tematici.

Un esempio piuttosto complesso di IB multipla si trova nell'op. 6 n.1: la successione iniziale ascesa (b.1 flauto) - arrivo (b. 1 tromba) - accordo (b.1 celesta) - discesa (b.2 flauto) - arrivo (b.2 corno) - accordo (bb. 2-3 archi) si ripete nelle bb. 14-19 con una diversa strumentazione e un'estensione cadenzale (bb. 17-19):

ascesa (il glissando dell'arpa) - arrivo (corno) - accordo (celesta) - discesa (tromba) - arrivo (arpa) - accordo (archi). Abbiamo osservato come l'IB possa essere immediatamente ripetuta oppure possa ripresentarsi a distanza, proprio come accade nell'epoca classica. Approfondiremo questo aspetto nel capitolo che riguarda la struttura del periodo.


I.
Anton Webern, op. 22
Sehr mäßig ♩. = ca 36
mit Dämpfer
Geige
*) Klarinette
*) Tenor-Saxophon
Klavier
pizz.
arco
rit. - - - - a tempo
a tempo
*) Klingt wie notiert.
Copyright 1932 by Universal-Edition
Printed in Austria

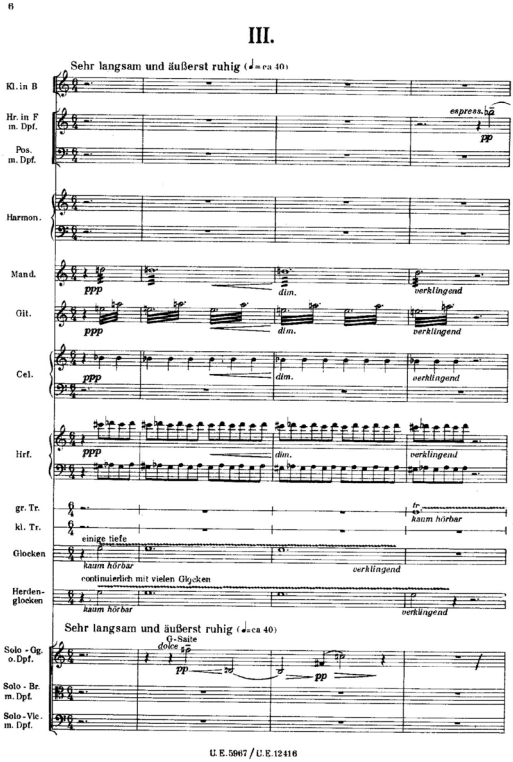


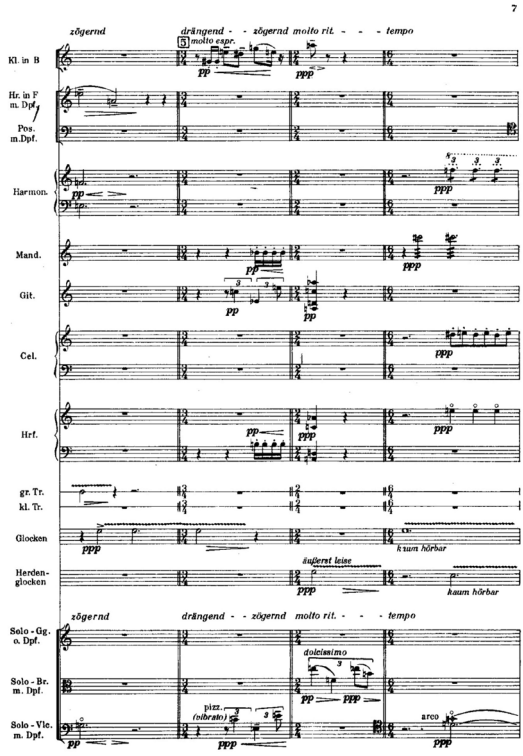
Es. 2. A. Webern, *Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier*, op. 22, I, b. 1-28. Universal Edition, Wien.

2.3 *Idea Base non ripetuta*

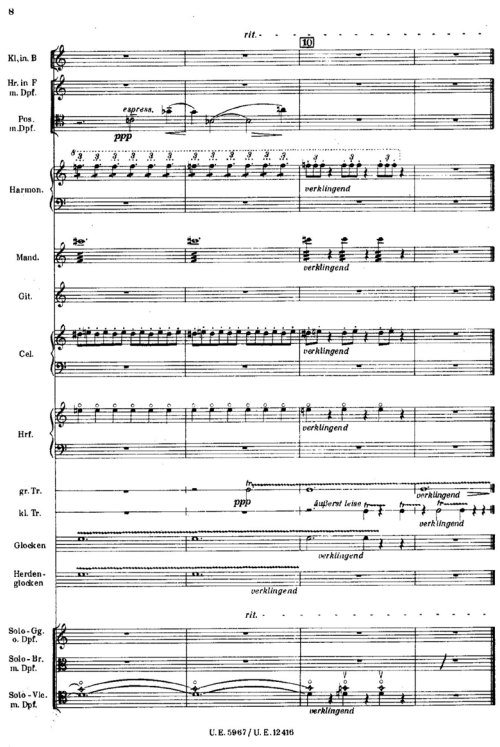
È possibile imbattersi in un'IB che non viene mai ripetuta? La risposta è positiva, anche se ciò può sembrare contraddire la caratteristica principale su cui si basa il principio stesso di IB. È però da premettere che questa situazione non si trova mai in forme di ampio respiro come il rondò o la sonata, dove la ripetizione dell'IB è presente senza eccezione, ma riguarda opere composte da una serie di brani molto brevi, di tipo aforistico. Il motivo principale risiede nel fatto che l'estrema brevità del brano potrebbe non contenere lo spazio per una ripetizione. Esiste, però anche un secondo motivo, meno visibile ma assolutamente determinante al fine della comprensione della globalità della forma: i singoli brani potrebbero essere connessi da richiami tematici tali da connetterli in un'unità inscindibile, richiamando così il concetto di «allusione» della Kotami già menzionato in precedenza. Esaminiamo il caso dell'op. 9 partendo dalla terza Bagatella. l'IB è chiaramente definita dalla melodia della viola che racchiude un cluster di semitoni da Re a Fa ed è conclusa dalla quinta diminuita Re-Lab; questo intervento melodico è accompagnato da un accordo di suoni diversamente timbrati rispetto alla viola (pizzicato). L'inizio della Bagatella successiva appare impostato sugli stessi criteri: la melodia principale del violino secondo (bb. 1-3) contiene il cluster di semitoni compresi tra il Sol e il Si (quindi complementari a quelli della melodia precedente) ed è conclusa dal medesimo intervallo (La-Re#). Questa melodia è contornata dagli interventi degli altri strumenti, tutti attuati con una

diversa timbrica (ponticello, pizzicato, tastiera). L'IB della terza Bagatella, che non sembra ripetersi all'interno del brano, rivive quindi nel successivo (che a sua volta la espone solo una volta). L'idea di brani strettamente connessi e, in qualche modo, complementari è così pienamente attuata. Anche Adorno [1963, 239 sgg.], a proposito dell'Op 9, sottolinea l'esistenza di un progetto unitario che collega le Bagatelle, che interpreta come sei movimenti di un unico brano.


6
III.
Sehr langsam und äußerst ruhig (♩= ca 40)
Kl. in B
Hr. in F m. Dpf.
Pos. m. Dpf.
espress.
pp
Harmon.
Mand.
ppp
dim.
verklingend
Git.
Cel.
Hrf.
gr. Tr.
kl. Tr.
tr
kaum hörbar
einige tiefe
Glocken
kaum hörbar
verklingend
continuierlich mit vielen Gl𝅘𝅥𝅯cken
Herden-glocken
Sehr langsam und äußerst ruhig (♩= ca 40)
G-Saite
dolce
Solo - Vc. m. Dpf.
U. E. 5967 / U. E. 12416



U. E. 5967 / U. E. 12416



Es. 3. A. Webern, *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 n. 3, Universal Edition, Wien.

2.4 *Atteggiamenti (Idea Base generale)*

Per "atteggiamento"[2] intendo una sorta di IB generale che sottende alla presentazione del materiale tematico, del suo sviluppo e della sua conclusione: in sostanza, una specie di substrato che funge da linea-guida per l'evoluzione di ogni funzione. L'idea non è nuova: anche nelle opere di Beethoven si possono incontrare atteggiamenti comuni a tutto il brano, come ad esempio la diminuzione [Forte, 1974] e il moto contrario [Venturini, 2006]. Vediamone i più importanti:

Ascesa-discesa

In questo caso il materiale tematico si dispiega all'interno di un procedimento che disegna una linea ad arco; ognuno di questi archi racchiude una sezione del brano. È il caso della Bagatella op. 9 n.1: l'ascesa iniziata a b. 2 dal violino II è completata dall'attacco del violino I che attua una discesa melodica conclusa dal Mi del violoncello. Dallo stesso strumento riparte un arco fortemente asimmetrico la cui fase di ascesa si estende per due ottave e una sesta minore (dal Mi del violoncello di b.3 al Do della viola a b.4) e occupa quasi due battute (fino al Do della viola di b.4); a questa ascesa si contrappone una discesa che si estende per un tono soltanto (b.4 viola Do-Sib) ed è concentrata nell'arco di soli due quarti: è chiaro che l'asim-

2 Il termine è stato usato con questo significato da Cesare Augusto Grandi nelle lezioni di analisi del martedì al Conservatorio di Bologna.

metria ha la funzione di mantenere una forte tensione residuale collegata ad un evento sospensivo. La frase successiva si dipana su di un arco che, complessivamente, parte dal Sol del violoncello di b.5, ha il suo vertice nel La del violino I di b.7 e il ripiegamento sul Si, sempre al violino I. Questa ascesa-discesa si attua con modalità fortemente diverse dalla prima: gli elementi melodici degli strumenti consistono in un massimo di tre suoni e si sovrappongono sia nella fase ascendente (violoncello b.5, viola e violino I b.6) che in quella discendente (violino I bb. 6-7, violoncello, viola e violino II b.7, violino I b. 7-8). Inoltre gli elementi possono essere localmente discendenti nella fase di ascesa (come la viola di b.6) o ascendenti nella fase di discesa (come il violoncello a b.7), come in un equilibrio di forze che si compensano tra di loro, richiamando quasi la struttura architettonica degli archi rampanti. L'ultima sezione, caratterizzata da una staticità generale di natura chiaramente conclusiva, vede il procedimento presente in forma compressa nel moto contrario di viola e violino I a bb. 8-9 e miniaturizzato nella melodia del violino II a b.9.

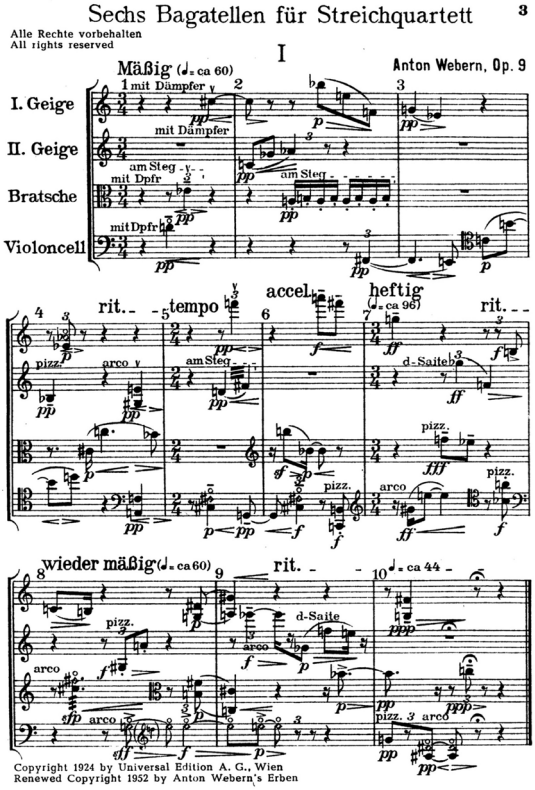
Fenomeni assiali

Melodia-accordo (Tune-chords)

Risale a Levin [1993, 348] l'idea che l'uso di una struttura melodica alternata o sovrapposta ad una accordale possa rappresentare la vera IB del brano; la distinzione in frasi risente della presenza dell'uno o dell'altro elemento e contribuisce in modo decisivo a differenziare un'unità dalla successiva. L'esempio

si trova nella seconda delle Variazioni dell'op. 27: secondo Levin, la prima sezione (bb.1-11) presenta una suddivisione in 3 frasi. La prima frase (b.1-3 1/4) ha un significato altamente tematico: le diadi esposte (sib-sol#, la-la, do#-fa) sono concepite come classi di altezza, nel senso che si presentano sempre nel medesimo registro in tutto il brano. La successione sib-sol#-riposo la-la-riposo-do#-fa riposo è quella che possiamo definire come "motivo" (tune).

La seconda frase (bb. 3 2/4- 8 1/4) espone all'inizio l'idea testurale rappresentata dall'accordo di tre suoni che assume un particolare significato tematico: una sorta di seconda IB definibile come "accordo" (chord). Nella terza frase (bb.8 2/4 -11) la struttura "tune" ricorre alla sua apertura come una specie di falsa ripresa ed è armonizzata dalla struttura "chord". Questa frase somma, così, gli aspetti tematici "tune" e "chord". Riassumendo, la prima frase espone il motivo, la seconda la struttura accordale e la terza riassume le due unità tematiche: in questo modo il percorso formale dell'intero periodo è chiaramente delineato.



Es. 4. A. Webern, *Sechs Bagatellen für Streichquartett*, op. 9 n. 1, Universal Edition, Wien.

Disgregazione-aggregazione

L'aggregarsi dei suoni in eventi melodici e il loro disgregarsi in singoli impulsi sembra essere un atteggiamento molto comune nell'opera di Webern, finalizzato ad orientare il percorso formale verso un preciso climax di massima "melodicità" per poi frantumarsi in una dimensione di suoni isolati. Occorre una premessa: il significato di "melodia" è strettamente legato ad una successione di intervalli [Basso, 1984, 85]; ne consegue che una melodia, per essere definita come tale, deve contenere almeno due suoni diversi consecutivi. Inoltre, le singole melodie possono presentare al loro interno una maggiore o minore "melodicità" a seconda del numero di suoni che contengono e delle modalità di esecuzione: una melodia di suoni legati, ad esempio, è più strettamente "melodica" di una con suoni staccati, pizzicati o timbrati con suoni armonici. Come si vedrà, questa precisazione è assolutamente indispensabile per poter risalire con chiarezza al progetto compositivo celato nel brano e a tracciare un arco formale coerente e consequenziale. All'interno dell'op. 9 ci sono almeno due Bagatelle in cui questo atteggiamento è sicuramente presente. Nella seconda di queste, la prima frase inizia con un impulso melodico di grande rilievo: tre suoni isolati in un contesto monodico. Questa melodicità si disgrega subito dopo in una sorta di pulviscolo di suoni isolati; solo l'intervento del violino I di b.2 tenta di ristabilire un minimo di melodicità: sempre tre suoni ma staccati e con ripetizione degli ultimi due; come si vede, si tratta di un profilo senz'altro meno lirico dell'impulso iniziale. La

seconda frase prosegue la disgregazione iniziata nella prima: l'unico intervento che si può definire melodico è quello della viola a b.3, ma si tratta di una considerazione solo teorica; di fatto, questo intervento è praticamente privo di liricità, visto che i suoni della melodia sono solo due e vengono attuati con suoni staccati al ponticello. Nella terza frase la dimensione lirica torna alla ribalta in maniera prepotente ed improvvisa: interventi melodici in tutti gli strumenti, la maggior parte dei quali di quattro suoni. Questo slancio si spegne nella quarta e ultima frase che vede gli unici interventi melodici affidati al violoncello (b. 6 con soli due suoni) e violino I e viola a b.7 che proseguono la tendenza al calo della tensione lirica (due coppie di suoni pizzicati). Come si può notare, l'atteggiamento aggregazione-disgregazione disegna un arco formale chiaro con un climax centrale che orienta lo sviluppo della forma.

La terza Bagatella presenta caratteri simili alla precedente: anche qui si trova un impulso lirico iniziale di cinque suoni concentrati in una frase introduttiva. Il climax melodico, a differenza del brano precedente, matura già nella seconda frase: ad un inizio che prelude ad un disgregamento dell'impulso iniziale (coppie di suoni ripetuti in staccato o al ponticello) segue immediatamente, nella frase successiva, uno slancio del violino II (b.3) amplificato dal moto contrario di violoncello e violino I (b.4). Questo lirismo conosce, nell'ultima frase, un processo di disgregazione improvviso che si propone con particolare rilievo in quanto viene presentato in forma di brusco contrasto con la accentuata melodicità immediata-

mente precedente. In questo brano l'atteggiamento aggregazione-disgregazione è concentrato in sole tre frasi (contro le quattro del precedente) ed acquisisce una sottolineatura quasi drammatica, data la rapidità in cui i fenomeni si presentano, con un climax che appare precocemente in maniera quasi prepotente.

L'IB generale disgregazione-aggregazione trova una sua interessante applicazione nel I movimento dell'Op. 21. Infatti, l'idea motivica iniziale del secondo corno (che comprende cinque suoni, i primi due dei quali intervallati da pause) è sottoposta ad un processo di liquidazione che vede la riduzione a quattro suoni nell'intervento del clarinetto (da b.6) e poi a tre suoni (violoncelli da b. 9) con la scomparsa delle pause; il motivo si riduce a due suoni (viola b.15) per scomparire del tutto nella fase conclusiva (bb. 18-20). I tre suoni in imitazione di viola e violoncello (bb. 21-22) fanno rivivere la tensione melodica solo per un breve istante per spegnersi poi nell'intervento conclusivo disgregante del violoncello. La parte centrale vede il rilancio della dimensione melodica con un motivo di tre suoni (clarinetto b.27) che si disgrega in due suoni (da b.30). Da b.36 i suoni della serie si aggregano nuovamente in motivi prima di due (clarinetto basso b.36) poi tre (violoncello b.42) e subire una graduale disgregazione nella fase conclusiva (da b.61) È importante notare che la disgregazione degli impulsi melodici è realizzata anche mediante una "smaterializzazione " del timbro (uso frequente dei suoni armonici, vedi archi da b.62) e l'inserimento di acciaccature che spezzano il carattere lirico degli interventi melodici di ampio respiro della parte centrale.

Ripetizione-totale cromatico

L'uso prevalente di alcuni suoni può creare un contrasto molto netto con frasi caratterizzate dalla presenza del totale cromatico. Forte [1998, 126 segg.], suddivide l'Op. 7 n. 2 in unità che chiama «blocchi» e identifica il primo di questi nelle bb.1-2. Questo primo blocco, cui possiamo assegnare la funzione di IB, presenta sempre gli stessi suoni ripetuti, con un uso preminente dell'insieme 4-20 (Do-Mib-Mi-Sol). Proseguendo con la lettura di Forte, il secondo blocco occupa le bb. 2-3 e«suona molto differente dal primo blocco» [*op.cit*]. In effetti, questo blocco è basato su una grande varietà di suoni, che comprende il totale cromatico; a questo proposito la quintina di semicrome del pianoforte di b.2 si impone in modo prepotente come un gesto di rottura col blocco precedente, proponendo tutti suoni differenti e, per giunta, non presenti in precedenza. Il rapporto di tipo contrastante "ripetizione-totale cromatico"che si stabilisce tra le varie unità prosegue per tutto il brano e serve anche a stabilire i criteri di aggregazioni delle unità e a marcare i confini delle frasi e dei periodi in un contesto quasi rapsodico, caratterizzato da continui cambiamenti agogici che renderebbero ardua la decodificazione della forma se si prescinde dalla relazione funzionale di sui stiamo trattando. Continuando, l'unità successiva, che inizia a b.3 col Re del violino, contiene nuovamente una prevalenza di suoni ripetuti, seguita dall'unità successiva che inizia col Do del violino (b.4 3/4) e ripropone il totale cromatico (compreso negli ultimi tre suoni del violino di b.4 e i suoni di violino e pianoforte di b.5 fino al Mib della voce superiore del pianoforte) in un

contesto agogicamente rallentato («Largo»), funzionale alla creazione del senso conclusivo del primo periodo.

2.5 *Idea contrastante*

Abbiamo dimostrato che l'IB, sia nel mondo classico che in quello weberniano, richiede di essere ripetuta, anche in maniera variata o, comunque, non letterale. La ripetizione può avvenire immediatamente o essere preceduta da un'unità i cui contenuti sono totalmente o prevalentemente diversi da quelli dell'IB: questa unità prende il nome di Idea Contrastante (da questo momento: IC).

Nel mondo classico l'IC, per poter assolvere a questa funzione, deve possedere i requisiti che sono stati precisati nel paragrafo relativo alle funzioni nell'epoca classica. Nel linguaggio weberniano questa funzione non scaturisce dal suo contenuto ma da una particolare relazione con l'IB: in altre parole, non è il comportamento di un determinato parametro a definirne le caratteristiche (come, ad esempio, l'incremento del ritmo armonico o l'intensificazione ritmica) ma un legame di reciprocità con l'IB tale da rendere le due funzioni dipendenti l'una dall'altra. Secondo Hasty [1981, 73] le tipologie di relazione sono potenzialmente infinite ed è quindi impossibile riuscire a catalogarle in qualche modo. Senza smentire l'affermazione di Hasty, è pur tuttavia possibile, nella musica di Webern, identificare alcuni tipi di relazione tra IB e IC privilegiati e ricorrenti. Esaminiamoli in dettaglio:

Intensificazione

Nell'epoca classica, una delle caratteristiche dell'IC era rappresentata dal maggiore uso di figure ritmiche di durata inferiore a quelle presenti nell'IB. Questo tipo di relazione non cessa, ma può continuare a sussistere e a differenziare un'IC da una funzione iniziale. Un esempio appare nel primo movimento dell'op. 22: la prima frase (bb. 6-9) contiene l'IB rappresentata dal pattern ritmico semicroma-croma seguito da una cellula di tre semicrome. Nella seconda frase (10-14) la figurazione di semicrome subisce un incremento progressivo, occupando prima lo spazio di quattro semicrome (b.11) poi di sei semicrome (bb. 12-13). Un altro esempio significativo si trova nel I movimento dell'Op. 24: abbiamo già esaminato l'IB, consistente nei quattro gruppi di tre suoni con diversa ritmica, ripetuti con qualche variante nel successivo intervento del pianoforte. L'IC (bb. 6-7) intensifica il gruppo di tre semicrome riproponendolo per ben sei volte di seguito. Si noti come il rapporto tra le entrate rimanga il medesimo dell'IB: ogni gruppo inizia sull'ultima nota del precedente. Evidentemente l'intensificazione riguarda solo l'aspetto motivico e quello ritmico (tutti i valori di semicrome delle battute interessate sono riempiti) ma non coinvolge la dimensione polifonica.

Densità

In questo caso, l'IC contiene un maggiore o minore numero di eventi rispetto all'IB (eventi che possono essere di varia natura, come il numero degli impul-

si accordali, di elementi motivici o altro ancora) o, in alternativa, lo stesso numero di eventi concentrati in un numero inferiore o dilatati in un numero superiore di battute. Il terzo movimento dell'Op. 24 inizia con una frase che espone l'IB consistente in un motivo di tre minime imitato in forma retrograda; l'IC è rappresentata dal motivo semiminima-pausa di croma-croma- semiminima (anch'esso seguito da un'imitazione retrograda) che occupa lo spazio di due battute (bb. 3-4). La frase successiva vede l'IB ripetersi con analoghe modalità, mentre l'IC viene riproposta ben quattro volte nello spazio di tre battute, con un rapporto di maggiore densità rispetto all'unità precedente. Esaminiamo il caso opposto, visibile nel il primo periodo del primo movimento del quartetto op. 28 che, secondo l'analisi della Bailey [1991, 218] si estende da b. 1 a b. 15 ed è suddiviso in antecedente (b. 1-8) e conseguente (9-15). La prima frase è divisa in 2 unità, che chiameremo Ia (bb. 1-6) e Ib (bb. 7-8), analogamente, anche la seconda frase presenta due unità: IIa (9-12 ½) 3 IIb (12 2/2-15). Il segmento Ia contiene 5 elementi: l'elemento A (viola b. 1 con levare) e la sua aumentazione (violino bb.1-2), l'elemento B (violino II bb. 2-4) e la sua diminuzione (violoncello bb. 4-5) e l'elemento C (viola bb.5-6). Il segmento Ib, invece, contiene solo due coppie di entrate dell'elemento A in diminuzione: la minore densità è data dalla presenza di un numero minore di elementi rispetto all'unità che funge da IB.

Esaminiamo ora la seconda frase: il segmento IIa, nonostante occupi un numero di battute inferiore rispetto all'antecedente, contiene 7 elementi: C in dimi-

nuzione (viola b.9) e la sua imitazione (violoncello bb. 9-10), A in diminuzione staccata e la sua imitazione (viola e violino I b. 10), l'elemento B in diminuzione e la sua imitazione in retrogrado (violino II e violoncello bb. 10-11), l'elemento C in diminuzione (bb. 11-12). Come nella prima frase, anche qui l'unità II b contiene soltanto l'elemento A consistente in intervalli di settima minore (talora dilatati in un intervallo di quindicesima). Come si può notare, il rapporto tra IB e IC nelle due frasi è identico, essendo improntato su una minore densità di eventi della seconda unità; questo evento è, chiaramente, in stretta relazione con la medesima funzione delle due unità.

Il caso di un rapporto di minore densità sembra andare in controtendenza rispetto al linguaggio classico, in cui l'IC prevede, in sostanza, una specie di "complicazione" degli eventi musicali nei confronti dell'IB: potremmo dedurne che il caso riguardante un rapporto di minore complessità tra IB e IC sia di esclusiva pertinenza del linguaggio postonale.

Integrazione

Un rapporto di integrazione tra IB e IC prevede che la seconda unità contenga degli elementi mancanti nella prima. Si veda l'inizio dell'op. 30: l'IB (bb.1-2) contiene i primi quattro suoni della serie, mente l'IC contiene i restanti otto. Trattandosi di un contesto seriale, questa considerazione può sembrare ovvia, ma i motivi di contrasto non finiscono qui: anche altri parametri (dinamica, agonica, ritmo, texture) mostrano evidenti differenze tra le due unità, che possono tutta-

via essere lette alla luce di un rapporto di integrazione: le dinamiche in piano della prima, ad esempio, sono riequilibrate dalla prevalenza del forte nella seconda, così la texture ad una voce sola trova il suo completamento nella polifonia a due voci dell'IC.

Un esempio di integrazione che coinvolge la timbrica si trova nel II movimento dell'Op 24. La prima frase si conclude a b.5 col retrogrado degli impulsi melodici delle bb. 1-2; l'IC (bb.6-11) viene esposta da flauto e oboe, strumenti che tacciono nell'IB. Si noti che gli altri due strumenti presenti nell'organico del Concerto (trombone e corno) vengono "risparmiati" per introdurre, rispettivamente, la frase del conseguente (b.11 2/4) e la parte centrale (b.29): un bell'esempio di come la timbrica possa rappresentare un elemento costitutivo della struttura formale dell'intero brano.

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

Arnold Schoenberg zum 60. Geburtstag

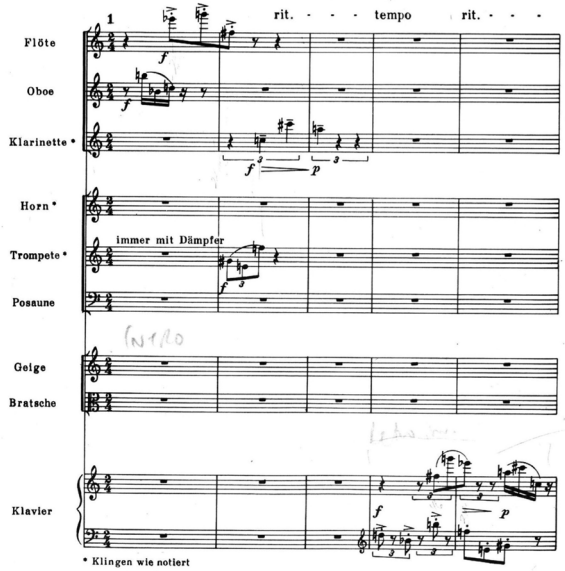
KONZERT

für

**Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune,
Geige, Bratsche und Klavier**

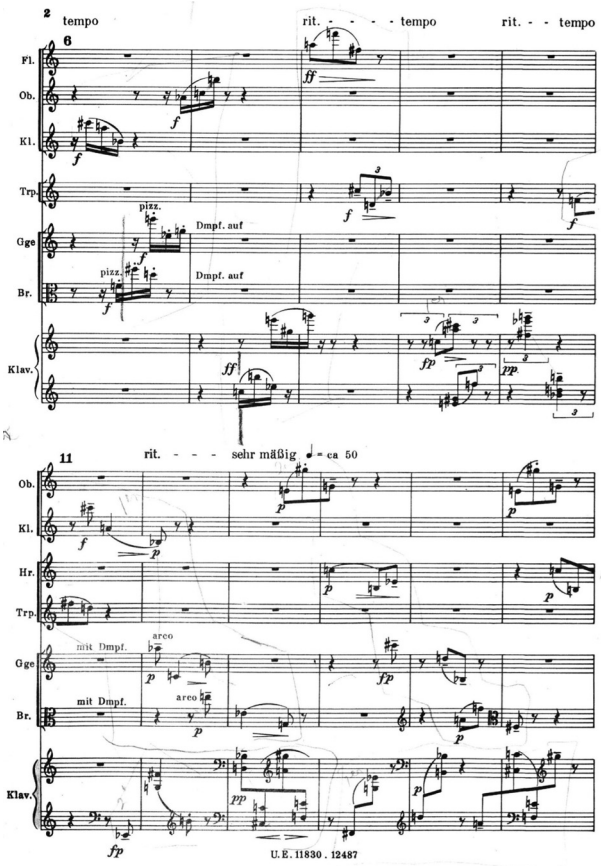
I

Etwas lebhaft ♩ = ca 80 — ANTON WEBERN, op. 24



Copyright 1948 by UNIVERSAL EDITION A.G., Wien

In die "Philharmonia" Partiturensammlung aufgenommen
U.E.12487W.Ph.V. 434



Es. 5. A. Webern, *Konzert*, op. 24, I, b. 1-16, Universal Edition, Wien,

Sovrapposizione

Elementi che, in una fase di apertura si presentano isolati o giustapposti, possono essere ripresentati in una fase centrale, rappresentando un momento di evoluzione all'interno del periodo. Esaminiamo il primo movimento dell'op. 22.: la prima frase del primo periodo (la cui struttura è riassunta nel paragrafo "Intensificazione") presenta una triplice esposizione dell'IB (b.6, b.7 e bb. 7-8) con i tre elementi in rapporto di giustapposizione, mentre nella seconda frase troviamo l'IB sovrapposta nelle battute 11-12. infatti, la struttura croma- coppia di semicrome che caratterizza l'IB esposta a b. 11 (sax b.11 e pianoforte b.12) si sovrappone alla successiva enunciazione (sax b. 12 seguito dal gruppo di semicrome che si dilata occupando tutta la b. 13). Un interessante esempio di sovrapposizione è quello, già in parte descritto, della Bagatella op. 9 n.1: gli elementi melodici, che nella frase di presentazione (bb. 1-4) si presentano quasi sempre giustapposti (violino I e II b.2, violoncello e viola bb. 3-4), vengono esposti in sovrapposizione nella frase di prosecuzione di bb. 5-7: al violoncello (bb. 5-6) si sovrappone la viola a b. 6 e, a catena, il violino I a bb. 6-7. Si noti la successiva serie di entrate in stretto della b. 7 che proseguono e intensificano il procedimento di sovrapposizione: la funzione centrale di questa frase viene, in questo modo, totalmente allo scoperto.

2.6 *Pivot*

Possiamo definire il pivot come l'elemento centrale di una struttura palindroma. Nel periodo classico romantico, le strutture palindrome sono poco frequenti[3], mentre si incontrano con facilità nell'opera di Webern. In questo paragrafo esaminiamo la natura del pivot e cerchiamo di capire se possiede delle caratteristiche che lo differenziano da ciò che lo precede e che lo segue, indipendentemente dalla sua collocazione formale, mentre rimandiamo ad un capitolo successivo l'esame delle strutture palindrome.

Un esempio di pivot si trova nell'op. 6 n.3, dove il pivot è rappresentato dalle bb. 5-6. In questo caso, sembra che il pivot possieda due caratteristiche che ben si associano ad una funzione centrale: un'intensificazione della figurazione di crome (successione ininterrotta di otto crome, la più lunga del brano) e un aumento dello spessore polifonico rappresentato dal moto contrario del corno che "contrappunta" la melodia di flauto e glockenspiel, unico esempio nel brano di una simile condotta delle voci. Questo esempio conferma la natura del pivot come funzione centrale per eccellenza. Un pivot di natura intensificante si trova anche nel terzo movimento dell'op. 21: come fa osservare Starr [1970, 129] il pivot del tema (b.6) è l'unica unità che contiene valori di croma. Di

3 Se ne trova un esempio significativo nel Lied Op. 42 n. 2 di Schumann: A (bb. 2-3)-B (bb. 3-5)-C (bb. 5-6)-C (bb. 6-7)-B(7-9)-A (bb. 9-10).

diversa natura è il pivot rappresentato dalle bb. 18-19 dell'op. 6 n.2: in questo caso è evidente la natura di contrasto timbrico nell'uso di una strumentazione completamente diversa da ciò che lo contorna; inoltre, dal punto di vista ritmico, questo elemento interrompe bruscamente la successione di terzine e coppie di semicrome che riprende subito dopo. Diventa chiara, in questo modo, la volontà di isolare il pivot all'interno della struttura palindroma.

L'esempio di pivot presente all'interno delle prime 16 battute del terzo movimento dell'op. 28 presenta una situazione più complessa. Secondo Bailey [1991, 217] questa sezione comprende un intero periodo composto da un'antecedente (bb. 1-7), visibile nell'esposizione della serie originale nel violino I, e un conseguente (bb.8-15) che espone, sempre al violino I, l'inversione della medesima serie. Le bb. 7-8, marcate da un rallentando, rappresentano il momento centrale di questa struttura periodica; inoltre, queste battute contengono un riassunto del materiale ritmico dell'intero periodo (pausa croma-quarto; pausa croma-croma-pausa croma; semicroma-croma, tre semicrome). Il pivot, quindi, in questo contesto, non è isolato come nel caso precedente, essendo pienamente inserito nella struttura seriale, ma ha prevalentemente una funzione di sintesi.

Nel II movimento dell'Op. 21, la terza variazione presenta un interessante palindromo di dinamiche, associato al palindromo delle serie utilizzate. All'interno di questa struttura la b.39 corrisponde al pivot. Webern è evidentemente consapevole di questa funzione e la mette in rilievo isolandola con una corona dalle battute adiacenti (lo stesso procedimento è adottato nella

quarta variazione nel pivot di b.50). In più, la battuta è palindroma di sé stessa: al suo interno il suono Mi, evidenziato dal punto culminante del crescendo, è centrale nei confronti dei suoni Mib-Sib-La che vengono poi retrogradati.

Il pivot presente nell'op. 10 n. 3 (bb.5-6) conferma la natura di questa unità come funzione centrale: in questo caso il pivot ne possiede tutte le caratteristiche. Infatti, si può notare il maggiore uso di figure più brevi che nelle sezioni laterali (vi sono valori di semicroma, esclusivamente in queste battute), la maggiore densità della texture rappresentata dalla concentrazione degli elementi polifonici delle sezioni laterali in due sole battute di ¾ in un contesto polifonico che prevede la stratificazione degli elementi in esso contenuti (la melodia del clarinetto, di carattere più spiccatamente ritmico, che funge quasi da controsoggetto della "melodia di timbri" di violoncello e viola, il tutto contrappuntato da una stratificazione di suoni ribattuti). Si noti come le due melodie della prima sezione (violino bb. 1-2, corno bb. 3-4) siano giustapposte e non sovrapposte come nelle battute-pivot. È importante precisare che non tutti i procedimenti palindromi sono automaticamente collegati ad una funzione di pivot. Nel primo movimento dell'op. 21, ad esempio, il palindromo della strumentazione (bb. 1-20: corno-clarinetto-archi-clarinetto-corno) non coincide con una struttura fraseologica palindroma ma è inserito all'interno di un periodo di tipo *sentence*[4].

4 L'identificazione di questo periodo come *sentence* si trova nell'articolo di Spinner (1955), *Analyse einer periode*,

2.7 *Funzione conclusiva*

Secondo Hasty [1981, 65], la funzione conclusiva è affidata ad un procedimento retrogrado; il procedimento non riguarda solo il profilo melodico o la dimensione seriale, ma può interessare un qualsiasi parametro. Il procedimento può essere utilizzato per circoscrivere un periodo o per concludere elementi fraseologici di livello gerarchico inferiore (quindi una frase o un'unità).

Mullin [2005], nella sua analisi della Bagatella Op. 9 n.2, ha dimostrato che il procedimento retrogrado può essere utilizzato anche in senso più esteso per dare un senso di compiutezza ad un intero brano: in questo caso, infatti, i set utilizzati all'inizio vengono poi presentati in forma retrograda al termine del brano, circoscrivendo gli eventi che accadono all'interno in un contenitore dai confini ben delimitati. Infatti, il set 3-2 esposto dal violino I di b.2 (Re-Mib-Fa) trova il suo corrispondente nell'intervento omoritmico di viola e violino I di b. 7 (Si-Do-Re), mentre il set iniziale 3-4 (violino II b.1: Mi-Sol#-La) si ripresenta nei due violini nell'accordo conclusivo di b.8.

Si può verificare il caso di un periodo concluso da un procedimento retrogrado che contiene al suo interno delle frasi concluse allo stesso modo; se ne deduce che il procedimento, per creare delle conclusioni di differente significato gerarchico, deve associarsi ad altri eventi di natura conclusiva che ne rafforzino il "peso" (come ad es. un ritardando)

«die Reihe», 2, 51-55.

o, comunque, possedere delle qualità che possano incrementare o indebolire il valore sezionante. Considerando che le possibili combinazioni sono troppo numerose per poter essere riassunte qui, si rimanda all'analisi conclusiva per un esempio chiaro in proposito. Intanto, esaminiamo alcuni casi di conclusioni retrograde che coinvolgono parametri differenti:

Ritmo

Un esempio di frase conclusa da un procedimento retrogrado che coinvolge la ritmica si trova nell'articolo di Hasty [1984, 180 sgg.] e riguarda l'Op. 9 n.1: i tre suoni della b.1 sono racchiusi nello spazio di una minima e comprendono una coppia di semiminime, la seconda delle quali puntata (violoncello e violino I) all'interno delle quali si inserisce il Mib della viola: seguono le tre crome di b.2 del violino II. A partire dalla seconda metà di b.2 ha inizio il procedimento retrogrado: prima le tre crome (violino I), poi i due impulsi di semiminima del violino I sui quali si inserisce il Mi croma del violoncello (b.3). il procedimento ha il vantaggio di identificare i confini esatti della frase. Partendo da presupposti differenti, anche Ogdon [1962, 135] fissa nello stesso punto la conclusione della prima frase.

Texture

Nell'op. 11 n.1, la successione impulso singolo- accordo viene retrogradata in accordo-impulso singolo al termine della prima parte.

Timbro

Un singolare procedimento di retrogrado ritmico si trova nell'Op. 9 n.2: la successione suono armonico-pizzicato- arco spiccato (a partire dalla viola a b.1) viene retrogradata in spiccato-pizzicato-armonico (dalla viola al termine di b.1) concludendo la prima frase[5]. Questo comporta che i primi tre suoni che aprono il brano, trovandosi al di fuori del procedimento, potrebbero rappresentare una specie di introduzione. Inoltre, il La del violino II di b.2 che si sovrappone al procedimento potrebbe appartenere alla seconda frase, stabilendo così un rapporto di incastro tra le due frasi.

Serie

Nell'ambito di musiche legate in gran parte alla serialità, non può mancare la presenza di strutture retrograde legate alla serie.

Come fa rilevare Bailey [1991, 258], il terzo movimento dell'op. 28 inizia con un periodo che si conclude a b.16. La frase di antecedente (fino a b.7) contiene i 12 suoni della serie nel violino I, il conseguente presenta la stessa serie, sempre nel violino I, in forma inversa. In sintesi, il conseguente usa, in tutto, quattro forme della serie che sono i retrogradi di quelle presenti nell'antecedente. Inoltre, ogni scala, nel conseguente, presenta il retrogrado ritmico di una di quelle dell'antecedente; se esaminiamo, come esempio, la linea del violino I, vediamo che la serie termina a b.7 con una semiminima preceduta

5 Anche Justin Morrel colloca in questo punto il termine della prima parte; v. il sito Internet dell'autore.

a b. 6 da una coppia di suoni e, a b.5, da quattro suoni conclusi da una semiminima: a partire da b.8 si possono ritrovare gli stessi elementi che procedono a ritroso Come si può notare, il procedimento retrogrado, in questo caso, occupa l'intero periodo ed esprime perfettamente il senso di una struttura autonoma e pienamente conclusa.

Eventi conclusivi

Oltre al procedimento retrogrado, una funzione conclusiva si esplica anche attraverso eventi cadenzali. In poche parole, il momento conclusivo è associato a parametri che mostrano, in quel punto, lo stesso comportamento; di norma, questi parametri coinvolgono la dimensione melodica, agogica, dinamica, ritmica o l'insieme di questi. Il ripetersi degli stessi eventi nella conclusione di un periodo o di una frase viene così naturalmente associato ad una funzione cadenzale; si tratta, in altri termini, del procedimento che Ducreux [2003, 28] definisce come "gesto" cadenzale[6].

Esaminiamo il tema (bb. 1-20) delle variazioni op. 30: secondo l'analisi della Bailey [1991, 228], questo tema presenta una struttura periodica piccolo-ternaria[7], con cadenze interne alla fine delle bb. 9 e 14. Le cadenze sono costruite in maniera del tutto simile: dal punto di vista agogico sono marcate da un ritardando e seguite da un "subito vivace" all'inizio della frase successiva. La battuta cadenzale contiene sempre un

6 Il termine "gesto cadenzale" (*closing gesture)* viene usato con frequenza anche nel testo di Forte [1998].

7 Vedi il paragrafo relativo alle strutture periodiche.

intervento melodico di carattere solista di quattro suoni contrappuntato da elementi di due suoni; entrambi gli eventi sono in diminuendo. Nel primo movimento del quartetto dell'op. 28, la conclusione delle frasi (b. 8 e b.15) è sempre affidata all'elemento melodico rappresentato dalla settima minore ascendente, associata al diminuendo e al ritardando.

La presenza di un gesto cadenzale a volte è determinante per identificare una funzione conclusiva, come nel caso dell'op. 22. Il primo movimento, dopo una fase introduttiva (bb. 1-5) presenta un primo periodo (bb. 6-14) con due frasi la cui conclusione è affidata al gesto cadenzale rappresentato dalla figura ritmica croma- semicroma- pausa di semicroma e semiminima (saxofono bb. 8- 9 e 13-14). Il gesto è rafforzato dalla presenza della semiminima come momento di riposo, figura che all'interno del periodo appare solo nel punto cadenzale: senza questo gesto mancherebbe un momento ben definito di articolazione conclusiva, come ad esempio la presenza di un ritardando.

Un altro gesto cadenzale ben visibile è quello che conclude il primo periodo del I movimento dell'op.24: le bb. 9-10 esprimono bene un evento conclusivo con la progressiva verticalizzazione dei suoni e un rallentato ritmico (passaggio visibile nelle bb. 6-10: da semicrome a terzine di crome fino alla semiminima all'interno di una terzina) unito al ritardando agogico. Al gesto, si unisce il procedimento retrogrado visibile negli ultimi due accordi del pianoforte che contengono, in ordine inverso, i suoni degli impulsi melodici iniziali dell'oboe e del flauto.

Funzione riepilogativa

La funzione conclusiva può essere affidata ad un intervento di natura melodica o armonica che riassume i principali contenuti tematici del brano. L'evento riepilogativo può prescindere dall'uso di strutture retrograde, in quanto esprime la funzione conclusiva in piena autonomia.

A proposito dell'Op. 10 n.4, Meyer e Shreffler [1993, 361] definiscono l'intervento finale del violino I come doppiamente riepilogativo, in quanto sono presenti la maggior parte dei suoni iniziali del mandolino (tutti tranne il Do e il Sol); inoltre, la successione intervallare Lab-Sib-Mi-Re-Mib (in semitoni: 2621) è la medesima presente nel clarinetto e nella melodia della tromba (La-Si-Fa-Mib-Re). La funzione riepilogativo-conclusiva del violino acquista un posto di rilievo all'interno del brano in quanto ne occupa per intero la terza e ultima sezione.

Funzione preconclusiva

Nel linguaggio tonale la cadenza è molto spesso preceduta da eventi che la anticipano, creando la sensazione nell'ascoltatore che un momento conclusivo sta per arrivare. Questa funzione è legata perlopiù ad un'enfasi sul II o sul IV grado e può essere associata ad eventi che causano una caduta della tensione, in particolare ad una discesa melodica [Caplin 1998, 43]. Nel linguaggio postonale, Kotani [2003, 35] parla di funzioni "direttive" (o "propulsorie"), intendendo sottolinearne quella che ritiene sia lo scopo principale di questa funzione,

ossia il mantenere il movimento entro una linea espressiva. In pratica, la funzione preconclusiva si esprime, in Webern, solitamente con una linea melodica fortemente orientata verso il punto conclusivo: quindi, una evidente tensione verso l'acuto o verso il grave. La fase preconclusiva, in un contesto postonale, può avere un grande rilievo e, di solito, è della stessa lunghezza della fase cadenzale.

L'Op. 6 n. 3 fornisce un chiaro esempio di questa funzione: la frase di apertura (bb. 1-2) affidata alla viola solista, è seguita da un "gesto" cadenzale[8] (b.4) preceduto dalla discesa del clarinetto a b.3 che punta con decisione verso il registro grave, dove la melodia si spegne nell'intervento del contrabbasso. Nello stesso brano, la discesa della celesta (bb.9-11) assume un'identica funzione che, a questo punto, è facilmente collegabile ad un evento preconclusivo.Sempre Kotani [*op.cit*] individua in questo esempio una delle situazioni collegate alla creazione di un evento conclusivo, situazione che definisce come «dinamica», ossia il passaggio da uno stato attivo che accumula tensione (la discesa del clarinetto) ad una condizione di staticità o riposo (in questo caso l'accordo di armonici di b.4 e la fascia di suoni ribattuti di bb. 10-11).

Anche Leibowitz [1948, 12], riferendosi alla Conclusione del I tema del I movimento dell'op.24, parla della b. 9 come «preparazione alla cadenza»; in effetti esistono tutti i presupposti perché questa battuta pos-

8 Anche Forte [1998, 96], a proposito di questa battuta, parla di «sensazione cadenzale», in linea con la lettura formale descritta.

sa coincidere con tale funzione, quali la direzionalità verso il grave e il passaggio da un contesto melodico ad uno accordale più stabile.

Conclusione aperta (sospensione)

Come nella musica tonale, anche nel repertorio weberniano esiste la possibilità di terminare il periodo o la frase con un evento sospensivo che, quindi, lascia aperto il discorso musicale. Secondo Spinner [1991, 77] l'effetto sospensivo è legato al prolungamento della frase conclusiva. A questo proposito viene citato l'esempio del II movimento dell'Op. 24: il conseguente (bb.11-21), contiene la ricapitolazione motivica della frase antecedente (da b.15: confronta con la b.4) e si completa alla b.21

La conclusione aperta di un brano che rientra in un'opera composta da più brani è piuttosto comune, e serve a creare un collegamento col brano immediatamente successivo, come accade in maniera frequente (ad esempio) all'interno dei cicli dei Lieder romantici[9]. Secondo Ducreux un procedimento di retrogradazione incompleto provoca un effetto sospensivo: è quello che accade nella terza parte dell'op. 10 n.3 (bb. 7-11): la retrogradazione dei timbri (archi – ottoni- clarinetti – ottoni) è incompiuta e, come tale, lascia aperto il discorso musicale.

9 Si veda, a puro titolo di esempio, il primo Lied dell'op 48 di Schumann (*Dichterliebe)*: la dominante di Fa# minore su cui termina il brano risolve nel Lied successivo.

2.8 *Espansione di una funzione*

Nel periodo regolare classico, lo spazio occupato dalle funzioni segue, di norma, un criterio proporzionale legato alla lunghezza delle semifrasi: quindi due battute per ogni funzione [Caplin 1998, 35]. Nella realtà è possibile che una funzione occupi uno spazio maggiore a scapito di un'altra, oppure che si estenda fino a coprire un'intera frase. Qualcosa di simile accade anche nella musica di Webern: prescindendo, ovviamente, da criteri di regolarità metrica, la proporzione tra le funzioni scaturisce da un rapporto tra le singole unità, rapporto che può essere alterato dalla durata maggiore di una funzione rispetto ad un'altra.

La funzione che sembra prestarsi maggiormente ad essere dilatata è quella conclusiva. Un primo, chiaro esempio si trova nel periodo iniziale dell'Op. 24: l'unità finale (8-13) contiene ben tre rallentando e dura almeno il doppio delle unità precedenti. Ricordiamo anche il già citato esempio dell'analisi di Spinner del II movimento dello stesso brano, con un prolungamento conclusivo di sei battute. Questi due esempi illustrano in maniera chiara la differenza tra "dilatazione e "prolungamento": nel primo caso la conclusione necessita di un tempo maggiore per potersi esprimere rispetto alle unità precedenti, mentre nel secondo la conclusione è già stata ben realizzata nell'unità precedente (bb. 18-22); il prolungamento, quindi, serve per rendere la conclusione più stabile e gerarchicamente più importante rispetto alle precedenti. Infatti, il prolungamento conclusivo non conclude solo il primo pe-

riodo ma delimita anche la prima delle tre sezioni in cui è suddiviso il brano.

Ovviamente la conclusione non è la sola funzione a poter essere dilatata: l'IB, ad esempio, può occupare un numero molto maggiore di spazio rispetto alla successiva IC, soprattutto nel caso di IB multipla. Tornando all'esempio già citato dell'inizio dell'Op. 28, l'IB occupa le bb. 1-6 contro le sole due battute (bb. 7-8) dell'IC: trattandosi di un IB multipla, l'espansione della funzione iniziale è pienamente giustificata.

3.
LA STRUTTURA DEL PERIODO

La permanenza di strutture periodiche nel repertorio postonale non deve stupire: Webern stesso afferma che «quello che accade dopo le forme classiche è un'alterazione, un'estensione o un'abbreviazione, ma le forme restano» [Webern, 1960, 56]; inoltre, Spinner, allievo di Webern, invita ad estendere il concetto di forma classica anche alle strutture periodiche.

3.1 *Periodo*

La struttura comunemente denominata "periodo" o *Period* [Schoenberg 1969, 21] è composta, come è noto, da due frasi (antecedente e conseguente) la cui caratteristica è quella di iniziare con la stessa IB (identica o variata). La diversità sta nella prosecuzione delle due frasi: nella prima l'IB è seguita da un'unità di diverso contenuto (l'IC, appunto) mentre la seconda porta a conclusione il periodo. Anche nel repertorio weberniano è possibile rintracciare strutture di questo tipo.

Esaminiamo il periodo di apertura dell'op. 30 (1-9): è diviso in una frase di antecedente (bb. 1-2) e un conseguente (3-9). L'IB (bb.1 e il suo levare), in tempo *Vivace*, consiste nella melodia di quattro suoni dei contrabbassi; l'IC (b.3) si pone senz'altro in contrasto

con le due battute iniziali. È vero che permane, nelle viole, lo stesso set intervallare dei contrabbassi (il set 4-3), ma l'aspetto ritmico, testurale (due entrate strumentali in sovrapposizione) e dinamico (*più lento*) sono senza dubbio sufficienti a connotare questa unità come IC. Il conseguente ripropone l'IB con la successione di quattro suoni del trombone (anche se permutata); segue l'IC che è la medesima dell'antecedente (b.5-6), con le melodie in aggravamento e un'estensione rappresentata da una terza, isolata entrata melodica del clarinetto basso. Infine, ecco la Conclusione, espressa dal procedimento retrogrado (rispetto ai quattro suoni iniziali) del violino solista e dal gesto conclusivo, costituito dalla frammentazione melodica (solo due suoni) dell'arpa e dei contrabbassi e nel rallentato. Come si può notare, la struttura fondamentale del periodo è la stessa del mondo classico con alcune differenze, dovute alla durata asimmetrica delle frasi e all'insolita collocazione dell'IC, presente anche nella frase del conseguente.

Nella letteratura analitica, l'espressione "antecedente-conseguente" è usata con un significato differente, per indicare in senso più generale una relazione tra due frasi che, pur appartenenti alla stessa struttura periodica, presentano al loro interno dei comportamenti che tendono a differenziarle in maniera netta. Un esempio significativo si trova nel secondo movimento dell'Op. 20 e riguarda la struttura del tema principale (bb. 10-25). Il periodo è concluso dal procedimento retrogrado che interessa l'attacco iniziale dei suoni: suono singolo-bicordo in terzine (b. 10) e bicordo in terzine- suono singolo (b.25 e violino I

b.26); il senso di chiusura è rafforzato dal rallentando seguito dal successivo cambiamento agogico. Questo periodo presenta una forte coesione interna dovuta alla particolare dimensione ritmico-testurale che intercorre tra gli strumenti: il violino, che assume un ruolo quasi solistico, è "accompagnato" dall'omoritmia di viola e violoncello e i punti di attacco dei suoni sono costantemente sfalsati rispetto a tali strumenti[1]. La divisione in due frasi apparentemente non è marcata da nessun comportamento di tipo conclusivo, ma, ad un esame più attento, si può notare come la battuta 18 segni una demarcazione netta tra due frasi di contenuto diverso: infatti, l'antecedente di bb. 10-17 è segmentato in unità di due battute ed ogni coppia contiene i dodici suoni di una serie completa; in alcuni casi la separazione delle singole unità è sottolineata da pause (b.12, b.13) mentre l'ultima croma di b. 15 funge da levare ritmico della coppia successiva. Dal successivo conseguente (b. 18) le cose cambiano: anche in questo caso ci sono quattro esposizioni della serie (evento che motiva un'analogia riassumibile nel rapporto antecedente-conseguente) ma non è più visibile alcuna suddivisione interna, tranne la pausa di b. 23 che dà inizio alla fase conclusiva.

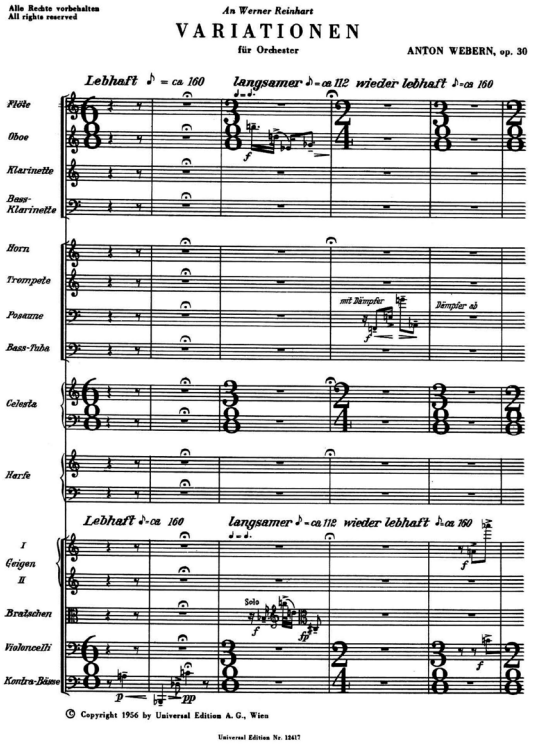
Esaminiamo anche l'Op. 6 n.1. Secondo l'analisi di Elston [1967] il brano si suddivide in: introduzione (bb. 1-3), esposizione (3-7), ripresa (7-14), coda. Fermo restando la sussistenza dell'introduzione e

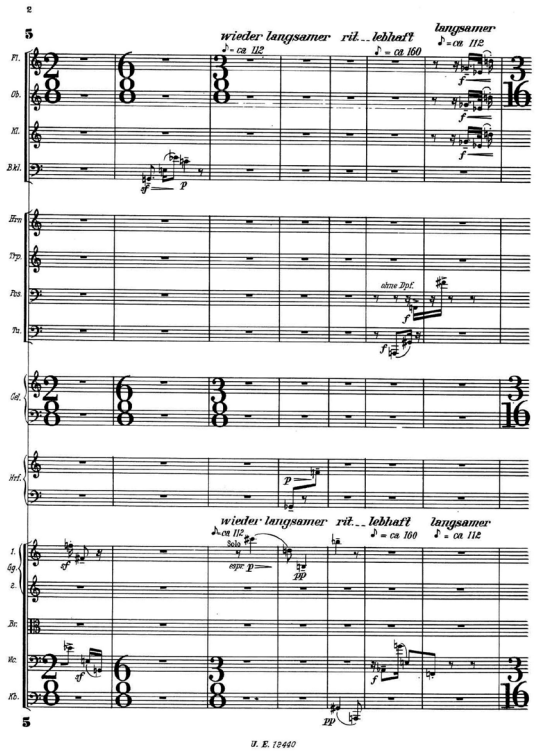
1 L'unica eccezione è nell'ultima croma di b. 24, motivata dalla tendenza all'accumulo verticale dei suoni già evidenziata a proposito della funzione conclusiva.

della coda, a mio avviso ciò che Elston definisce «esposizione» e «ripresa» è più facilmente inquadrabile in un periodo antecedente-conseguente. Infatti, le bb. 3-7 possono rappresentare una frase antecedente caratterizzate da una texture in cui sono identificabili linee melodiche principali (clarinetto, tromba, violoncello), contenenti valori di croma e terzine di crome, e linee secondarie (l'arpa che prosegue nella viola, violino II poi ancora arpa) in sedicesimi. Il conseguente ha inizio a b. 7 e presenta anch'esso una relazione testurale di linee principali in crome e terzine di crome, ma anche un'intensificazione dei valori nelle linee secondarie (fanno la loro comparsa le terzine di semicrome), il tutto in un contesto dinamico di maggiore intensità che sottolinea il climax melodico del violino I (bb. 11-12). La differenza tra questo periodo e una analoga struttura classica risiede nel fatto che le due frasi sembrano contenere un'unica funzione: IB l'antecedente, IC il conseguente, mentre la funzione conclusiva è totalmente assorbita dalla coda. È da ricordare che anche Caplin cita casi in cui determinate funzioni formali occupano un'intera frase, anche se presenta questa situazione come un'anomalia rispetto alla tipologia consueta del periodo.

Esaminiamo ora un caso in cui l'analisi delle funzioni formali rende più agevole la delimitazione dei confini delle unità fraseologiche in situazioni di ambiguità o di difficile lettura. Come esempio, valga il primo periodo del II movimento dell'Op. 24, una lunga e complessa struttura che occupa le bb. 1-28. Spinner [1955], nella sua analisi, individua il termine della prima frase di antecedente a metà di b.11.

In effetti, dal punto di vista funzionale, non è solo il «calando» a marcare la cesura ma anche il "gesto" cadenzale del pianoforte, con l'interruzione della successione ritmica pausa di semiminima-coppia di semiminime che viene privata della pausa. Le medesime condizioni connotano il termine del conseguente a b.22 dove il "gesto" cadenzale viene ampliato creando, così una cesura gerarchicamente superiore. Si sposta, così, di una battuta (da 21 a 22) la conclusione del conseguente rispetto alla lettura analitica di Spinner e di Wintle [1982], che evidenziano come le battute successive (23-28) non siano altro che un prolungamento della fase conclusiva. La suddivisione delle unità all'interno delle due frasi appare ardua se non si fa ricorso ad una lettura funzionale, visto che mancano segni evidenti come, ad esempio, la consueta indicazione agogica di "rallentando" così caratteristica dei momenti conclusivi nel repertorio weberniano. Spinner, confondendo frasi e unità, spezzetta l'antecedente in quelle che identifica come cinque «frasi»: bb. 1-3, 4-5, 6 (una sola battuta), 7-8 e 9-10. Secondo la nostra lettura, abbiamo già visto, nel paragrafo sulle funzioni conclusive, come la prima frase (IB bb. 1-5) sia conclusa dal procedimento retrogrado dell'impulso melodico iniziale di tromba e viola; l'IC occupa le battute 6-11 ½ e si distingue dall'IB per l'esclusivo uso di intervalli di sesta minore e per il contrasto timbrico dovuto all'inserimento di strumenti mancanti nell'IB. Coerentemente con questa lettura, analoga suddivisione è rintracciabile a b. 18, dove l'IC presenta sempre intervalli di sesta minore e, quindi, comprende anche la b. 21.


Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved
An Werner Reinhart
VARIATIONEN
für Orchester
ANTON WEBERN, op. 30
Lebhaft ♪ = ca. 160
langsamer ♪ = ca. 112
wieder lebhaft ♪ = ca. 160
Flöte
Oboe
Klarinette
Bass-Klarinette
Horn
Trompete
Posaune
Bass-Tuba
mit Dämpfer
Dämpfer ab
Celesta
Harfe
I
Geigen
II
Bratschen
Violoncelli
Kontra-Bässe
Solo
Copyright 1956 by Universal Edition A. G., Wien
Universal Edition Nr. 12417



Es. 6. A. Webern, *Variationen für Orchester*, op. 30, b. 1-11, Universal Edition, Wien.

3.2 *Sentence*

Questo termine[2] è stato creato da Schoenberg [1969, 21] per indicare una struttura periodica che si differenzia dalla precedente grazie alla differente organizzazione interna. In questo caso, infatti la prima frase prevede una riesposizione immediata dell'IB, mentre la seconda contiene l'IC e la Conclusione. Le due frasi sono definite da Caplin come "Presentazione" e "Prosecuzione[3]" in virtù del loro significato formale: la frase di Presentazione assolve in modo primario a questa funzione in quanto contiene una doppia presentazione dell'IB (letterale o variata), mentre la Prosecuzione è divisa in un'unità chiamata Continuazione e in un'unità conclusiva. L'unità chiamata Continuazione presenta, sia nel repertorio classico che in quello weberniano, le stesse caratteristiche dell'IC evidenziate nel relativo paragrafo. Nel repertorio weberniano la struttura *sentence* è usata con una frequenza molto maggiore rispetto alla struttura-periodo: risulta molto difficile indicare i motivi di questa predilezione netta verso questo tipo di periodo.

Una struttura di questo tipo, dalle caratteristiche molto evidenti, si trova nel primo movimento

2 Col termine *sentence* si traduce abitualmente l'espressione originaria schoenberghiana *Satz*.

3 Caplin definisce Continuazione sia la seconda frase di un periodo *sentence* che la prima semifrase di essa, creando non poca confusione. In questo saggio si differenziano i due termini rispettivamente in Prosecuzione e Continuazione.

dell'Op. 22 e precisamente nel I tema (bb.6-15) che appare subito dopo una breve introduzione. La frase di Presentazione (6-9) contiene una triplice esposizione dell'IB (figura semicroma-croma e i successivi tre impulsi[4] di semicroma), della durata di una battuta ciascuna, e di un'estensione cadenzale a b. 8-9, dove la Conclusione viene confermata dal retrogrado della figura iniziale (croma-semicroma), dalla stabilizzazione sulla figura di semiminima e dal prolungamento delle semicrome di b.9. La frase di Prosecuzione vede l'unità di Continuazione (10-13) contenere gli stessi elementi motivici dell'IB, questa volta esposti non in un rapporto di giustapposizione come nella prima frase, ma di sovrapposizione; un altro carattere strettamente connesso con la funzione di Continuazione è lo "stretto" di semicrome visibile nelle bb. 12-13, che stabilisce un rapporto di maggiore uso di valori di semicroma rispetto all'IB. La fase conclusiva (bb. 13 3/8-15) ha le stesse caratteristiche della precedente (dalla fine di b.13: figura croma-semicroma, stabilizzazione sulla semiminima) ma con un'estensione cadenzale più ampia (i tre impulsi di semicroma sono seguiti a b.15 da altri quattro impulsi), fattore che rende questo momento conclusivo di maggiore peso gerarchico del precedente. Sottolineo nuovamente come, in questo caso, la frase di Prosecuzione contenga gli stessi elementi motivici della

4 Per "impulso" intendo i punti di attacco dei suoni all'interno della battuta. Considerando che il Sib della viola e il Do# del clarinetto vengono eseguiti contemporaneamente, la struttura ritmica complessiva è di tre semicrome.

Presentazione: in questo caso è la diversa distribuzione del materiale a differenziare le due frasi dal punto di vista funzionale. Una simile situazione di stretta omogeneità tematica tra le due frasi di un *sentence* non è rara neppure nel repertorio classico.

Un altro chiaro esempio di un periodo *sentence* si trova nel primo movimento dell'op. 24: il primo tema (bb. 1-10) è suddiviso in una frase di Presentazione (bb. 1-5) che propone un'IB composta da quattro elementi (visibili negli interventi di oboe, flauto, tromba e clarinetto di bb. 1-3); l'IB viene ripetuta nelle bb. 4-5 con permutazioni e varianti ritmiche. Da b. 6 inizia la frase di Prosecuzione, con l'unità di Continuazione (bb. 6- 8 1/16) dove i caratteri tipico dell'IC sono visibili nell'intensificazione dell'elemento terza maggiore-settima minore (intensificazione che riguarda la ritmica e il numero di volte in cui questo elemento viene riproposto, ossia sei volte). Nelle bb. 8-10 è chiara la presenza della funzione conclusiva, realizzata tramite un "rallentando" ritmico e agogico e da una progressiva verticalizzazione dei suoni.

3.3 *Periodo ternario*

La struttura e le funzioni formali del periodo ternario non sono trattate, nel volume di Caplin, con la stessa meticolosità dedicata al periodo binario. Qualcosa di più si trova nel manuale di Kohs [1976, 72 sgg.], dove è possibile risalire alle tre possibili strutture ternarie e alle relative funzioni:

1) Presentazione-Prosecuzione-Conclusione
2) periodo con doppio antecedente (Antecedente-Antecedente-Conseguente)
3) periodo con doppio conseguente (Antecedente-Conseguente-Conseguente)

Pur essendo senz'altro meno frequente del periodo *sentence*, si possono trovare nel repertorio webberniano degli esempi che riguardano, in modo particolare, i primi due casi.

Il primo tipo di costruzione sottintende una lettura rettilinea del periodo, quindi con un'evoluzione continua del materiale senza riprese tematiche; in realtà questo schema può anche celare un legame stretto tra Presentazione e Conclusione, con una struttura del tipo a-b-a'. Questa circostanza è già stata descritto in un'analisi di particolare rilievo storico, ossia nello schema formale che Edwin Stein ha riportato nell'introduzione alla partitura dell'Op. 20 [5]. Lo schema suddivide il Tema principale del primo Movimento in tre parti, definite come prima parte (bb. 4-10) e parte mediana (10-15) mentre la parte conclusiva (16-21) non riporta alcun tipo di definizione. Russo [2006] individua nelle tre sezioni la struttura a-b-a', cosa abbastanza evidente se si considera che i suoni che iniziano il Tema (b.4 –5 Do-Do#-Fa#-Sol) sono i medesimi che si trovano all'inizio della sezione conclusiva (b.16); anche la ritmica presenta un ritorno dei pattern iniziali, con le caratteristiche figurazioni puntate e le coppie di semicrome. Per quanto riguarda la cosiddetta parte media-

5 Edizione Universal, 1927.

na, senza addentrarsi in particolari si può facilmente notare come la densità di scrittura e l'uso prevalente di valori brevi (semicrome e biscrome) sia chiaramente in rapporto con una funzione centrale.

Esistono anche casi in cui lo schema in esame assume una dimensione rettilinea, come nella teoria di Kohs, come nel caso della Bagatella op. 9 n.1; le tre frasi in cui il brano è suddiviso e che, come già notato, seguono la logica della distribuzione del materiale lungo l'asse ascesa-discesa, possono rientrare a pieno titolo nella prima delle tipologie sopra descritte:

– frase di Presentazione: bb. 1-4. l'arco melodico del violino II di b.2 prosegue nel violino I, che lo porta a compimento, lo stesso tipo di relazione c'è nelle bb. 3-4 tra violoncello e viola;

– frase di Prosecuzione: bb. 5-7. Questa volta il rapporto tra le melodie si fa più serrato: gli impulsi melodici sono più brevi (non più di tre suoni) e si sovrappongono. Ricordiamo come i procedimenti di frammentazione e sovrapposizione siano caratteri tipici di una funzione centrale, che in questo caso prosegue l'iter formale iniziato nella Presentazione;

– Conclusione: 8-10.

In questo caso, data la brevità del brano, il periodo coincide con l'intera durata della Bagatella. Esaminiamo ora attentamente l'inizio dell'Op. 30: Hasty [1988, 299] propone una singolare suddivisione del tema in tre frasi. La prima termina a b. 6 ed è conclusa dall'intervallo di Terza minore discendente Mib-Do del clarinetto basso, che si pone in rapporto retrogrado con

l'iniziale Terza minore La-Do del contrabbasso[6]; la seconda frase termina col gesto accordale degli archi di b.15 e la terza oltrepassa addirittura i confini del tema, concludendo a b.23.

Secondo la nostra tipologia di analisi, dall'esame delle funzioni emerge un iniziale periodo ternario con doppio antecedente suddiviso come segue:

– Antecedente I, bb. 1-3, che corrisponde a quello che Hasty definisce «il motto» del brano [*op.cit*, 299] in cui vengono esposti i contenuti dell'IB: la melodia del contrabbasso costruita su un frammento di scala ottotonica e le due melodie di oboe e viole in sovrapposizione;

– Antecedente II, bb. 4-7: il contenuto è il medesimo, con le melodie in aggravamento e un prolungamento rappresentato dall'intervento del clarinetto basso;

– Conseguente 8-10 contenente il "gesto" conclusivo descritto in precedenza[7].

Venendo al caso del doppio conseguente, si può fare l'esempio del III movimento dell'Op.24. Secondo l'analisi di Bailey [1991, 202], il movimento ha la forma di un tema con quattro variazioni. Il tema (bb.1-13) è suddiviso in tre frasi (1-4, 4-9, 9-13), internamente composte da due motivi che chiameremo

6 Per Hasty la prossimità di registro rappresenta un importante elemento di aggregazione: ecco il motivo per cui il La si aggrega più facilmente al Do che ai due suoni successivi Sib-Reb.

7 Vedi par. 2.7.

A (tre minime) e B (semiminima-pausa di croma e croma-semiminima), il cui valore funzionale è, chiaramente, rispettivamente di IB e IC. Bailey ipotizza tre tipi di strutture per questo periodo: a-b-a (la parte centrale inizia con una variazione di A), a-b-b (la seconda e terza frase contengono un'estensione del motivo B), a-b-c (il motivo B assume forme sempre diverse dal punto di vista degli intervalli e della direzionalità melodica). Se si legge il periodo alla luce dell'analisi funzionale, si può notare che la seconda e la terza frase hanno un comportamento tipico della funzione centrale, che consiste nella sovrapposizione del motivo B: ogni motivo inizia dove termina il precedente (nella prima frase i motivi B sono separati da una pausa di semiminima). Pur restando valide tutte le letture formali in un'ottica multidimensionale, l'interpretazione più spontanea appare,così, essere quella di un periodo ternario con doppio conseguente.

3.4 *Periodo palindromo con pivot*

Nel periodo classico-romantico le strutture periodiche palindrome sono relativamente rare: il già citato esempio di Schumann rappresenta un caso non molto frequente. Nel repertorio weberniano, al contrario, la presenza di queste strutture è decisamente comune, al pari delle altre tipologie di periodo

Esaminiamo il tema delle variazioni che occupano il secondo movimento dell'op. 21 (bb. 1-11): la melodia del clarinetto espone la versione I8 della serie

(ossia l'ottava trasposizione dell'inversione). La b.6 rappresenta il pivot che si pone come punto centrale che precede il retrogrado ritmico-intervallare delle prime cinque battute. Si può notare come la battuta-pivot è l'unica a contenere valori di crome: un'intensificazione ritmica facilmente collegabile con una funzione di tipo centrale. Sempre nell'op. 21, la terza variazione offre un singolare esempio di struttura palindroma (vedi Tabella) che coinvolge anche le dinamiche. Infatti, a partire da b.35, la successione *pp*, *f*, *pp*, *f* è retrogradata nelle bb. 40-43. Al centro del retrogrado è posto il pivot di b.39, isolato da ciò che precede e da quanto segue dall'agonica in ritardando e dal fatto di essere l'unica battuta a contenere un crescendo-diminuendo.

battuta	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
serie	P11+P5		I2+I8		P11+P5		I2+I8		P11+P5		
dinamica	ff	pp	f	pp	f	cresc. dim	f	pp	f	pp	pp+rit.

Si noti come la b. 44 esca dal palindromo: questo evento è da porre in rapporto con la funzione conclusiva di questa battuta, sottolineata dall'agogica in rallentando. Esaminiamo l'op. 10 n.3. secondo l'analisi di Ducreux [2003], questo brano è suddiviso in tre parti: bb. 1-4, 5-6 e 7-11; alla luce della tipologia del periodo che stiamo trattando, questa suddivisione si dimostra appropriata. Le proporzioni delle sezioni (la prima e l'ultima hanno la stessa durata: quattro battute in 6/4 e un levare di ¾) convergono già in questa direzione; se poi analizziamo attentamente la texture si nota che la prima parte (oltre a procedimenti stratificativi di arpa, chitarra, mandolino e delle percussioni) si basa su due interventi melodici, rispettivamente del violino e del corno. Dopo il pivot centrale (bb. 5-6), le stratificazioni riprendono; ad esse si sovrappone una sola melodia, i cui valori ritmici sono identici (anche se in ordine differente) a quelli del violino. La mancata conclusione della simmetria (una sola melodia al posto delle due della prima parte) determina una conclusione aperta di tipo sospensivo, come già sottolineato nel relativo para-

grafo. Anche in questo caso il pivot assume i caratteri di una funzione centrale grazie all'intensificazone ritmica dovuta all'uso dei valori di semicroma.

3.5 *Periodo palindromo senza pivot*

La struttura di questo tipo maggiormente ricorrente nella musica di Webern è quella sintetizzabile con le frasi disposte secondo lo schema A-B-B'-A'. Una struttura simile è descritta da Hasty nell'analisi della Bagatella op. 9 n.1 [1984, 180], di cui ci siamo già occupati ma che sintetizziamo nuovamente per metterne in evidenza la simmetria: nella prima frase l'unità A (b.1-2 1/8) presenta una struttura ritmica racchiusa in una minima più una croma, praticamente come l'unità simmetrica A' (b.2 violoncello-b.3 violino I); le unità interne B e B'(b.2 violino II e violino I con accompagnamento di viola), sono entrambe comprese all'interno di una durata leggermente inferiore (una semiminima col punto).

Anche il periodo di apertura dell'Op. 5 n.2 è inquadrabile in una forma di questo tipo: l'unità A di apertura (bb. 1 viola) procede lungo un frammento di scala a toni interi (Sol-Si-Do#) mentre l'unità B (bb. 1 ¾-2 2/4), come fa notare Archibald [1972, 160] propone i cinque suoni della viola ordinati intorno al Fa, suono centrale rispetto ad una terza inferiore (Do#-Mi) e una superiore (Lab-Do). Simmetricamente, l'unità B' presenta anch'essa una struttura di cinque suoni, sempre nella viola, ordinati attorno al Fa#, con una terza inferiore (Reb-Fa) ed una superiore (Sol-Si); questa unità

presenta una simmetria retrograda di tipo preconclusivo, contenendo gli stessi suoni dell'unità A in ordine retrogrado (Sol-Fa-Do# retrogrado intervallare di Sol-Si-Do#), ma la vera conclusione è affidata all'unità A' (b. 3 seconda metà), con il tono Re-Do retrogrado del tono Si-Do# presente nell'unità iniziale. L'aver scelto l'intervallo di tono nell'apertura e nella chiusura sottolinea l'importanza che la scala a toni interi possiede nell'ambito dell'intero brano (si veda anche l'intervento del violino II a b.5).

Le variazioni del secondo Movimento dell'Op. 21 presentano, a proposito di strutture palindrome, una interessante varietà di atteggiamenti: visto che il tema è costruito su una struttura palindroma con pivot, ci si può aspettare che tutte le variazioni successive lo siano; in realtà Webern, in alcune di esse, rinuncia al pivot in tutto o in parte. La prima variazione, ad esempio, contiene unicamente due suoni-pivot, che sono il Do del violino II e il Sib della viola di bb. 17-18, mentre tutto il resto segue un percorso rigorosamente cancrizzante: troppo poco per poter parlare di una funzione-pivot ben strutturata. La variazione successiva elimina il pivot per attenersi ad una struttura retrograda regolare.

3.6 *Sovrapposizione di funzioni*

Fino a questo momento ci siamo occupati di frasi ben delineate, marcate da conclusioni più o meno nette ma, in ogni caso, dai confini ben definiti. È giunto il momento di occuparci anche di altri tipi di

relazioni; a questo proposito Lochhead [1982, 21] individua tre tipi di concatenamenti tra frasi: frasi con confini ben delimitati, frasi che si sovrappongono e frasi con confini incerti, ossia talmente compenetrate una nell'altra da renderne ardua la delimitazione. Quest'ultima tipologia trova un riferimento anche nella teoria di Caplin con la cosiddetta Idea Base Composta (IBC) che fonde in un tutto unico l'IB e l'IC nella frase Antecedente, senza un confine ben delineato tra le due funzioni Tralasciamo per il momento questo caso (la cui complessità merita senz'altro un approfondimento talmente vasto da non poter essere trattato in questa sede), per prendere in considerazione la seconda tipologia, che riguarda un tipo di rapporto tra frasi in sovrapposizione l'una sull'altra, come accade ad esempio nelle sezioni interne dei mottetti palestriniani. Affrontando l'argomento dal punto di vista delle funzioni formali, possiamo affermare che esistono dei casi in cui una funzione inizia quando la precedente non è ancora terminata.

Prendiamo in considerazione l'Op. 7 n.1. L'IB è chiaramente espressa dall'accordo iniziale di bb. 1-2, che contiene i suoni oggetto dei successivi sviluppi melodici. L'IC di bb- 3-6 è caratterizzata, al contrario, da una spiccata melodicità: infatti sono presenti archi melodici sovrapposti nel violino e nel pianoforte, con particolare riguardo alla mano sinistra e al lungo iter melodico della destra in cui è visibile anche un'intensificazione della texture. Proprio mentre la linea melodica della mano destra è in pieno svolgimento, il violino (dalla fine di b.5) dà inizio alla frase conclusiva in cui si ritorna gradualmente alla condizione accordale

iniziale con una progressiva perdita di melodicità. Infatti, i due suoni ripetuti Mib-Do# contrastano con la varietà melodica delle bb. 3-5 (tutti suoni differenti) e propongono un impoverimento anche dal punto di vista espressivo ("col legno debolmente tratto" in contrasto con la dicitura "espressivo"). Con l'esaurimento della melodia del pianoforte armonizzata da accordi a tre voci inizia, dal termine di b.6, una fase melodicamente regressiva anche in questo strumento (cinque suoni staccati e nessuna melodia nella mano sinistra) che porterà alla totale assenza della dimensione melodica dell'accordo conclusivo.

3.7 *Relazioni tra periodi*

Con le espressioni "piccolo-binaria" e "piccolo-ternaria", Caplin non indica tanto una struttura periodica, quanto un rapporto che si stabilisce tra due o tre periodi che sono, in sé stessi, completi. Il termine "piccolo" viene usato per evitare una sovrapposizione di significati: indica che lo schema non riguarda l'intero brano ma, piuttosto, una sezione interna ad esso.

Se è vero che, nel repertorio postonale, le unità che compongono un periodo hanno una stretta relazione di reciprocità, ciò vale in questo contesto anche per i rapporti tra periodi: infatti le strutture piccolo-binarie e piccolo-ternarie permangono anche nella musica di Webern, anche se con alcune diversità. Oltre a queste, esiste anche un tipo di relazione che abbiamo definito con l'espressione "periodi complementari" che difficilmente può trovare una analoga tipologia nel repertorio classico.

Struttura piccolo-binaria

In questo tipo di struttura il rapporto antecedente-conseguente è esteso a due periodi, di cui il primo funge da antecedente del secondo. Questo tipo di relazione è visibile nel II tema del I movimento dell'Op. 20 (bb. 22 col levare-43). Il primo periodo si apre con b. 22 (compresa la biscroma in levare di b.21) e termina a b.30. Il periodo è diviso in una frase di apertura con funzione di IB (22-24), conclusa dal rallentando, che comprende la sovrapposizione iniziale di tre suoni (Sol-Do-Sol#) e un successivo evento melodico (violino b.23-24) contrappuntato dai brevi impulsi di viola e violoncello. Da b. 25 ha inizio la frase di IC in cui, a differenza della precedente, è presente un'intensificazione ritmica dovuta alla presenza di suoni in valori di sedicesimi in tutti gli strumenti. A b. 31 ha inizio il secondo periodo con le medesime modalità del primo nelle bb. 31-33 (sovrapposizione di tre suoni a b. 31 seguita da melodia del violoncello con inizio "solista"); a differenza del primo, il confine con la seconda frase (che, in un raffronto col primo periodo, dovrebbe iniziare a b.34 dopo la melodia del violoncello) è piuttosto incerto (non c'è alcun ritardando) e la parte conclusiva si presenta più estesa, con una disgregazione degli eventi melodici con suoni isolati preceduti da acciaccature (da b.40). la maggior durata della fase conclusiva è il motivo dell'asimmetria dei due periodi, il secondo dei quali è più lungo del primo.

Evidenziamo come anche nell'analisi di Russo [2006] sia leggibile la strutturazione piccolo-binaria di questo Tema, indicata nella schematizzazione dei due

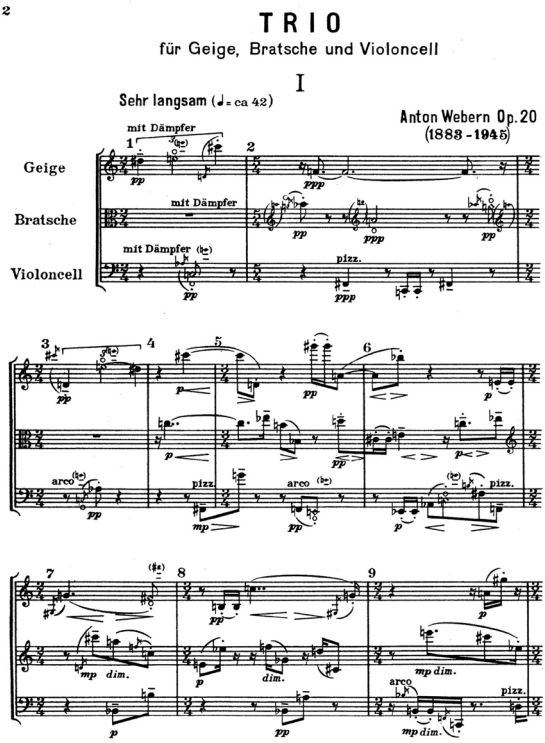
periodi che lo compongono (c-c). Sempre nell'Op.20, anche il II tema del II movimento presenta un evidente rapporto piccolo-binario nei due periodi che lo compongono. Il Tema, secondo Stein [1927] comprende le bb. 40-59, internamente suddivise in due periodi (levare di 40-49, levare di 50-59). Prendendo in esame il primo dei due periodi, l'IB del violino I che apre l'Antecedente è strutturata sui suoni Do#-Do-Sol-Fa#, contrappuntati dalle settime maggiori di violoncello e viola; il Conseguente inizia a b.45 propone nella fase iniziale quasi tutti i suoni che aprono l'Antecedente (violino I: Re-Fa#-Sol-Do#; viola: Do#-Do) anche se sono contenuti in una dimensione ritmica completamente diversa. il secondo periodo propone due frasi con un identico rapporto tra Antecedente e Conseguente: i suoni di b.39-40 sono riproposti dal violoncello a b.49-50, così come i suoni della viola a b.55 sono i medesimi che aprono il Conseguente del periodo precedente. La configurazione ritmica di questi impulsi iniziali conferma il rapporto di identità tra le frasi che compongono i due periodi. Esiste, quindi, una relazione molto stretta tra i due periodi, tale da potersi configurare l'uno come Antecedente del successivo.

Struttura piccolo-ternaria

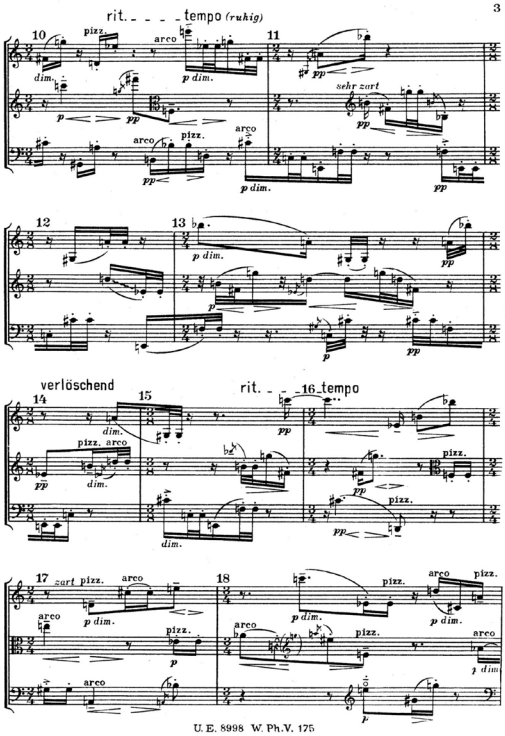
Secondo questo schema, il primo ed ultimo periodo sono uguali o, in ogni caso, iniziano con la stessa IB; al centro si trova un periodo di diversa natura che Caplin definisce come "medio-contrastante" [1998, 75]. Si tratta, in sostanza, di una formula ternaria che non si riferisce ad un intero brano (per cui vale la sche-

matizzazione A-B-A') ma ad una parte di esso, come ad esempio la prima sezione di un brano bi-tripartito. Nel caso di Webern questa struttura, pur mantenendo inalterato il rapporto tra primo e ultimo periodo, viene trattata in termini differenti da quelli esposti da Caplin. Come esempio, valga il tema delle variazioni dell'Op. 30: la struttura piccolo-ternaria ricalca lo schema caratteristico di molti temi del repertorio classico che vengono seguiti da una serie di Variazioni[8]. Il primo periodo (1-9) appare come una struttura-periodo completa come nella descrizione già presentata nel relativo paragrafo; il secondo periodo (bb.11-15) ha una chiara struttura ternaria, pur avendo una durata molto minore del primo (IB 11-12, IC 12-13, Conclusione 14-15). Anche il terzo periodo (bb. 16-21) presenta una struttura ternaria in cui le tre funzioni principali sono definite in maniera chiara (IB 16-17, IC 18-19, Conclusione 20-21 con retrogrado della b.1 e prolungamento con "gesto" cadenzale dell'accordo degli ottoni in coppie di semicrome). In conclusione, la differenza dallo schema piccolo-ternario classico consiste nella diversa struttura dei tre periodi che lo compongono (binario il primo, ternario il secondo e il terzo) e dalla mancanza di un vero contrasto interno (l'IB e IC del secondo periodo sono le stesse del primo e del terzo). Evidentemente l'esigenza di una relazione stretta tra i tre periodi rappresenta un valore a livello strutturale che prevale su ogni altro.

8 Si veda, ad esempio, il Tema delle Variazioni della Sonata op. 28 di Beethoven.



In die „Philharmonia" Partiturensammlung aufgenommen.
Copyright 1927 by Universal-Edition
U. E. 8998 W. Ph. V. 175



Es. 7. A. Webern, *Streichtrio*, op. 20, I, b. 1-18, Universal Edition, Wien.

3.8 *Periodi complementari*

Il rapporto di complementarietà non riguarda solo la relazione tra unità all'interno della stessa frase, ma può riguardare anche periodi interi o, addirittura, i due temi di un'esposizione di forma-sonata. Nella forma classica, come anche Caplin e Rosen osservano, il rapporto tra i due temi è di natura contrastante, sia dal punto di vista tonale che strutturale, nel senso che la struttura periodica del tema principale è quasi sempre totalmente differente dal tema secondario. La stessa definizione di tema "principale" e "secondario" indica chiaramente un ordine gerarchico tra i due temi con un diverso "peso" formale all'interno del movimento. Nel repertorio weberniano la relazione tra i due temi può assumere contorni totalmente diversi, creando un rapporto non solo di parità ma anche di complementarietà tra di loro, tale che l'uno non può esistere senza l'altro.

Un caso emblematico di questa situazione si trova nell'Op 5 n.1 che, secondo l'analisi di Forte [1998, 67], presenta una chiara forma-sonata: secondo Forte, dopo l'introduzione (bb. 1-2) viene enunciato il I tema (bb. 2-4) ma, sorprendentemente, mancano indicazioni sulla funzione delle bb. 5-6. Il II tema (bb.7-19), sempre secondo Forte, presenta il conseguente a bb. 9-13 con le due battute finali in funzione cadenzale. Analizzando le funzioni formali dei due temi è possibile conoscere qualcosa di più riguardo alla struttura interna dei temi e, soprattutto, alla relazione tra di loro. Dal punto di vista di un'analisi funzionale, il I tema si estende fino alla b. 7 e comprende un'introdu-

zione (bb. 1-2 1/4), l'IB (bb. 2 2/4 - 4 3/4) e la Conclusione (bb. 4 3/4 -7): il tema, quindi, è incompleto, mancando di una vera IC.

Si può senz'altro essere d'accordo con Forte nel ritenere introduttive le bb. 1-2 ¼, nel senso che un unico tipo di intervallo (settima maggiore) è un materiale troppo scarno per dare luogo ad un IB articolata, anche se emergono elementi distintivi caratterizzanti, come i tre tipi di timbrica (arco normale, pizzicato e col legno) e la ritmica (tre posizioni metriche diverse degli impulsi ritmico-melodici: in battere, in levare e la coppia di semicrome acefale). Segue l'IB, il cui principale elemento caratterizzante è il canone; la sua componente intervallare melodica è strutturata sui set 3-3 (Fa#-Re#-Sol) e 4-5 (Mi-Sol#-La-Sib) del violino I, armonizzata dai sottostanti accordi appartenenti al set 4-13 (Si-Do-Re-Lab).Ciò che segue l'esposizione dell'IB ha caratteri indubbiamente conclusivi, visibili nel "gesto" accordale e nella funzione riassuntiva che ripresenta i caratteri dell'introduzione (i tre tipi di timbrica e ritmica, il set dell'accordo di armonici conclusivo). La struttura di questo tema appare piuttosto anomala, con una parte centrale mancante e una parte conclusiva sproporzionatamente lunga rispetto alle unità precedenti. La spiegazione di questa anomalia appare chiara con un'analisi strutturale del II tema attenta anche alle funzioni formali: IB (bb. 7- 9 ¼), IC (9 2/4- 13 ¼), Conclusione (13 2/4- 13). Questo tema compensa la mancanza dell'IC del primo con una parte centrale piuttosto sviluppata, con tutti i tempi di croma occupati da suoni e un'intensifi-

cazione della texture dell 'IB (il rapporto di terze maggiori tra i due violini a bb. 9 e segg. riprende e intensifica i bicordi della viola delle bb. 7-9). Al contrario, l'unità conclusiva ha dimensioni minime (nemmeno una battuta) rispetto alle unità precedenti, ed è controbilanciata, come abbiamo evidenziato, dall'ampiezza della Conclusione del I tema. Il rapporto simbiotico tra i due temi viene confermato nella ripresa (da b. 36 2/4) dove gli elementi costitutivi dei due temi (la cellula melodica del violino I e il rapporto di terze maggiori degli strumenti sottostanti di b. 37 tipici del II tema e la melodia del violino I di bb. 38-38 tipica del I tema) si fondono in un unico elemento.

3.9 *Periodo ibrido*

Caplin dedica un capitolo della sua opera al periodo ibrido: si tratta di una struttura periodica che comprende frasi appartenenti a costruzioni periodiche di diverso tipo, come ad esempio una frase di presentazione (tipica del periodo *sentence)* con una frase di conseguente (quindi una struttura *period*). Nell'opera di Webern queste forme non sono frequenti, anche se gli esempi non mancano. Per un esame più dettagliato si rimanda al capitolo riguardante l'analisi del I movimento dell'Op. 28, dove è presente un periodo di questo tipo.

3.10 *Funzioni-cornice*

Con l'espressione "funzioni cornice" si indicano, di solito, l'introduzione e la coda. Caplin [1998, 15] assegna un singolare sottotitolo a queste funzioni, definendole rispettivamente «prima dell'inizio» e «dopo la fine». Sempre Caplin ne motiva la necessità ricorrendo all'originale paragone con il concorrente di una gara di corsa: l'introduzione rappresenta la fase di riscaldamento che serve come preparazione all'inizio della competizione e la coda rappresenta il momento in cui l'energia accumulata nello sforzo di tagliare il traguardo si spegne gradualmente stemperandosi in una serie di piccoli passi.

Ma quale parte del discorso musicale viene "incorniciata"? Nel repertorio classico si trovano funzioni introduttive e postcadenzali sia nel brano intero che nelle sezioni interne o, addirittura, nei singoli periodi. Nel repertorio weberniano difficilmente vengono "incorniciate" parti di breve durata come periodi o, tantopiù, frasi, ma non manca la presenza di queste funzioni a livello macroformale. Inoltre, data la brevità della maggior parte dei brani, mancano introduzioni di grande estensione e internamente strutturate, ossia suddivisibili a loro volta in periodi come accade, ad es., in alcune Sinfonie beethoveniane.

Un esempio che ricalca un utilizzo di tipo classico è quello dell'Op 10 n.3: le stratificazioni delle percussioni, arpa, mandolino e celesta iniziano prima del motivo tematico del violino solo. Questa situazione richiama l'inizio del Tema secondario della sonata K 545 di Mozart, dove la formula di accompagnamento

della mano sinistra inizia una battuta prima del tema vero e proprio. Il Trio Op. 20 presenta un'Introduzione e una Coda, come indicato anche nell'analisi di Russo [2006] e di Stein [1927]. Il I Movimento inizia con l'Introduzione di bb. 1-3; esaminandola attentamente viene da domandarsi per quale motivo queste tre battute non coincidano con l'IB del brano. Evidentemente il carattere introduttivo è dato dall'uso abbondante di suoni armonici, acciaccature e pizzicati, elementi che annullano il carattere lirico che invece contraddistingue il Tema principale di bb. 4-10 affidato alla cantabilità di violino e viola, in cui si nota un uso prevalente di suoni eseguiti con l'arco normale.

La presenza della Coda risulta solo nell'analisi di Russo (bb. 63-65), mentre lo schema formale Stein [1927] non ne fa cenno, limitandosi a segnalare la ripresa della prima parte nelle bb. 57-65 senza indicare un'ulteriore suddivisione. Riprendendo la similitudine di Caplin, la sensazione postconclusiva legata alla Coda in questo caso può essere data dall'effetto di progressivo calo dell'energia che si è accumulata nella densità della ritmica in semicrome delle due battute precedenti: la Coda, infatti, fa uso prevalentemente di crome e semiminime.

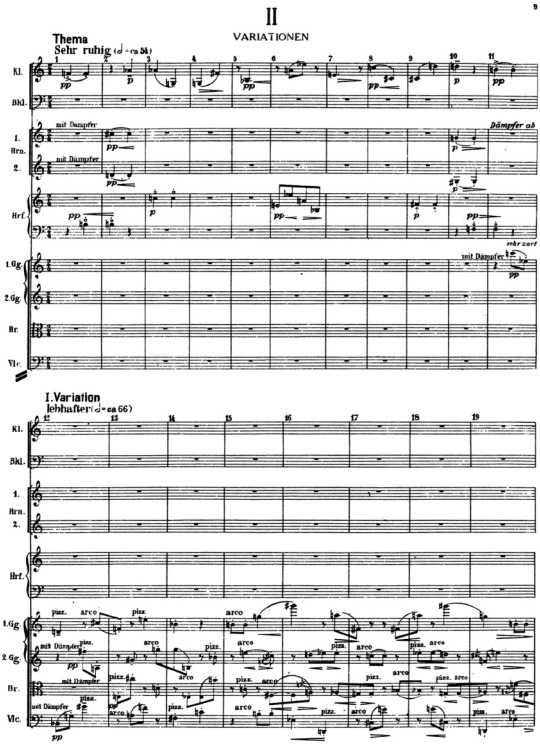
L'Introduzione dell'Op. 5 n.1 (bb. 1-2 ¼) pone la stessa domanda dell'Op. 20: perché questa battuta non può essere considerata come la prima IB del brano? In questo caso non si tratta di una mancanza di lirismo, quanto nella scarsità del materiale di base: se è vero che l'IB definisce i contenuti di base delle principali idee musicali (durate, materiale intervallare orizzontale e verticale, ritmo, timbro e texture) siamo in presen-

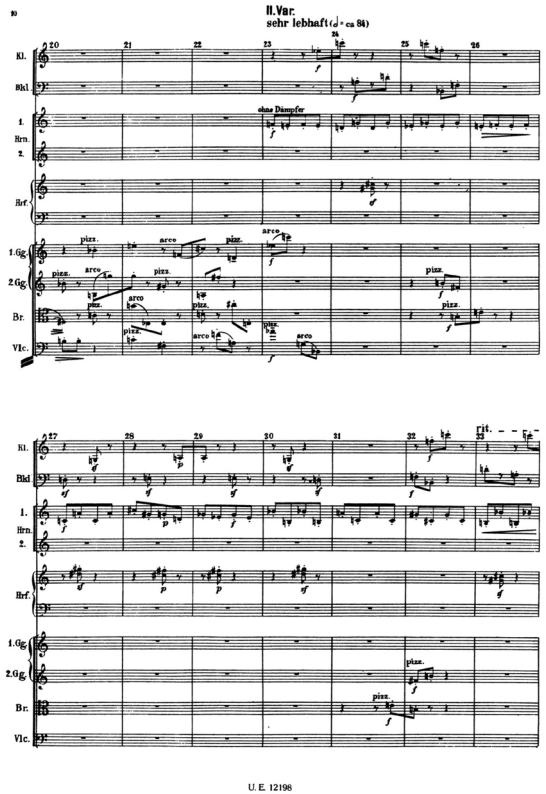
za di contenuti troppo poveri per poter parlare di IB; un intervallo di nona minore e uno di settima minore e un solo accordo che,per giunta, non presenta suoni nuovi rappresentano un materiale troppo scarno per poter assumere la funzione di IB.

Come abbiamo già osservato nell'analisi di Elston [1967], le prime tre battute dell'Op.6 n.1 sono classificate come Introduzione e non come IB in quanto il periodo vero e proprio inizia subito dopo[9]: questa Introduzione acquista quindi il significato di una preparazione (il "riscaldamento" di Caplin) nei confronti della successiva esposizione.

L'analisi delle funzioni aiuta anche a definire meglio i confini delle sezioni soprattutto in presenza di situazioni ambigue. Ad esempio, Rotili [1993, 62] individua una Coda nelle bb. 21-25A del I Movimento dell'Op. 21. Questo brano è scritto in forma di canone quadruplo; è vero che le battute in oggetto sono al di fuori del canone, ma è altrettanto vero che tutta la sezione è inclusa in un processo di liquidazione melodica che parte dai cinque suoni del secondo corno per accorciarsi progressivamente (quattro suoni del clarinetto II bb. 8-10, tre suoni del violoncello bb. 11-13, due suoni dei clarinetti bb. 14-15 e 16-17) fino ai suoni isolati delle bb. 24-25. Queste ultime, quindi, fanno parte integrante del processo di liquidazione e quindi non possono essere considerate come un qualcosa che giunge «dopo la conclusione».

9 Vedi capitolo 3 par. 1.


II
VARIATIONEN
Thema
Sehr ruhig (♩ = ca 54)
I. Variation
Lebhafter (♩ = ca 66)
Kl.
Bkl.
Hrn.
Hrf.
1.Gg.
2.Gg.
Br.
Vlc.
mit Dämpfer
Dämpfer ab
sehr zart
pizz.
arco



Es. 8. A. Webern, *Symphonie*, op. 21, II, b. 1-33, Universal Edition, Wien.

4.
UN ESEMPIO DI ANALISI FUNZIONALE: IL PRIMO MOVIMENTO DEL QUARTETTO OP. 28

Il primo movimento del Quartetto per archi Op. 28 offre un'eccellente occasione per sperimentare un'analisi che individui le funzioni di ogni singola parte del discorso musicale. L'idea di prendere in considerazione proprio quest'opera come esempio nasce dal fatto che le sette sezioni che compongono il movimento hanno una durata approssimativa di sedici battute ciascuna. È ovvio che il pensiero corre ad una proporzione numerica che richiama inevitabilmente un periodo regolare di proporzioni raddoppiate o di due periodi consecutivi, anche se, come si vedrà, le cose non stanno esattamente in questi termini. L'analisi, tuttavia, confermerà che ogni sezione comprende un periodo completo e che l'intero brano offre un'interessante varietà di costruzioni periodiche.

L'analisi non comprenderà il dettaglio dei set e dell'organizzazione seriale, tranne in quei momenti in cui ciò si renderà indispensabile per definire una o più funzioni; le motivazioni risiedono nel fatto che esisto-

no già delle analisi molto dettagliate in merito[1] e nella precisa scelta di soffermarsi sul significato funzionale delle singole parti, aspetto sicuramente più trascurato nella letteratura analitica post-tonale. Inoltre, nella pratica dell'insegnamento ho potuto osservare come sia forte la tentazione di far coincidere una corretta "gestione" della serie con lo svolgimento dell'intero brano, tralasciando del tutto o quasi il problema di strutturare i suoni in forme compiute: sotto l'aspetto funzionale la serie non rappresenta altro che un materiale allo stato grezzo che ha bisogno di essere plasmato e direzionato, pena la totale perdita di senso del lavoro. Proprio per questo motivo l'analisi che segue non riporta riferimenti alla serie dodecafonica relativi alla sua individuazione e all'isoforma della serie utilizzata. Bisogna ricordare che anche Schoenberg, in una sua lettera a Rudolf Kolisch, metteva in dubbio l'utilità dell'analisi seriale [Schoenberg, 1958]; per Schoenberg i processi compositivi caratteristici della tecnica dodecafonica sono legati, nella forma e nei procedimenti, alle normative proprie del sistema tonale e quindi l'intreccio e lo sviluppo compositivo sono da individuarsi con gli stessi mezzi noti in precedenza. Webern stesso affermava che «la serie non è un Tema» [1960, 96]: da ciò si può desumere che i confini di un periodo o di una sezione non coincidono necessariamente con la conclusione di una serie.

A proposito dello schema formale generale, il fatto che si parli del primo movimento di un Quar-

1 Si vedano, in particolare, le opere di Forte (1998) e della Bailey (1981).

tetto potrebbe lasciar spazio all'ipotesi che le sette sezioni siano articolate all'interno di una forma-sonata; l'analisi, come si vedrà, smentirà questa ipotesi. Per la lettura formale dello schema dell'intero movimento si rimanda alle considerazioni conclusive. Per districarsi nella fitta trama polifonica, alla classificazione degli elementi melodici con simboli usata nella maggior parte delle analisi di questo movimento (come A,B…) preferiamo piuttosto una distinzione in base ai ruoli: esistono, in tutto il brano, motivi principali che riteniamo tali per una più accentuata liricità (in pratica: maggior numero di suoni coinvolti, maggiore durata dell'arco melodico, timbrica ordinaria dello strumento con minor uso possibile di pizzicati, assenza di pause tra i suoni dell'elemento motivico e l'interazione tra questi fattori) e motivi meno "cantabili" che svolgono il ruolo di controsoggetti o contrappunti secondari. Questa distinzione, come si vedrà, sarà indispensabile per interpretare il percorso macroformale. A questo proposito è bene ricordare che Webern, a differenza di Schoenberg, non utilizzò mai i segni grafici per indicare la melodia principale (*Hauptstimme)* e la melodia secondaria *(Nebenstimme),* ma ciò non significa che questa distinzione tra funzioni melodiche non sussistano nella sua musica: come anche Elston ricorda [1967, 63], si possono sempre distinguere voci principali e voci secondarie nell'opera di Webern anche se questa operazione non è sempre semplice a causa anche dell'esistenza di situazioni ambigue.

Primo periodo (bb. 1-15): periodo ibrido

Antecedente: b.1 e levare- b.8
Prosecuzione: bb.9-15

Il periodo ibrido è formato, in questo caso, da una frase tipica della struttura *Period* e da una della struttura *sentence.* Caplin [1998, 59 sgg] fornisce altri esempi di periodi ibridi, meno comuni o inesistenti nel repertorio weberniano. L'IB dell'Antecedente (1-6) comprende cinque elementi motivici[2], preceduti e seguiti da pause; l'IC (7-8) contiene una maggior densità di motivi (quattro elementi nell'arco di due battute) e un maggior uso di valori più brevi rispetto all'IB, in maniera quasi "classica". La frase successiva (9-12 2/4) è classificata come Prosecuzione perché non ripresenta l'IB iniziale ma prosegue con una funzione di Continuazione che, lo ricordiamo, presenta gli stessi caratteri dell'IC. Infatti prosegue con un rapporto di maggiore densità proponendo sette elementi motivici di due o tre suoni nel giro di poco più di tre battute; è presente anche un'intensificazione dei valori ritmici, in quanto tutti i punti di attacco sui valori di quarti sono occupati da suoni a partire dalla fine di b.9. La conclusione (bb. 12 2/4-15), oltre al rallentando, presenta una rarefazione e una disgregazione degli elementi motivici della frase precedente.

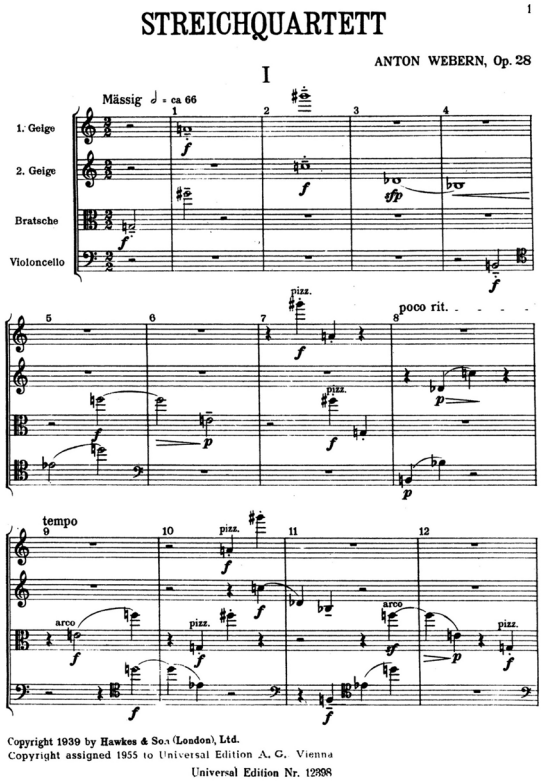
2 Vedi paragrafo 2.2.

Secondo periodo (bb.16-32): Period

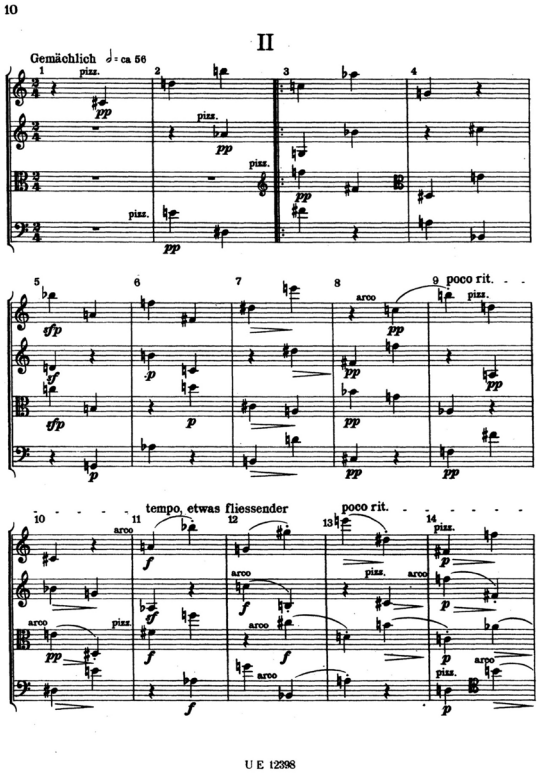
Antecedente: bb.16-25
Conseguente: bb.26-32

L'IB (16-21) consiste in un motivo di tre suoni di grande ampiezza intervallare distribuiti in una rete imitativa tra gli strumenti e contrappuntati da un controsoggetto di semiminime in contrattempo. L'IC (22-25) è interessata da un processo di liquidazione: il motivo di tre suoni sparisce e il contrappunto di semiminime si contrae in coppie di impulsi pizzicati. Il Conseguente ripropone l'IB (26-28), variata ritmicamente con l'inserimento di pause, con due coppie di entrate in imitazione (violino I-violoncello, viola-violino II); solo il Mib del violino I (b.28) sembra essere escluso dalla rete imitativa. La conclusione (29 2/4-32), in generale, vede un nuovo incremento della ritmica con un'intensificazione dei valori di semiminima, con lo scopo di mettere in rilievo per contrasto il successivo rallentando agogico e ritmico (ritorno dei valori di minima) che, insieme, formano il "gesto" conclusivo. Esiste una precisa direzionalità verso il recupero di una dimensione lirica: si inizia da un elemento motivico di due suoni a minime (violoncello e violino I bb. 29-30) contrappuntati da motivi di tre semiminime pizzicate; seguono tre semiminime con l'arco e, alla fine, due motivi di tre suoni (b.32) con un valore iniziale di minima. La tensione melodica che si accumula progressivamente viene bruscamente interrotta dalla conclusione del periodo, determinando un forte senso di sospensio-

ne. È da notare come anche la dinamica partecipi all'aumento di tensione passando dal "forte" (b.22 sgg.) al "più forte" (bb. 26 sgg.) e, infine, al "fortissimo" (da b.31).



Es. 9. A. Webern, *Streichquartett*, op. 28, I, b. 1-12, Universal Edition, Wien.



Es. 10. A. Webern, *Streichquartett*, op. 28, II, b. 1-14, Universal Edition, Wien.

Terzo periodo (bb.33-48): Sentence

Presentazione: bb.33-43
Prosecuzione: bb. 40-48

La Presentazione prosegue la tendenza al recupero della dimensione melodica iniziata nel periodo precedente e vede una piena affermazione della dimensione lirica, dopo i fenomeni disgreganti apparsi in precedenza, con un significativo incremento rispetto alla situazione iniziale. Infatti, gli elementi melodici dei periodi precedenti vengono riproposti in coppie consecutive, con la conseguenza di creare un unico arco melodico di durata doppia (le tre semiminime delle bb. 29-31 di viola e violino II si raddoppiano nelle sei nell'intervento del violino II di bb. 33-34; le tre minime di violino I e viola di bb. 17-20 ora si uniscono nelle sei della viola di bb. 34-37). La stessa IB (minime contrappuntate da quarti staccati) si ripete più volte fino al termine della frase a b. 43. È da notare che, in questo caso, le due unità che compongono la frase di Presentazione di una struttura *sentence* non presentano segni di interruzione, essendo anzi difficile distinguerne i confini.

La conclusione della frase di Presentazione si sovrappone all'inizio della Prosecuzione: infatti i motivi di sei suoni della viola (bb. 40-429 e del violoncello (bb. 42-43) rappresentano l'ultima esposizione dell'IB della Presentazione, mentre violino II (bb. 40 ¾-41) e violino I (42-43) danno inizio alla frase di Prosecuzione anticipandone il contenuto e la direzione. Infatti, il ritorno delle semiminime in contrattempo in questa unità iniziale di Continuazione apre un nuovo proces-

so di disgregazione degli elementi melodici precedenti (il motivo di semiminime torna ad essere di tre suoni e quello di minima e semiminima di due suoni) fino al "gesto" conclusivo del rallentando di bb. 47-48.

Quarto periodo (49-65): ternario con doppio conseguente

Antecedente: 49-54 ½
Conseguente I: 54 2/2 –60 ¾
Conseguente II: 60 4/4-65

Questo periodo ternario contiene, a sua volta, tre frasi ternarie, a volte con le unità chiaramente articolate al loro interno e a volte fuse insieme, senza possibilità di una sicura delimitazione. L'IB dell'Antecedente (49-50 ½) è costituita da una melodia di semibreve e minima (viola bb. 49-50) contrappuntata dal motivo di due suoni di minima e semiminima (violino II b.49). L'IC (50 2/2-52 ½) vede i medesimi elementi melodici in un contesto polifonico più denso: infatti il primo impulso, dilatato in semibreve e minima (violoncello bb. 50-52), è contrappuntato dai restanti strumenti che eseguono il motivo di due suoni in imitazione tra loro. La Conclusione (52 2/2- 54 ½) vede due coppie dei motivi precedenti in imitazione (violino I e II; viola e violoncello) con un graduale attenuarsi della timbrica (uso progressivo della sordina nei quattro strumenti) e della dinamica (passaggio dal "forte" al "pianissimo") che, uniti al rallentando, costituiscono eventi chiaramente collegati alla funzione conclusiva.

Il Conseguente prosegue e, anzi, incrementa la dimensione lirico-polifonica ponendosi come il nucleo espressivo centrale dell'intero movimento. La prima unità (54 2/2-57 ¼) propone un'imitazione del primo elemento melodico (semibreve e minima) in imitazione in tutti gli strumenti; la seconda (57 2/4-58 ¾) propone, in un rapporto di integrazione con la precedente, il secondo elemento (minima e semiminima), sempre in imitazione nei quattro strumenti. La Conclusione (58 4/4-60 ¾) ristabilisce il tessuto polifonico iniziale dove due coppie di voci in imitazione propongono i due elementi cha caratterizzano questo periodo.

Il Conseguente II è simile al primo per contenuti e comportamenti polifonici, differenziandosi in maniera netta solo nella parte finale: una distinzione prevedibile, dal momento che l'unità conclude non solo una frase ma un intero periodo e, quindi, deve essere di ordine gerarchico superiore alle precedenti conclusioni. L'IB (60 4/4-62 3/4) si rapporta all'IB della frase precedente proponendo la stessa coppia di imitazioni, ma con timbrica e dinamica differenti. La seconda e terza unità non presentano interruzioni: si comincia in maniera identica alla seconda unità della prima frase (motivo di semibreve e minima violino I bb. 62-64 contrappuntato da tre motivi minima-semiminima in imitazione), cosa che contribuisce a renderle analoghe nella funzione; questa unità è preludio alla disgregazione della dimensione lirico-polifonica delle bb. 64-65, dove viene a mancare la melodia in valori lunghi e la rete imitativa si annulla nell'"assolo" della viola. Tutte le battute delle ultime due inscindibili unità sono contrassegnate da un rallen-

tando, fattore che rafforza il senso di unità ed è collegabile con la funzione conclusiva.

Quinto periodo (66-79): Sentence

Presentazione: 66-72 ¼
Prosecuzione: 72-79

Le due frasi sono divise dal *poco rit.* e, come vedremo, dal contenuto interno che ne caratterizza la diversa funzione. La ricostruzione della trama polifonica della prima frase, in cui le due unità di IB sono consecutive e non separate da eventi segmentanti, è ardua e può prestarsi a diverse letture.

Partendo sempre dall'idea di uno sviluppo-disgregazione della dimensione lirica (che, a questo punto, può coincidere con una sorta di IB generale), si può notare una specie di "crescendo lirico": prima i due impulsi di semiminime pizzicate separate da pause (violino I e viola bb. 66-67) in imitazione, poi un elemento in minime (violino I e viola bb. 67-68) legate ed eseguite con l'arco, poi un evento melodico più esteso che comprende quattro suoni (violoncello e violino II bb. 67-69) e viene ripetuta da violoncello e violino II (bb. 70-72). Poi, a ritroso, di nuovo la coppia di minime (violino I e viola bb. 69-71) e gli impulsi di semiminime staccate (violino I b. 71). Quest'ultimo impulso, così come il motivo di quarti del violino I di bb. 68-69, sembra escluso dalla rete imitativa di entrate a coppie: è possibile che questa anomalia sia una specie di anticipo della disgrega-

zione del tessuto polifonico che si compie nella frase successiva. Il processo di disgregazione (tecnica che si adatta bene alla funzione di Continuazione di questa frase) inizia a b.72 in maniera progressiva: infatti sussistono ancora quattro elementi motivici: l'elemento melodico di minime in imitazione (violino I e violoncello bb. 72-73), le semiminime separate da pause (violoncello b.72 in imitazione col violino II bb. 73-74), la coppia di semiminime (violino I e violoncello bb. 73-74) e la melodia di quattro suoni della (viola bb. 72-73). Quest'ultima rimane isolata, essendo priva del *comes*, ed è proprio questo particolare che dà l'avvio al processo di disgregazione. L'intervento della viola, infatti, rappresenta l'ultima esposizione del motivo di quattro suoni, privando così il periodo del suo principale elemento lirico. Il processo di disgregazione continua con l'assenza, nelle successive battute, dell'elemento in semiminime per esaurirsi, in una sorta di processo di liquidazione polifonica, nell'intervento isolato della viola di b.78, che viene privato anche del suo carattere lirico (arco al ponticello e suoni slegati). La grande pausa in tutti gli strumenti separa questa sezione formale centrale dai due periodi seguenti che formano la sezione conclusiva del movimento.

Sesto periodo (80-95): Palindromo con pivot e prolungamento

Dopo gli eventi disgreganti con cui si è concluso il periodo precedente, è chiara la volontà del recupero

della dimensione lirico-polifonica che, in questa fase, è ancora parziale, essendo affidata prevalentemente a suoni singoli o a impulsi brevi: questa parte del brano ha quindi la funzione di preparare il climax espressivo della sezione conclusiva.

Il periodo inizia con motivo formato da una coppia di semiminime pizzicate in imitazione (viola e violino II bb. 80-81) la seconda delle quali è "armonizzata" da una minima puntata. Seguono otto impulsi singoli di minima puntata (a partire dal violino I di b.82) che conservano, sovrapponendosi, l'idea di un contesto polifonico-imitativo. Il retrogrado di questa struttura inizia dal violino II di b. 87: otto impulsi di minima puntata seguiti dalla coppia di semiminime con armonizzazione del secondo suono. Il pivot, quindi, coincide con le bb. 85-87 ¼ e vede un primo, provvisorio ristabilirsi della dimensione lirica che era stata annientata nel periodo precedente, con l'elemento melodico di tre suoni in imitazione in tutti e quattro gli strumenti. Il successivo prolungamento (bb. 91-95) propone una sintesi degli elementi melodico-ritmici caratteristici del periodo, con impulsi di minima puntata e coppie di semiminime puntate; il prolungamento, coerentemente con la sua funzione formale, rafforza il senso di sospensione che lascia aperto il discorso musicale e prelude alla successiva coda conclusiva.

Settimo periodo (96-112): Sentence

Presentazione: 96-105
Prosecuzione: 103-112

La numerazione delle battute evidenzia la sovrapposizione delle due frasi. La coda conclusiva vede il pieno recupero della dimensione lirica e polifonica, con la differenza che la prima tende ad un dissolvimento nel finale, mentre la seconda mantiene la sua intensità fino al termine. Le strutture contrappuntistiche, infatti, coinvolgono tutti gli strumenti, che eseguono in imitazione lo stesso elemento motivico (a volte con piccole varianti). Tra le voci decade il rapporto soggetto-controsoggetto che ha caratterizzato alcuni periodi, interpretabile come una relazione maggiore-minore lirismo, per lasciare spazio ad una piena contabilità di tutte le voci.

L'IB vede una coppia di entrate (violoncello da b. 96 e violino I da b.97) con un motivo formato da tre suoni con valori di sei, tre e di nuovo tre quarti. La successiva coppia di imitazioni (viola da b. 98 e violino II da b. 99) ha come oggetto lo stesso motivo ma col valore iniziale contratto in tre quarti. La successiva IB contiene l'identica struttura imitativa in forma retrograda (quindi con le coppie di motivi in ordine inverso: prima quello coi valori di tre quarti, violoncello e violino I da b. 100; poi il motivo col valore iniziale di sei quarti, viola da b. 101 e violino II da b.102); il retrogrado non riguarda la dimensione timbrica in quanto l'ordine delle entrate dei quattro strumenti è il medesimo.

Nella Prosecuzione, l'unità che rappresenta la Continuazione (b. 103 violino I- b. 107 violino II) si differenzia dalle precedenti in quanto contiene quattro entrate in imitazione dell'elemento motivico variato, quindi, tre suoni tutti con valori di tre quarti: la rete imitativa parte dal violino I di b.103, prosegue col violoncello a b. 104, poi con la viola a b. 105 per concludersi con l'entrata del violino II di b.106. Come si può notare, è scomparso il valore di sei quarti che ha contraddistinto la presentazione: questo evento preludе al processo di liquidazione su cui è impostata la Conclusione. La rete imitativa parte sempre dal violino I (b.106) col motivo di tre minime ridotto a soli due suoni imitato dal violoncello (da b. 107) prima una coppia di motivi di soli due suoni (violino I da 106- violoncello da 107), per proseguire con un motivo di due suoni di minima intervallato da una pausa distribuito in una doppia struttura imitativa di quattro entrate ciascuna. La funzione Conclusiva, grazie alla doppia serie di entrate, presenta una dilatazione della durata rispetto alle unità precedenti, rafforzando così il senso di chiusura del brano.

Considerazioni macroformali

La succinta analisi esposta fin qui ha poco senso se non viene inquadrata in termini più ampi, in modo che possa essere utile per illuminare le peculiarità della struttura dell'intero brano.

A tale proposito, Salvetti [1991, 227] esprime un'opinione molto originale: «Il primo movimento dell'Op 28 è un caso ardito di costruzione formale plurima:

esso è, infatti, nello stesso tempo, tema con variazioni, forma-sonata e canone a due parti». Un'osservazione di questo genere non deve stupire: una lettura formale plurima si inquadra nel fenomeno della cosiddetta "multidimensionalità formale" [Pozzi 2010, 189-190] che riguarda buona parte della musica del Novecento. A puro titolo di esempio, citiamo la famosa analisi di Barraquè [1962, 85-90] del *Prèlude à l'Après-midi d'un faune* di Debussy, in cui vengono individuate almeno tre forme, le quali non si escludono a vicenda ma rimangono tutte pienamente legittime.

Webern stesso ci viene in aiuto per la decodificazione della struttura formale in due importanti documenti. Nella lettera a Rudolf Kolisch del 19 aprile 1938 Webern descrisse così questo movimento: «…è un movimento in forma di variazioni; dal punto di vista funzionale le variazioni corrispondono ai componenti di una forma-adagio che comprende: soggetto principale, idea secondaria transizionale e ripresa (coda); così si fondono i principi strutturali di un movimento di variazioni e una forma-adagio» [Moldenhauer 1979, 489]. Nella successiva lettera a Edwin Stein del maggio 1939, Webern ribadisce: «Il primo movimento è un movimento in forma di variazioni; tuttavia, il fatto che le variazioni diano luogo ad una forma-adagio è di primaria importanza. Questa è la base della struttura formale del movimento e le variazioni devono muoversi in accordo con questo principio. Così, la forma-adagio rappresenta la base delle variazioni» [*ibid.*, 752]. Sempre in questa lettera, Webern descrive in questo modo lo schema del brano:

TEMA:	soggetto principale	A
VARIAZIONE 1:	ripetizione del soggetto principale	
VARIAZIONE 2:	transizione	
VARIAZIONE 3:	idea secondaria	B
VARIAZIONE 4:	ripetizione dell'idea secondaria	
VARIAZIONE 5:	ripresa del tema principale	A
VARIAZIONE 6:	coda	

Lo schema descrive la forma in modo chiaro: le prime due sezioni formano la parte A della forma-adagio, le successive tre ne rappresentano la parte centrale e le ultime due la parte riepilogativo-conclusiva; le sette sezioni, ovviamente, corrispondono agli altrettanti periodi della nostra analisi.

Proviamo ora a sovrapporre l'analisi periodico-funzionale allo schema weberniano. Una prima considerazione riguarda il rapporto tra costruzione periodica e forma: i due temi principali (soggetto principale e idea secondaria) sono strutturati su formule periodiche che si ripetono una sola volta (periodo ibrido e periodo ternario). Trattandosi pur sempre di variazioni, l'intento è chiaramente quello di differenziare i due temi dal punto di vista strutturale in modo da conferire loro una certa autonomia. È un procedimento analogo al rapporto tra i due temi del primo movimento della Sonata classica, in cui il contrasto non riguarda tanto il carattere espressivo (come nella Sonata romantica) quanto strutturale (ad es.: il tema principale può essere rappresentato da un periodo ternario e quello secondario da un periodo binario[3]).

3 Si veda, ad es., il I tempo della Sonata K. 332 di Mozart.

Esiste, poi, un progetto formale nascosto dietro lo schema weberniano che solo un'analisi funzionale può portare alla luce, che ruota attorno ai dominî[4] che possiamo denominare "liricità" e "polifonia". Questi dominî agiscono all'interno del brano come un'Idea Base Generale che, come tale, orienta le evoluzioni delle varie unità e le dispone nel flusso temporale secondo una forma ad arco. Come abbiamo potuto osservare, ognuno di questi dominî si evolve verso momenti di maggiore intensità, preceduti o seguiti da procedimenti disgreganti che ne contrastano la nascita o ne determinano un'involuzione. Questi momenti sono distribuiti nel brano secondo una logica gerarchica che determina dei *climax* di maggiore o minore intensità.

Prendendo in considerazione la liricità, il *climax* principale sembra essere quello presente nel quarto periodo nelle bb. 54-56, dove tutti i quattro strumenti eseguono melodie in forte, con suoni lunghi attuati con l'arco e senza pause. Rispetto a questo, il successivo *climax* di bb. 67-71 è di intensità complessivamente inferiore: è vero che la melodia del violoncello è composta da quattro suoni (contro i due suoni dei precedenti), ma è altrettanto vero che altri strumenti presentano suoni pizzicati intervallati da pause. La polifonia invece sembra trovare il suo *climax* nella

4 Secondo la teoria di Hasty [1984], i domìnì sono parametri che vengono messi a confronto in modo da determinare somiglianze o differenze tra unità. Accanto ai parametri tradizionali, possono esserne anche presi in considerazione altri che riguardano degli insiemi di parametri, come è la liricità nel nostro caso (che coinvolge la dimensione melodica, ritmica, dinamica e timbrica).

coda, quando tutte e quattro le voci sono inserite in un tessuto imitativo in tutto l'arco della sezione. In questo caso, più che una forma ad arco, si intravede un costrutto rettilineo, tutto teso verso l'intensificazione finale. Forma ad arco e forma rettilinea non si contraddicono, ma rispondono piuttosto alla logica della multidimensionalità formale di cui si è parlato. Si noti come Webern stesso abbia parlato di «un punto di vista funzionale» nella sua analisi; anche se il termine non è usato col significato della nostra indagine, si può comunque dedurre che il compositore si sia posto il problema del significato funzionale delle varie parti del brano. Webern parla anche di un principio in base al quale si muovono le variazioni: anche in questo caso non è difficile legger in controluce l'esigenza di una logica globale che guidi il dispiegarsi delle Variazioni, logica che si può assimilare ad una sorta di Idea Base Generale.

BIBLIOGRAFIA

Agawu, K. (1991), *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music,* Princeton University Press.

Apel, W. (1969), *Harvard dictionary of music*, Belknap Press of Harvard University.

Adorno TH. W. (1969), *Anton Webern*: Sechs Bagatellen *per quartetto d'archi op. 9,* in Id., *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino, 139-166 (ed. orig. *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Fischer, Frankfurt am Main, 1963).

Archibald, B. (1972), *Some thoughts on symmetry in early Webern.: Op. 5 n.2*, «Perspectives of new music», 10, 159-163.

Bailey, K. (1991), *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*, Cambridge University Press, Cambridge.

Barraqué, J. (1962), *Debussy*, Editions du Seuil-Solfèges, Paris.

Basso, A. (1984), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, il lessico,* vol. III, UTET, Torino.

Caplin, W. (1998), *Classical form*, Oxford University Press.

Ducreux, E. (2003), *L'organisation structurelle du timbre dans les oeuvres non dodécaphoniques d'Anton Webern: l'exemple de l'opus 9 e 10,* «Analyse musicale», 47, 26-33.

Elston, A. (1967), *The formal structure of opus 6 n.1,* «Perspectives of new music», 6, 63-66.

Forte, A. (1974), *The compositional matrix,* Da Capo Press, Nev York.

Forte, A. (1998), *The atonal music of Anton Webern,* Yale University Press.
Mullin, C. (2005), *Global Coherence in the Selected Atonal Works of Anton Webern,* Ph.D. diss., University of Oregon.
Hasty, C. (1981), *Segmentation and process in post-tonal music,* «Music theory spectrum», 3,54-73.
Hasty, C. (1984), *Phrase formation in post-tonal music*, «Journal of music theory», 28/2, 167-190.
Hasty, C. (1988), *Composition and context in 12-notes music of Anton Webern,* «Music Analysis», 7/3, 281-312.
Kohs, E. (1976), *Musical form,* Houghton Mifflin Company, Boston.
Kotani, J. (1980), *An analysis of Anton Webern's Six pieces for orchestra op.6*, University of California, San Diego.
Leibowitz, R. (1948), *Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le Concerto pour neuf instruments op. 24 de A.W.,* ed. Dynamo, Liége.
Lewin, D. (1993), *A metrical Problem in Webern's op.27*, «Music Analysis», 12/3, 343-354.
Lochhead, J. (1982), *The temporal structure of recent music: a phenomenological investigation*, State university of New York.
Meyer, F., Shreffler, A. (1993), *Webern's revisions: some analytical implication,* «Music Analysis», 12/3, 355-379.
Moldenhauer, H. (1979), *Anton Webern: a chronicle of his life and work*, Alfred A. Knopf, New York.
Ogdon, W. (1962), *A Webern analysis*, «Journal of music theory», 6/1, 133-138.
Rotili, P. (1993), *Anton Webern, la Sinfonia Op. 21*, «Diastema», 5, 57-66.
Russo, M. (2006), *Webern neoclassico? Forma e struttura del Trio Op.20,* «Rivista analisi e teoria musicale», 1, 73-97.
Salvetti, G. (1991), *Storia della musica vol.10: la nascita del '900*, EDT, Torino.

SCHOENBERG, A. (1963), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano.
SCHOENBERG, A. (1958), *Briefe, ausgewählt u. hrsg. Von Erwin Stein,* Schott, Mainz.
STARR, M. (1970), *Webern's palindrome*, «Perspectives of new music», 8/2.
STEIN, E. (1927), Note introduttive all'edizione della partitura, Universal.
SPINNER, L. (1955), *Analyse einer periode. Konzert für 9 Instrumente op. 24.2,* «Die Reihe», 2, 51-55, trad.it. Susanna Pasticci (1991), «Quaderni di nuova Consonanza», 1, 71-79.
STOIANOVA, I. (1996), *Manuel d'analyse Musicale- les formes classiques simples et complexes*, Minerve, Paris.
VENTURINI, P. (2006), *Beethoven rilegge il proprio passato: alcune riflessioni sul rapporto tra le ultime due sonate e l'Op. 10 n.1,* «Analitica»,1, ISSN 2279-5065.
WEBERN, A. (2006), *Der Weg zu neuen Musik,* trad.it. *Il cammino verso la nuova musica,* SE, Milano.
WINTLE, C. (1982), *Analysis and performance: Webern's Op. 24/II*, «Music analysis», 1/1, 79-99.

MIMESIS / Tetragramma
Collana diretta da Massimiliano Rizzoli

Serie Profili sonori diretta da Margherita Anselmi
e Pier Alberto Porceddu Cilione

1. Alberto Fassone, *Wilhelm Furtwängler. Pensare e ricreare la musica*, a cura di Pier Alberto Porceddu Cilione

Finito di stampare
nel mese di gennaio 2023
da Puntoweb s.r.l. – Ariccia (RM)