

Anton Webern

(Vienna, 1883 - Mittersill, 1945)

Passacaglia per orchestra op.1

(Edizione Universal, rappresentante per l'Italia Ricordi)

Tempi:

Unico (Sehr Mässig)

Organico:

ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in Si bemolle, clarinetto basso in Si bemolle, 2 fagotti, controfagotto; 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba bassa; timpani; percussioni; arpa; archi

Prima esecuzione:

Vienna, 8 novembre 1908

Direttore :

Anton Webern

Durata:

12' circa

Completata nella primavera del 1908, quando l'autore aveva 25 anni, la *Passacaglia per orchestra op.1* rappresenta insieme la prima opera pubblicata da Webern e l'ultimo lavoro scritto ancora sotto la supervisione di Schönberg, con il quale egli aveva iniziato a studiare quattro anni prima. Dopo un esordio non ufficiale attraverso la composizione di numerose liriche per canto e pianoforte e l'Idillio per orchestra *Im Sommerwind* (1904), Webern si era dedicato, su consiglio di Schönberg, allo stile quartettistico, ottenendo notevoli risultati nel *Langsamer Satz* e nel *Quartetto per archi* in un solo movimento (1905); la *Passacaglia* rappresenta quindi il ritorno di Webern alla grande orchestra e il termine di un lungo periodo di apprendistato. Il lavoro verrà nondimeno pubblicato dalla Universal solamente nel 1922, a quattordici anni di distanza dalla sua creazione.

All'epoca della composizione della *Passacaglia*, Webern aveva da poco completato il proprio dottorato in Musicologia all'Università di Vienna, dove aveva studiato con Guido Adler, con una Tesi dedicata all'analisi del *Choralis Constantinus* di Heinrich Isaac (1450 - 1517): lo studio delle strutture contrappuntistiche della musica rinascimentale e barocca costituirà d'ora in poi motivo di grande fascino per il giovane musicista, che anche in questo caso non rinuncerà a fondere gli elementi dottrinali con la propria sensibilità imbevuta delle suggestioni tardoromantiche di Wagner, Strauss e Mahler. Forse il motivo di maggiore fascino dell'op.1 risiede proprio in questa fusione di elementi che trasforma la fissità della ripetizione di un tema principale in un continuo processo di variazione non solamente del tema stesso ma anche di idee accessorie che contribuiscono ad agitare un clima destinato altrimenti a rimanere entro i confini armonici dettati dal tema stesso.

Il genere della passacaglia (nome derivato probabilmente dal "pasar calle" delle canzoni di strada spagnole) è caratterizzato dall'esposizione di un breve tema fondamentale in ritmo ternario, solitamente esposto al basso e continuamente variato. Esempi illustri di questo tipo di musica si trovano, come è noto, nei grandi autori del '600 e '700, da Buxtehude a Pachelbel, Purcell, Couperin, Frescobaldi e Bach, ma anche i tardoromantici, sull'onda del recupero delle musiche bachiane sul pianoforte (la *Passacaglia in Do minore* di Bach venne trascritta tra gli altri da Eugen d'Albert), vennero "risucchiati" dal vortice espressivo di questa forma e forse sollecitati, nel cimentarsi, con uno schema decisamente restrittivo e condizionante. Nacquero così il finale della *Quarta Sinfonia* di Brahms, un paio di lavori di Reger e, successivamente a Webern, opere di Britten, Copland, Hindemith, Ravel, Šostakovič e altri, per non parlare del recupero puramente storicistico operato dalle trascrizioni dei musicisti italiani della generazione di Respighi. Non è poi da sottovalutare il fatto che il tema della *Passacaglia* di Webern, per quanto non espressamente dodecafonico, sembra fatto apposta per anticipare i risultati stilistici che contraddistingueranno tutta la seconda Scuola di Vienna; tralasceremo a questo proposito, perché davvero specialistica anche se importante per comprendere l'aspetto "pre-seriale" della *Passacaglia*, l'analisi che può essere condotta sulle prime variazioni e sulle "contromelodie", se non per citare queste ultime sotto l'aspetto puramente timbrico .

La pagina weberniana mostra già peraltro quella tendenza alla sintesi, alla estrema concisione formale propria di tutta la sua produzione e, pur conservando un impianto tonale derivato dal Re minore del tema di base, perde ben presto il rassicurante ancoraggio alla tonalità stessa per procedere in un clima di incertezza che, come accade in quasi tutti i lavori giovanili dei viennesi, è fors'anche più affascinante del rigoroso clima atonale degli esempi successivi.

Si diceva che l'inevitabile monotonia della composizione, con la ripetizione ossessiva del tema principale, viene risolta con grande abilità dalla maggior parte dei compositori che vi si dedicarono (forse l'esempio brahmsiano rimane il più glorioso) ed è gestita da Webern ora arricchendo il testo con figurazioni contrappuntistiche secondarie, ora celando il tema all'interno di un variopinto tessuto strumentale. Il tema, un basso ostinato di 8 note non a caso presentato in base a una metrica binaria che contraddice quella ternaria storicamente associata alla danza, viene trasmesso a voci differenti, riccamente armonizzato, mosso da continui cambiamenti di indicazioni ritmiche, commentato da idee secondarie che a tratti assurgono al ruolo di protagonista. La caratteristica che preannuncia il futuro percorso atonale, e che introduce un elemento di tensione poi ampiamente sfruttato ai fini espressivi, risiede in un'unica nota del tema (la quarta, un La bemolle) che evade dalla tonalità di base di Re minore.

Dal punto di vista timbrico, il tema viene presentato per la prima volta sui pizzicati degli archi, poi ripetuto dalla tromba con il commento di una contromelodia del flauto - un vero e proprio secondo tema che sarà anch'esso variato e sviluppato. Poi il tema si sposta all'arpa, sopraffatto da un altro inciso tematico al clarinetto, a propria volta commentato dal corno sopra un accompagnamento degli archi. Ancora, il tema ritorna al pizzicato dei violoncelli e dei contrabbassi e poi al corno. Di questo passo assistiamo a ben 22 ripetizioni del tema anche se l'inserimento del materiale melodico secondario opera una vera e propria frammentazione del tema stesso, a volte appena percepibile. Lo schema generale del lavoro, comprensibile appieno solamente attraverso la lettura della partitura, può essere sintetizzato in cinque fasi :

- prima sezione principale (misure 1-96)

- episodio in modo maggiore e transizione (97-128)
- seconda sezione principale (129-192)
- terza sezione principale (193-227)
- finale (228-269)

Dopo avere raggiunto un punto di estrema tensione - forse l'unico esempio in tutto Webern di "lussureggiante sonorità orchestrale" (Vlad) - il lavoro termina con una coda tranquilla e apparentemente trascurata che sembra dileguare nel nulla il complicato processo generato dal meccanismo di apertura. Si ha in definitiva l'impressione che Webern, pur nel sostanziale rispetto della struttura formale propria della passacaglia, non esiti a valorizzare ampiamente l'impatto emozionale del materiale secondario: ne esce un'affascinante commistione tra la calcolata esattezza espressiva tipica della polifonia rinascimentale e barocca e il linguaggio armonico estremamente libero della generazione dei musicisti appena precedente a quella dell'Autore, generazione che, almeno nel nome di Mahler, continuerà per breve tempo a preparare, più o meno inconsciamente, la rottura definitiva con il sistema tonale.

I primi ragguagli critici nei confronti della *Passacaglia op. 1* non furono certo entusiasti : si parlò di "confusione, cacofonia a ogni costo, dissonanze scritte non per necessità ma per puro divertimento". Ma vi fu anche chi colse una "composizione sorprendente nella combinazione e progressione delle armonie e allo stesso tempo convincente per la profondità degli atteggiamenti musicali evocati."

Bibliografia

A.V., *Comporre arcano*, Sellerio, Palermo 1985

Paul Griffiths, *Anton Webern*, in *La seconda scuola di Vienna*, Ricordi-Giunti, Milano 1986

Valentina Chopolova Jurij Chopolov, *Anton Webern*, Ricordi-Unicopli, Milano 1990

Discografia

Pierre Boulez, London Symphony, CBS

Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker, DG