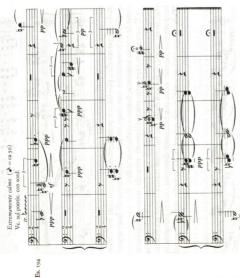
forte è quasi un corale o addirittura un organum trasfigurato la cui « vox principalis » è rappresentata dal violoncello, lo strumento personale di Webern:



Con le Sechs Bagatellen op. 9 (1913) per quartetto d'archi Webern aveva dovuto avvertire che il linguaggio dell'interiorità si era spinto, attraverso la radicalizzazione del totale cromatico, « ad una stratificazione enigmatica dell'approfondimento che interroga gli abissi » '. I sei pezzi durano complessivamente tre minuti e mezzo circa; e Webern stesso disse piú tardi che quando componeva questi pezzi aveva «la sensazione che, una volta esaurita l'esposizione dei dodici suoni, anche il pezzo dovesse considerarsi finito. Molto piú tardi sono arrivato alla conclusione che tutto questo rientrava nel

## Espressionismo e astrattismo di Anton Webern

amentosa noia (Webleidigkeit). Comprenderà questi pezzi soltanto vanno suonati questi pezzi, sa l'ascoltatore come deve accoglierli? Possono esecutori ed ascoltatori credenti evitare di abbandonarsi l'un 'altro? Ma che cosa si deve fare con dei pagani? Ferro e fuoco possono ridurli alla calma; ma vi sono soltanto i credenti che possono metterli dea dello sviluppo come « variazione », perciò si limitava ad esporre il tema come sintesi a priori. Egli ricominciava da capo, rifiutando 'antitesi fra soggettività dell'idea e oggettività della costruzione che aveva aperto la crisi del linguaggio musicale con Beethoven. Forse egli aveva voluto intitolare Bagatellen questi suoi pezzi, anziché col consueto termine di Stücke, proprio perché Beethoven aveva chiamao «bagatelle» le sue autoconfessioni pianistiche, che rifiutavano la costrizione oggettiva della forma, e nelle quali talvolta ricercava, cone poi Schumann, una diretta espressione dell'inesprimibile. In tale senso le Bagatellen weberniane avevano ancora valore di manifesto nel 1924, se Schönberg, che aveva ormai iniziato il ritorno agli schemi tradizionali col metodo dodecafonico, volle porre, sulla partitura dell'op. 9 di Webern, un avvertimento che non smentiva la posizione espressionista come atto di fede: «Se a favore di questi pezzi intercede da un lato la loro brevità, dall'altro tale intercessione è appunto necessaria per questa brevità. Si consideri qual senso di rinuncia ci voglia per essere tanto concisi. Ogni sguardo può prolungarsi in una poesia, ogni sospiro in un romanzo. Ma esprimere un romanzo con un unico gesto, una felicità con un solo respiro: tale concentrazione si ritrova soltanto laddove manca in analoga misura ogni tendenza alla chi ha fede che sia possibile esprimere mediante suoni qualcosa che solo coi suoni si può dire. Ad una critica essi non sono soggetti, come non lo è questa e qualunque altra fede. Se la fede può spostare le montagne, l'incredulità non può in compenso far sí che esse non esistano. Contro tale impotenza è impotente la fede. Ora, chi suona sa come il tema) abbia ricevuto un certo profilo già attraverso un'unica enunciazione dei dodici suoni » '. Webern era già alla soglia della individuazione dodecafonica; ma a quest'epoca era ancora lontano dal pensare che si potesse, proprio in base a questo principio, riprendere l'ia: prima che non siano stati esposti tutti i dodici suoni, nessuno di essi può venir ripetuto. La cosa piú importante è che il pezzo (l'idea, quadro di un importante sviluppo... In una parola era nata una regoal bando. Possa per loro risuonare questo silenzio! » 2

<sup>1</sup> T. W. ADORNO, op. cit., in Klangfiguren, p. 161.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> WEBERN, Der Weg zur neuen Musik eit., p. 55 (trad. cit., pp. 94-95). A. Schönberg, prefazion alla Bagaellen 90. y. U. E., Winn 1924, p. 2. Webern ha poi dedicto, otusis sus composizione ne dedicte non figura sulla partitura) ad Alban Berg, con le