

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

Es. 194

Estremamente calmo ( $\text{♩} = \text{ca } 50$ )  
Vc, sul pontic. con scod.

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 »<sup>1</sup>. I sei pezzi durano complessivamente tre minuti e mezzo circa; e Webern stesso disse più 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 più tardi sono arrivato alla conclusione che tutto questo rientrava nel

quadro di un importante sviluppo... In una parola era nata una regola: prima che non siano stati esposti tutti i dodici suoni, nessuno di essi può venir ripetuto. La cosa più importante è che il pezzo (l'idea, il tema) abbia ricevuto un certo profilo già attraverso un'unica enunciazione dei dodici suoni »<sup>2</sup>. 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'idea dello sviluppo come « variazione », perciò si limitava ad esporre il tema come sintesi a priori. Egli ricominciava da capo, rifiutando l'anitesi 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 chiamato « bagatelle » le sue autoconfessioni pianistiche, che rifiutavano la costruzione oggettiva della forma, e nelle quali talvolta ricercava, come 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 concentrazione in un unico gesto, una felicità con un solo respiro: tale concentrazione si ritrova soltanto laddove manca in analoga misura ogni tendenza alla lamentosa noia (*Wehleidigkeit*). Comprenderà questi pezzi soltanto 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 solo lo è questa e qualunque altra fede. Se la fede può spostare le montagne, l'incredulità non può in compenso far sì che esse non esistano. Contro tale impotenza è impotente la fede. Ora, chi suona sa come vanno suonati questi pezzi, sa l'ascoltatore come deve accoglierli? Possono esecutori ed ascoltatori credenti evitare di abbandonarsi l'un l'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 al bando. Possa per loro risuonare questo silenzio! »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Webern, *Der Weg zur neuen Musik* cit., p. 55 (trad. cit., op. 94-95).

<sup>2</sup> A. Schönberg, prefazione alle *Bagatellen* op. 9, U. E., Wien 1924, p. 2. Webern ha poi dedicato questa sua composizione (ma la dedica non figura sulla partitura) ad Alban Berg, con le

<sup>3</sup> T. W. ADORNO, *op. cit.*, in *Klangfiguren*, p. 161.