

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Dall'analisi alla riscrittura: l'orchestrazione di Webern del Ricercare a 6 voci di Bach**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/130360> since

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

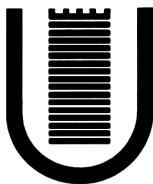
(Article begins on next page)

# Rivista di Analisi e Teoria Musicale

---

Anno XIV n. 1, 2008

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Roma – Tor Vergata  
Dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo



**Rivista di analisi e teoria musicale**

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

**Direttore:** Mario Baroni

**Vicedirettore,** Rossana Dalmonte, Giorgio Sanguinetti

**Direttore responsabile:** Johannella Tafuri

**Comitato scientifico:** A.R. Addressi, R. Agostini, L. Curinga, P. Gargiulo, F. Giomi,  
L. Marconi, S. Pasticci, E. Pozzi, A. Rostagno, G. Salvetti, G. Sanguinetti, J. Tafuri,  
P. Troncon, P. Venturini.

**Consulenti:** B. Drabkin, P.H. Vendrix, J-J Nattiez, M. Imberty, M. Bent

**Amministrazione:** LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

**Redazione, layout e copertina:** Ugo Giani

**Disegno in copertina:** Giordano Montecchi

**Stampa:** Genesi Gruppo Editoriale, Città di Castello

<b>Abbonamento annuo:</b>	Soci SIdM, SIEM, AIMI, IASPM	€ 15
	Non soci	€ 25
	Numero singolo	€ 15

Il pagamento potrà essere effettuato con una delle seguenti modalità:

- mediante bonifico bancario codice IBAN: IT 80 K 01030 13701 000000682017;
- mediante carta di credito comunicando il nome dell'intestatario, il numero della carta, la data di scadenza e il codice di controllo di tre cifre;
- mediante versamento sul c/c postale n° 11748555, intestato a LIM Editrice, via di Arsina 296/f, 55100, Lucca

**Le traduzioni dall'inglese degli articoli di Kallis e di Suurpää sono di Elisabetta Piras**

© LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 978-88-7096-540-7

## SOMMARIO

- 7    Andrea Malvano  
*Dall'analisi alla riscrittura: l'orchestrazione di Webern del «Ricercare a sei voci» di Bach*
- 23   Lauri Suurpää  
*L'arrivo alla tonica in due Preludi e due Fughe dal «Clavicembalo ben temperato» di Bach*
- 39   Vasileios Kallis  
*Forma, tonalità “modificata”, modalità “non diatonica” in «Jeux d'eau» di Ravel*
- 59   Domenico Giannetta  
*Il mondo è fatto a scale. Studio teorico sulle relazioni possibili fra scale e modi*
- 87   Claudia Aristotile  
*«Cor mio deh non languire» di Battista Guarini nella produzione madrigalistica secentesca*

Andrea Malvano

DALL'ANALISI ALLA RISCrittURA: L'ORCHESTRAZIONE DI WEBERN  
DEL «RICERCARE A SEI VOCI» DI BACH

Quando Anton Webern nel 1934 decise di intraprendere la trascrizione orchestrale del *Ricercare a sei voci* tratto dall'*Offerta musicale* BWV 1079 di Johann Sebastian Bach, la scelta non parve affatto sorprendente. Già dagli anni Venti del Novecento Arnold Schönberg aveva indirizzato la seconda scuola di Vienna verso la riflessione sul linguaggio bachiano: risalgono rispettivamente al 1921 e al 1931 le orchestrazioni dei Preludi Corali BWV 654 e BWV 631, e del *Preludio e Fuga in mi bemolle maggiore* BWV 552. Inoltre, come ampiamente documentato da Martin Zenck, il culto di Bach accompagnò Webern per tutta la sua vita artistica: lo dimostrano le trascrizioni dei Corali BWV 334 e BWV 397, i programmi presentati nella veste di direttore d'orchestra e la dichiarazione fatta a Schönberg circa le influenze della *Sinfonia* op. 21 [Zenck 1989].

Con il *Ricercare a sei voci* l'operazione andava nella direzione della riscrittura, piuttosto che della semplice orchestrazione. L'*Offerta musicale* nacque nel 1747, a partire da un tema ideato da Federico il Grande: nove canoni, una fuga canonica, due ricercari (a tre e sei voci), una sonata per flauto, violino e continuo. Il *Ricercare a sei voci* non presenta indicazioni di organico, secondo una consuetudine ancora piuttosto diffusa nella prima metà del Settecento. Webern lesse in questa caratteristica un'occasione da non perdere per sperimentare le risorse espressive della scomposizione timbrica; e così decise di proporre un'orchestrazione del lavoro bachiano, da pubblicare con un nuovo titolo: *Fuga (Ricerca)*. In una lettera inviata nel 1935 al pittore svizzero Franz Roderer, egli espresse chiaramente le sue intenzioni: «Ora io ho trasformato questo concetto astratto in una 'Klangfarbenmelodie'» [Moldenhauer-Irvine cur., 1966]. Ma come si verifica l'incontro tra una scrittura profondamente lineare come quella del ricercare e uno dei procedimenti compositivi più inclini alla frammentazione di tutta la poetica novecentesca? Che cosa produce l'incontro tra una scrittura melodico-contrappuntistica come quella del ricercare e un trattamento dell'orchestra che sfrutta le risorse della *Klangfarbenmelodie* e del puntillismo?

Incominciamo a rispondere a queste domande riflettendo sulla forma. La struttura ideata da Bach trova una perfetta corrispondenza con la rivisitazione di Webern: ogni dettaglio formale resta inalterato rispetto al dettato bachiano.

Prima parte:

Esposizione (Soggetto 1): bb. 1-51

Divertimenti: bb. 52-78

Seconda parte:

Nuova esposizione con stretti (Soggetto 2 derivato dal Soggetto 1): bb.79-114

Terza parte:

Coda- ritorno del Soggetto 1: bb. 115-fine

La conferma all'allineamento formale tra Bach e Webern viene dal numero delle battute totali: 205 in entrambi i casi. Non si tratta pertanto di una trascrizione integrativa, come avviene ad esempio con Ferruccio Busoni per la *Ciaccona*, ma di un'orchestrazione che evita di intervenire direttamente sulla scrittura. Nessuna elaborazione architettonica: Webern si dedica esclusivamente alla ricerca sul timbro.

Ed è proprio la frammentazione dei colori orchestrali a stimolare l'immaginazione dell'allievo di Schönberg. Le sei parti bachiane si scompongono in un organico orchestrale ampio, che prevede l'intervento di sedici parti (flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, trombone, timpano, arpa, archi). Ma è soprattutto il rigore nella conduzione della polifonia a essere contraddetto all'ascolto da una continua frammentazione timbrica delle linee melodiche. Il principio della separazione delle voci sembra violentato da una scrittura timbrica che ostacola sistematicamente l'isolamento tra le singole parti del tessuto polifonico. Il contrappunto tende a sgretolarsi, disintegrando la rigorosa indipendenza tra i profili melodici della composizione. Ogni voce sembra perdere una precisa fisionomia timbrica, per andare a ostacolare la rigorosa sovrapposizione melodica prevista dall'impianto bachiano. Un'osservazione superficiale del brano sembra quindi individuare nelle scelte di Webern una violazione della struttura polifonica originale.

Ma basta andare un po' più in profondità per cogliere un atteggiamento del tutto estraneo alla sovversione del modello scelto. Il soggetto del *Ricercare* è sottoposto a quella frammentazione timbrica che, come si è detto, investe ogni tassello della composizione.



Es. 1. J.S. Bach, Offerta musicale BWV 1079, Ricercare a sei voci, Soggetto (bb. 1-8)

Webern sceglie una scomposizione in sette parti, affidando ogni esposizione a tre strumenti differenti (la prima apparizione coinvolge corno, tromba e trombone, Es. 2), mentre l'arpa riveste un ruolo leggermente differente, poiché si limita a svolgere una funzione di raddoppio nelle cellule che chiameremo D e G.

The musical score for Example 2 shows four staves. The top three staves are for Horn in F, Trumpet in D, and Trombone in E-flat. The bottom staff is for Harp. The Horn part has notes B, D, and F. The Trumpet part has notes C and G. The Trombone part has notes A and E. The Harp part has notes D and G. Dynamics include pp and p.

Es. 2. Webern-Bach, *Fuga (Ricercata)*, Soggetto (bb. 1-8)

Per questo motivo si può parlare di un'esposizione 'a tre parti più arpa'. Lo strumento a corde pizzicate infatti resta per tutto il brano confinato in una posizione autonoma rispetto agli altri timbri: una sorta di valore esplicito che ritorna periodicamente all'interno di una funzione a tre incognite. Webern sembra voler affidare all'arpa un ruolo di rinforzo rispetto al tessuto melodico disegnato dagli altri strumenti: pennellate puramente coloristiche, che punteggiano l'andamento della composizione, privilegiando la natura percussiva dello strumento.

Sia Carl Dahlhaus [Dahlhaus 1969] sia Joseph N. Straus [Straus 1986] hanno messo in evidenza le plausibili cause della frammentazione timbrica, individuando una continuità tra le cellule melodiche eseguite dagli stessi strumenti nel corso di ciascuna delle esposizioni: alcune serie intervallari (in particolare due tetracordi alla tromba e al corno) che sembrerebbero dimostrare proprio quella coerenza motivica, che lo stesso Webern disse di aver cercato nel *Ricercare a sei voci* di Bach [Kolneder 1996, 208].<sup>1</sup> Straus, riprendendo Dahlhaus, osserva come Webern abbia usato lo strumento timbrico per associare altezze non contigue del soggetto: un'analisi che spiega la frammentazione timbrica in funzione della coesione interna alle strutture tematiche. Ma la scomposizione

1. «La mia strumentazione (e qui alludo all'intero brano) tenta solo di far affiorare l'unità *motivica*.»

dei colori orchestrali cercata da Webern esprime una logica molto più ampia, da estendere al percorso macroscopico della composizione: non è un procedimento esclusivamente volto a evidenziare i lineamenti nascosti del motivo principale; è anche un mezzo per identificare una continuità tra le varie riapparizioni tematiche dell'intero brano. Dahlhaus, Jürgen Raidt [1992], Klaus Heinrich Stahmer [1982] e Heinz Bauer [1974] hanno insistito molto sulla natura analitico-interpretativa dell'intervento di Webern sul *Ricercare* di Bach; e senza dubbio gran parte delle scelte timbriche mettono in luce relazioni motiviche, scansioni formali e corrispondenze nascoste tra gli elementi strutturali del modello bachiano. Ma l'analisi di Webern introduce un percorso che mira ad aggiornare gli elementi grammaticali del contrappunto al linguaggio moderno della *Klangfarbenmelodie*: un'orchestrazione che traduce, oltre che analizzare. Webern riscrive con la penna dell'orchestrazione moderna il lessico dell'antica tradizione polifonica. Lo si avverte già alla prima esposizione del soggetto, che sembra mettere in discussione l'impostazione polifonica del lavoro bachiano: quattro strumenti si alternano all'esposizione del tema; niente di più alieno alle fondamenta di un ricercare o di una fuga. Eppure Webern riesce a garantire i confini del soggetto, trasformando la sua peculiarità melodica in un sistema ripetitivo di colori orchestrali: un tematismo puramente timbrico. La linearità intervallare del soggetto tende a disperdersi tra le varie parti, ma tre strumenti più l'arpa espongono ogni riapparizione dei sette frammenti del tema secondo uno schema ricorrente; una funzione a tre incognite, che ricompare identica a ogni ripresa del soggetto.

str. 1	A			E	
str. 2		B		D	F
str. 3			C		G
Arpa				D	G

Fig. 1. Distribuzione dei timbri del soggetto principale

Nel corso della prima esposizione lo strumento 1 è il trombone, che esegue i frammenti A e E; lo strumento 2 è il corno, a cui sono affidati i segmenti B, D e F; mentre il terzo strumento, la tromba, suona le cellule C e G. Tutti e tre gli ottoni entrano con la sordina. L'arpa, come detto, si attiene alla sua funzione di raddoppio, intervenendo nei frammenti D e G: nel primo caso si sovrappone alla strumento 2, nel secondo allo strumento 3. Tutte le successive apparizioni



del soggetto del *Ricercare* sono determinate da questa formula ricorrente; un primo strumento suona sempre i frammenti A e E, un secondo B, D, F, un terzo C e G. I volti dei personaggi cambiano periodicamente (ad eccezione dell'arpa), ma i loro ruoli restano immutati a ogni ripresa del soggetto (Cfr. Tab. 1).

RIPRESA SOGGETTO	STRUMENTO 1	STRUMENTO 2	STRUMENTO 3	STRUMENTO 4
bb. 1 sgg.	Trombone	Corno	Tromba	Arpa
bb. 9 sgg.	Flauto	Clarinetto	Oboe	Arpa
bb. 17 sgg.	Clarinetto basso	Trombone	Corno	Arpa
bb. 25 sgg.	Corno inglese	Corno	Clarinetto basso	Arpa
bb. 37 sgg.	Tromba	Oboe	Clarinetto	Arpa
bb. 49 sgg.	Clarinetto basso	Fagotto	Violoncello	Arpa
bb. 115 sgg.	Tromba	Corno inglese	Corno	Arpa
bb. 131 sgg.	Oboe	Flauto	Tromba	Arpa
bb. 145 sgg.	Corno	Trombone	Tromba	Arpa
bb. 171 sgg.	Clarinetto	Tromba	Corno	Arpa

Tab. 1. Scomposizioni timbriche delle riprese del soggetto

Questo vuol dire che la nozione bachiana di tema non è affatto contraddetta dall'orchestrazione di Webern.<sup>2</sup> Anche se la frammentazione timbrica, una volta completato l'impianto polifonico, rende molto più difficile l'individuazione delle singole linee melodiche e delle rispettive riprese tematiche, resta nella nuova tessitura a sedici parti un elemento ripetitivo: la scansione dei tre strumenti impegnati a esporre il soggetto. Webern, come ha giustamente sottolineato Adorno, molto spesso si rifiuta di sottoporre a iterazione il materiale delle sue composizioni:<sup>3</sup> la sua orchestrazione si sarebbe potuta snodare senza attenersi ad alcun vincolo timbrico. Invece, in questo caso, ogni riapparizione del soggetto prevede il rispetto di un preciso dialogo tra tre strumenti e arpa. L'orchestrazione quindi da un lato contraddice le attese del fruitore, rendendo meno netto l'isolamento del soggetto dal resto del materiale melodico, dall'altra

2. Anche un trattato coevo alla produzione bachiana come quello di Johann Mattheson insiste, definendo il tema di una composizione scolastica in forma di fuga, sulla categoria della ricorrenza motivica: «Gebundene [Fugen] sind, wenn sich der Setzer daran bindet, das alle Noten vom Anfange des Unterwurffs oder Fugen-Satzes, welches man Thema nennet, bis zum Ende desselben, ohne Ausnahm, nachgesungen oder nachgespielt werden sollen.» [Mattheson 1739, 366]. (Sono [fughe] scolastiche, quando il compositore si pone come vincolo che tutte le note dall'inizio del brano o della composizione in forma di fuga, che si chiama tema, siano cantate o suonate sempre uguali, senza eccezioni, fino alla fine della stessa).
3. «La sua pungente irsutezza, come esigenza dell'*hic et nunc* non arrendevole alla vaghezza e alla comunicazione diretta, bisogno dell'assoluta irripetibilità di ogni singola struttura, dovrebbe anche impedire di ascoltare, in un'unica successione, un consistente numero delle sue opere come invece è possibile fare con tutti gli altri compositori: ogni brano di Webern, in quanto intensiva totalità, quasi reclama la propria unicità al mondo, inconciliabile con l'esistenza del brano successivo» [Adorno 1995, 66].

mantiene intatta la nozione di ripetitività, prevedendo l'adesione a uno schema timbrico ricorrente. Necessità e libertà trovano una mediazione, secondo un principio estetico che sta alla base dell'intero sistema dodecafonico.

Con il controsoggetto succede qualcosa di molto simile. La ripartizione è nuovamente organizzata in sette frammenti, ma il colore, alla prima apparizione, è affidato unicamente agli strumenti ad arco.

The image shows a musical score for Violino II and Viola. The score is divided into seven fragments, labeled A through G. Fragment A is in Violino II, B in Viola, C in Violino II, D in Viola, E in Violino II, F in Viola, and G in Violino II. The fragments are arranged in a sequence that alternates between the two staves.

Es. 3. Webern-Bach, *Fuga (Ricercata)*, Controsoggetto (bb. 9-16)

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una funzione costante; le incognite diventano due, ma la scansione dei frammenti prevede il sistematico rispetto delle distribuzioni individuate nel corso della prima esposizione:

str. 1	A	C	E	G
str. 2	B	D	F	

Fig. 2. Distribuzione dei timbri del controsoggetto

La nozione di iterazione timbrica è rispettata anche dalle riproposizioni del controsoggetto. Le corrispondenze tra frammenti melodici e timbrici prevedono sempre un'alternanza tra due strumenti diversi: un bilanciamento tra colori in dialogo rigorosamente osservato nel corso delle varie fasi della composizione.

Soggetto e controsoggetto quindi mantengono un'identità precisa, avanzando con una fisionomia riconoscibile nonostante la frammentaria dispersione dei loro lineamenti melodici. La scomposizione timbrica mette in discussione la linearità dei personaggi in azione, senza però inficiarne identità e riconoscibilità. Webern in sostanza ripensa alla nozione di tema, rifiutandosi di darle una valenza unicamente intervallare: non necessariamente una concatenazione ricorrente di note, ma una iterazione da rintracciare nelle proporzioni dell'orchestrazione. Laddove la sovrapposizione della polifonia viene meno a causa di uno smembramento delle sei parti bachiane, Webern fissa nuovi vin-

coli al suo lavoro di riscrittura, imponendosi il rispetto di una serie di funzioni timbriche ricorrenti.

La separazione tra soggetto e controsoggetto, nonostante il concorso di sei strumenti differenti, è piuttosto evidente nel corso dell'esposizione: il soggetto è affidato agli ottoni con sordina (più arpa); mentre il controsoggetto appare strettamente legato al colore strumentale degli archi. Fino alla b. 44 i due volti sono divisi da una linea timbrica molto marcata: una dissociazione che garantisce la fisionomia dei singoli elementi che compongono la tessitura polifonica originale. Poi il controsoggetto scompare, nella sua formulazione integrale, dalla scena della composizione e la frammentazione dei colori orchestrali si fa decisamente più intensa. Webern sorregge il muro della distinzione finché anche la scrittura bachiana continua a lavorare sulla dialettica tra soggetto e controsoggetto.

Anche la struttura formale esibisce una proficua dialettica tra contrappunto e frammentazione timbrica. L'analisi della partitura bachiana evidenzia una costruzione molto solida, che tende allo sviluppo di un discorso lineare. L'articolazione dei vari episodi, come in tutte le composizioni polifoniche del tempo, è dettata da una graduale evoluzione dei trattamenti contrappuntistici. C'è una regolare esposizione a sei voci, seguita da una sezione di divertimenti che si conclude in corrispondenza della cadenza a battuta 78. Segue una seconda parte in cui prendono forma una serie di stretti su un tema derivato dal soggetto (bb. 80-114). Quindi l'ultima sezione si spegne su una solida ripresa al basso del soggetto principale (b. 197). La successione degli episodi è individuata da una progressiva alterazione dei processi contrappuntistici: nella prima parte, come detto, prevale la dialettica tra soggetto e controsoggetto, nella seconda le imitazioni si fanno più strette, anche in virtù della differente fisionomia del nuovo elemento tematico, mentre la terza parte presenta una progressiva solidificazione del contrappunto attorno al profilo motivico del soggetto.

Ma, se il tracciato polifonico è sistematicamente corroso dall'orchestrazione di Webern, cosa resta di questa architettura contrappuntistica nella *Fuga (Ricerca)*? Anche in questo caso il lavoro sul timbro prima distrugge e poi costruisce. Le tre sezioni fondamentali dell'impianto originale trovano corrispondenza con i colori della nuova partitura.

- La prima parte (bb. 1-78) si articola in due sezioni: esposizione (1-49) e divertimenti (50-78). Questa separazione è ripresa da Webern sotto il profilo timbrico: la b. 49 (Es. 4), difatti, segna l'unica commistione tra archi e fiati nel soggetto in tutta la composizione, prevedendo l'intervento dei violoncelli per i segmenti C e G. La frammentazione dei colori orchestrali rende meno netto lo scarto contrappuntistico tra l'esposizione e i divertimenti; ma la diversa identità timbrica della b. 49 sottolinea la cesura tra le due sezioni dell'architettura bachiana.

The image shows a musical score for Webern-Bach's *Fuga (Ricerca)*, measures 49-56. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Clarinetto basso (top), Fagotto, Arpa (middle, with two staves), and Violoncello (bottom). The Clarinetto basso and Fagotto parts show melodic lines with some chromaticism and rests. The Arpa part is mostly silent. The Violoncello part has a few notes, including a chromatic descent.

Es. 4. Webern-Bach, *Fuga (Ricerca)*, bb. 49-56

- La seconda parte (bb. 79-114) si apre su un Mi bemolle maggiore, confermato da una netta cadenza V-I tra bb. 77 e 78. Lo iato è forte, perché deve introdurre un nuovo soggetto, che si articola in due tronconi: prima una discesa cromatica che copre l'arco di un intervallo di quarta (*mi<sup>b</sup> - si<sup>b</sup>*), poi una sezione introdotta e conclusa da due intervalli di quarta (*si<sup>b</sup> - mi<sup>b</sup>* e *fa - si<sup>b</sup>*). La cifra di questo nuovo tema è definita, dunque, da un intervallo di quarta, che compare sia in forma latente, definendo l'*ambitus* della discesa cromatica, sia in forma manifesta, evidenziando i due principali sussulti melodici. La sua organizzazione contrappuntistica prevede imitazioni molto strette, che sono trascritte da Webern attraverso un incremento della dispersione timbrica. È questo il momento che segna la definitiva caduta del diaframma, che nel corso dell'esposizione aveva separato in maniera netta soggetto e controsoggetto. Il nuovo elemento tematico, al pari del primo soggetto, viene esposto da tre strumenti differenti (corno inglese, corno e violoncello).

The image shows a musical score for three instruments: Corno inglese (English Horn), Corno in Fa (French Horn), and Violoncello (Cello). The score is in 3/4 time and B-flat major. Four fragments of a secondary subject are highlighted with boxes and labeled A, B, C, and D. Fragment A is in the English Horn part, B is in the French Horn part, and C is in the Cello part. Fragment D is also in the French Horn part. Each fragment is marked with 'pp' and a double-headed arrow indicating a dynamic range.

Es. 5. Webern-Bach, Fuga (Ricercata), bb. 78-84, soggetto della seconda parte (particolare corno inglese, corno e violoncello)

Quattro frammenti (A, B, C, D), riproposti anche in questo caso da uno schema ricorrente, che duplicano il trattamento utilizzato per la testa del soggetto principale:

str. 1	A			
str. 2		B		D
str. 3			C	

Fig. 3. Distribuzione dei timbri del soggetto secondario

Tale schema conferma a livello timbrico quella filiazione diretta tra soggetto principale e secondario, che è documentata dalla condivisione di un cromatismo discendente (Cfr. Fig. 4). Inoltre il restringimento delle imitazioni trova una corrispondenza nella puntillizzazione dei vari frammenti tematici: in particolare gli interventi dei primi due strumenti individuano un minuto cromatismo di semitono. Questa tendenza a scorporare in particelle microscopiche la testa del tema sembra proporre una traduzione timbrica della nozione di imitazione stretta: gli strumenti, tramite una serie di fitte sovrapposizioni e concatenazioni tematiche, riproducono all'ascolto quella sensazione di addensamento melodico, che appare evidente nella scrittura bachiana.

*schema timbri  
soggetto principale*

str. 1	A			E
str. 2		B	D	F
str. 3			C	G
Arpa			D	G

*schema timbri  
soggetto secondario*

str. 1	A		
str. 2		B	D
str. 3			C

*soggetto principale*

*soggetto secondario*

Fig. 4. Legame timbrico e melodico tra i due soggetti

- In Bach la terza parte (bb. 114-fine) è quella in cui il materiale melodico del soggetto affiora con maggiore evidenza. Questa solidità motivica è resa dall'orchestrazione di Webern attraverso un progressivo alleggerimento della frammentazione timbrica. Gli elementi tematici tendono a compattarsi, finché l'ultima apparizione del soggetto (bb. 197-205, Es. 6) appare al fagotto e al contrabbasso all'unisono senza nessuna interruzione. Una scelta che rispetta l'evidenza melodica dell'ultima ripresa bachiana, ma nello stesso tempo presenta per la prima volta in una veste timbrica unitaria l'idea generatrice del brano. Il percorso si muove dalla frammentazione all'agglomerazione, affidando al pugno dell'orchestratore quell'articolazione formale, che in Bach è determinata dall'avanzamento contrappuntistico.

Es. 6. Webern-Bach, *Fuga (Ricerca)*, bb. 197-205 (particolare fg, cb)

Forse l'interpretazione che Webern dà del percorso bachiano è lontana dalle intenzioni originali: l'iter sintattico proposto dal *Ricercare a sei voci* non sembra muoversi dal frammento all'unità. Ma le modalità in cui si articolano le varie tappe del viaggio sono molto simili; il differente trattamento timbrico che distingue le tre parti dell'opera, la ricerca della dialettica tra soggetto e contro-soggetto, la fisionomia timbrica del tema secondario, nonché il progressivo compattamento dei colori orchestrali nella parte conclusiva, sono tutti atteggiamenti che denotano una stretta corrispondenza tra le sezioni del discorso bachiano e le varie fasi dell'orchestrazione di Webern. Quello che in Bach è guidato dalla polifonia, in Webern trova uno specchio nelle risorse del timbro; ma nessuna scelta sembra plasmata da un pensiero musicale completamente svincolato dal modello.

Anche sotto il profilo della dinamica, dei segni di espressione e dell'agogica Webern integra il dettato bachiano. L'operazione proposta dalla *Fuga (Ricerca)* segue il criterio della revisione, aggiungendo decine di indicazioni espressive assenti nel testo originale. Come noto, le partiture di Bach non offrono molti appigli alle scelte dell'interprete. Webern già nel soggetto (cfr. Esempio 1) sceglie di suddividere i sette frammenti in due tipologie diverse: i segmenti C, D, E, F sono contrassegnati da una legatura d'espressione, mentre per A, B e G Webern prevede un'esecuzione in marcato. Tale criterio esecutivo viene ripreso ad ogni nuova apparizione del soggetto, che si ripresenta ogni volta con un lineamento ricorrente: un elemento espressivo contribuisce a ricreare quella natura tematica, che la frammentazione timbrica ridiscute continuamente a livello melodico.

L'indicazione agogica su cui si apre la composizione è *Sehr mässig*; ma tutta la partitura è ricca di altri dettagli (*poco allargando*, *poco ritardando*, *fließender*, *sehr getragen*, *sehr ruhig*) che trasformano continuamente l'andamento metro-nomico. In particolare Webern insiste molto sul "rubato", ritenendolo il criterio fondamentale con cui eseguire il soggetto. In una lettera del gennaio 1937 a Hermann Scherchen, primo direttore del lavoro alla testa dell'Orchestra della BBC, tenne addirittura a precisare i confini di questo particolare atteggiamento:

Proprio in questo segmento del tema, in questo cromatico (*sol-si*), avverto un carattere essenzialmente diverso dalle prime cinque note. Queste le immagino molto regolari, quasi rigide (cioè in tempo rigoroso: esse lo scandiscono), e, a mio avviso, ciò trova rispondenza

nel carattere delle ultime cinque note. Più in dettaglio, io intendo il *rubato* così: da *sol a fa* # a *fa* più mosso, poi *un poco ritenuto* sul *mi* b (accento all'arpa!), e poi di nuovo *rubato* nella frase del trombone [Kolneder 1996, 207].

Anche in questo caso, quindi, la scelta sembra andare proprio nella direzione della coerenza motivica. Webern sente nel soggetto una sorta di corrispondenza tra la prima e l'ultima parte del tema (i frammenti A e F-G), mentre individua nei segmenti della sezione centrale una continuità basata sull'andamento cromatico degli intervalli (frammenti B, C, D, E). Il *rubato* deve mettere in risalto queste affinità tra le varie sezioni del soggetto, delineando un nuovo lineamento espressivo da riprodurre a ogni ripresa tematica. Ancora una scelta in favore dell'iterazione e della ripetitività; qualcosa che consente all'ascoltatore di individuare quei tratti fisionomici del tema che la frammentazione timbrica tende a disperdere tra le sedici parti orchestrali.

E lo stesso accade con le dinamiche. Webern si trova davanti a un terreno vergine, lasciato da Bach privo di ogni indicazione esecutiva. Il suo sistema propone una rivisitazione molto marcata del tessuto originale, ma perfettamente coerente con l'articolazione dell'architettura formale. Nel corso dell'esposizione (bb. 1-51) troviamo solo indicazioni che scendono dal piano al pianissimo. Nella seconda sezione (bb. 51-78) prende forma una fitta frammentazione delle dinamiche, limpidamente allineata alla scomposizione orchestrale in segmenti microscopici. Nella seconda parte (bb. 80-114) la dinamica si assottiglia nuovamente ripiegando su sonorità sotto voce. Mentre nel finale, la progressiva solidificazione delle linee, che culmina nella ripresa del soggetto affidata a fagotto e contrabbasso, si rispecchia nella conclusiva ascesa al fortissimo di tutti gli strumenti.

Concludendo, l'analisi della partitura mette in rilievo un atteggiamento che potrebbe sfuggire all'ascolto della *Fuga (Ricerca)*. Webern sfrutta le risorse dell'orchestrazione con una duplice finalità. Da una parte tende a destrutturare quanto si legge nel dettato bachiano: la fitta scomposizione timbrica ostacola sistematicamente l'individuazione dei confini tra le sei voci di cui si compone il tessuto polifonico originale. Dall'altra cerca di dare una nuova veste ai principi fondanti della grammatica contrappuntistica: la nozione di soggetto è garantita da una ricorrenza nella distribuzione dei timbri, così come l'alternanza tra soggetto e controsoggetto è mantenuta intatta nel corso dell'esposizione da una rigida separazione tra le famiglie di strumenti coinvolte. Lo stesso si verifica con l'articolazione formale del brano, che cerca una corrispondenza tra la ripartizione dei colori orchestrali e l'evoluzione del trattamento contrappuntistico presente nel modello. E anche le indicazioni previste a livello della dinamica e dell'agogica cercano di confermare quanto espresso sotto il profilo timbrico. Michal Bristiger [1985] ha parlato di «metamorfosi» della fuga di Bach, accennando all'idea goethiana di trasformazione come raggiungimento di un grado



supremo di purezza. Ma l'espressione sembra sottintendere un'idea evolutuzionistica, che da Bach conduce a Webern; mentre l'analisi della partitura evidenzia un atteggiamento incapace di ogni forma di superiorità nei confronti del passato. L'identità del modello è preservata; sono solo le forme in cui essa si manifesta ad essere trascritte in un linguaggio moderno.

Alain Galliari, riprendendo una riflessione di Adorno, ritiene che l'intervento di Webern sia interamente messo al servizio della composizione bachiana [Galliari 2007, 729]. Ma anche questa posizione non sembra trovare conferma nelle analisi presentate sopra: una *pars destruens* e una *pars construens* si alternano alla rivisitazione del *Ricercare*; ma la finalità è quella di riscrivere con altre parole una serie di principi normalizzati dalla tradizione. Nessun rapporto di subordinazione, né da una parte né dall'altra. Webern gioca con le attese del fruitore: prima discute la nozione di separazione delle parti, poi ricostruisce, servendosi dell'orchestrazione, i lineamenti fondanti della scrittura contrappuntistica. La sua intenzione non è quella di sovvertire, ma di riscrivere il linguaggio del passato: nuovi significanti per gli stessi significati.<sup>4</sup> Un ideale che si allinea perfettamente a quell'esigenza di proporre «soluzioni drastiche senza interruzioni di continuità con il passato» [Baroni 2001, 16], che secondo l'autore spiega molte scelte delle avanguardie maturate nella Vienna di Schönberg, Berg e Webern. Quella della *Fuga (Ricerca)* non è una semplice orchestrazione, ma non è nemmeno una forma di trascrizione: il rapporto con il modello non rivela quell'angoscia dell'influenza che Harold Bloom ha lucidamente codificato in letteratura [Bloom 1983, 22 sgg.], ma nemmeno un atteggiamento dissacrante, volto ad osservare con presuntuosa superiorità un colosso della tradizione musicale. Webern non si limita a orchestrare, ma non si propone nemmeno di trascrivere: egli riscrive la pagina bachiana, andando alla ricerca di nuovi volti per gli stessi personaggi. E il risultato è un lavoro in grado di riflettere il pensiero estetico di un'intera generazione di musicisti: una nuova scrittura partorita da una riflessione musicale stratificata nel tempo. Proprio come diceva lo stesso Webern ai suoi allievi, descrivendo nella dodecafonia la necessaria conseguenza di secoli di mutamenti musicali [Searle 1940].

---

4. Anche Kathryn Bailey ha lavorato a fondo sulle composizioni di Webern con la finalità di leggere nelle sue scelte un atteggiamento innovativo ma nello stesso tempo radicato nella tradizione [Bailey 1991].

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO TH.W. (1995), *Anton Webern*, in P. Violante (cur.), *Anton Webern*, Ente Autonomo Orchestra Sinfonica Siciliana, Palermo, 62-72 (ed orig. in «Merkur», 13/3, 1959).
- BAILEY K. (1991), *The Twelve-note music of Anton Webern: Old forms in a new language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARONI M. (2001), *Nascita e decadenza delle avanguardie musicali*, in *Enciclopedia della musica*, vol I (*Il Novecento*), Einaudi, Torino, 5-26.
- BAUER H. (1974), *Interpretation durch Instrumentation: Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton von Weberns*, «Neue Zeitschrift für Musik», 135.
- BLOOM H. (1983), *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. Oxford U.P., Oxford 1975).
- BRISTIGER M. (1985), *Webern e Bach, Varèse e Hoene Wronski: radici romantiche del pensiero di due musicisti moderni*, in A. Fiorenza (cur.), *Comporre arcano*, Sellerio, Palermo, 42-51.
- BUDGE E. (1987), *Webern und Bach*, in D. Berke – D. Hanemann (cur.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (Kongressbericht Stuttgart 1985) Bärenreiter, Kassel, vol. I, 198 – 203.
- DAHLHAUS C. (1969), *Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns*, in M. Geck (cur.), *Bach-Interpretationen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 197-206.
- GALLIARI A. (2007), *Anton von Webern*, Fayard, Paris.
- KOLNEDER W. (1996), *Anton Webern*, Milano, Rusconi (ed. orig. Tonger, Rodenkirchen/Rhein 1961).
- MATTHESON J. (1739), *Der Vollkommene Capellmeister*, Ch. Herold, Hamburg.
- MOLDENHAUER H. – IRVINE D. (cur., 1966), *Anton von Webern: Perspectives*, University of Washington Press, Seattle.
- POZZI E. – PASTICCI S., (cur. 1991), *Anton Webern. Spunti analitici: interpretazioni e metodologie*, Associazione Culturale Nuova Consonanza, Roma.
- RAIDT J. (1992), *Instrumentalische Analyse – analytische Instrumentation, Weberns Instrumentation des Ricercars à 6 von J. S. Bach in der Sekundarstufe II*, «Musik und Bildung», 24/1, 52-57.
- STAHRER K. (1982), *Analytische Orchestration. Bach-Transkriptionen von Schönberg, Webern und Berg*, in Chr. Kabitz (cur.), 52. *Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Würzburg 22. bis 27. Mai 1982. Bach und die Barockkunst*, Neue Bachgesellschaft, Kassel, 151-154.

- STRAUS J. (1986), *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky and Webern*, «The Musical Quarterly», 72/ 3, 301-328.
- SEARLE H. (1940), *Conversations with Webern*, «The Musical Times», 81/1172.
- ZACHER G. (1983), *Zu Anton Weberns Bachverständnis. Die Instrumentation des Ricercars*, in H. K. Metzger – R. Riehn (cur.), *Anton Webern (Musik-Konzepte)*, Text + Kritik, München, 290-305.
- ZENCK M. (1989), *Tradition as authority and provocation: Anton Webern's confrontation with J. S. Bach*, in Don O. Franklin (cur.), *Bach Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 297-322.