

Alban Berg - Concerto per violino e orchestra (1935)

"in memoria di un angelo"

di Umberto Bombardelli ©

Prima di iniziare il cammino

Per quanto possa portare in sé l'impronta di una subitanea ispirazione, o manifestare un'intima assonanza con la Natura, l'opera d'arte è innanzitutto artificio, costruzione, organizzazione razionale.

Può apparirci con il sorriso divertito di un gioco, a volte sublime. Ha la forza di trasportarci ad altezze vertiginose, come di farci sprofondare in un abisso (per poi, magari, scoprire - come nell'Inferno dantesco - che ciò che appariva essere un buio fondo senza uscita, è invece l'inizio di una nuova speranza). Ma sempre, quando l'opera d'arte è veramente tale, mette a nudo qualcosa di segreto in chi la incontra senza pregiudizi: un nervo scoperto che neppure sapevamo di avere, ma la cui esistenza ci rende più umani perché più indifesi, più pronti ad accogliere ciò che può realmente colmare la nostra inestinguibile sete di felicità.

La musica d'arte (quella che generalmente chiamiamo "classica") del ventesimo secolo può sembrare ad un primo ascolto - supponiamo pure, non frettoloso - spesso lontana dal mondo dell'arte con la "A" maiuscola; radicalmente estranea alla tornita perfezione che istintivamente tendiamo ad associare a quella parola. Occorre una speciale apertura del cuore per accostarsi ad essa, e cer-

tamente un'applicazione della volontà. Una disponibilità a lasciarsi interrogare brutalmente fino, forse, a lasciarsi ferire. Ma vale la pena di correre questo rischio perché ogni volta ne usciamo più veri, più coscienti di quanto veramente siamo (la visione può non essere sempre edificante!) e della Misericordia di cui siamo continuamente fatti oggetto.

Il *Concerto per violino e orchestra* di Alban Berg (1885-1935) appartiene a pieno titolo a questo genere d'arte, costituendo uno dei vertici assoluti della letteratura violinistica del Novecento e una delle più espressive testimonianze musicali dello smarrimento che abita il cuore dell'uomo contemporaneo.

Non dovremo tuttavia dimenticare, addentrandoci nell'esame dell'opera, che il linguaggio musicale nel quale Berg si esprime - la *dodecafonia*, tecnica compositiva inventata da Arnold Schönberg tra il 1908 e il 1923 e fondata sull'utilizzo di una o più serie di dodici suoni, organizzati in forme spesso sofisticatissime - non era pacificamente accettato neppure dal pubblico al quale l'Autore intendeva rivolgersi. A tanti decenni dalla scrittura e dalla prima esecuzione del *Concerto* (1935) la situazione non appare oggi significativamente mutata, almeno nelle sue coordinate fondamentali. Proprio in questo risiede la contraddizione radicale che rende il



Concerto tanto impressionante all'ascolto: il cozzare titanico di un linguaggio (meglio: sintassi) di alto spessore concettuale e di raffinata costruzione razionale - ma accusato di essere freddo e inespressivo - e di una arroventata volontà di espressione (meglio: comunicazione) soggettiva.

Genesi del *Concerto*

Come primo elemento per accostarsi ad un brano musicale tanto grandioso ed impegnativo, risulta certamente illuminante la conoscenza dei due stimoli esteriori che spinsero Berg ad iniziare la composizione.

Innanzitutto la richiesta, ricevuta dall'allora celebre violinista americano Louis Krasner, di scrivere un nuovo Concerto per violino e orchestra a lui dedicato. Nonostante la lusinghiera proposta, Berg dapprima non si sentì per nulla attratto dall'idea di scrivere un brano dal carattere necessariamente virtuosistico e, quindi, un po' esteriore. Con il passare del tempo, tuttavia, l'invito alla scrittura venne per lui ad assumere il sapore di una sfida: riuscire a dimostrare che anche utilizzando un linguaggio ritenuto allora cerebrale e inespressivo, era possibile creare un'opera di immediata comunicativa e di intenso lirismo. Decise quindi - così si esprime in una lettera - di scrivere un brano di "musica pura" senza un'idea già definita del carattere che avrebbe dovuto avere. Ci penseranno, poi, le circostanze a dettare il contenuto definitivo del brano.

Il fatto decisivo, che fece finalmente scattare la decisione di iniziare la

composizione, fu tuttavia la morte per poliomielite di Manon Gropius, figlia diciottenne di Alma Mahler e dell'architetto Walter Gropius (ideatore e fondatore di quella fucina di idee e di talenti che fu - nella breve stagione della Repubblica di Weimar - il *Bauhaus*).

Quanto Berg - legato da profonda amicizia ad Alma e Manon - dovette sentirsi ferito da quella morte prematura, ce lo fa capire la repentina messa in pausa del lavoro di scrittura dell'opera *Lulu* che rimarrà, così, incompiuta a causa della morte dell'Autore avvenuta a pochi mesi dalla stesura del *Concerto*.

La scrittura avviene, inoltre, ad un ritmo per lui forsennato: in soli quattro mesi il brano assumerà la sua veste definitiva. Sarà, inoltre, lui stesso a comunicare a Krasner che la scrittura lo ha interessato "come poche altre cose nella sua vita".

Berg fu evidentemente e profondamente scosso dalla morte di Manon, da lui percepita come un evento tragicamente privo di senso; un fatto che interrogava in modo impreveduto e brutale il ben oliato svolgimento di una elegante vita borghese.

Sarebbe, tuttavia, altamente riduttivo considerare il *Concerto* come l'istintivo sfogo di un'acuta sensibilità messa sotto pressione. Al contrario, tutto il brano è pervaso da un forte simbolismo strutturale, sostenuto in alcune occasioni da fattori di immediata evidenza, altre volte da procedimenti profondamente nascosti e che - certamente - hanno assunto un significato determinante solamente per l'Autore.



Valga come esempio il valore che assume nella composizione il numero 23, che Berg riteneva essere un "numero fatale" (diversi avvenimenti, particolarmente rilevanti, della sua vita sono legati a date contenenti il numero 23).

230 battute (= 23 x 10) è la durata totale della seconda - e conclusiva - parte del *Concerto*.

Sempre in questa Parte, la prima apparizione del ritmo principale (*Hauptrythmus*) - una sorta di grottesco andamento di Tango - avviene alla battuta n. 23 e la rivelatrice reminiscenza spettrale di un canto popolare della Carinzia - di cui si dirà più avanti - cade alla battuta n.207 (= 23 x 9).

Da questo punto di vista, il grande Johann Sebastian Bach - con il suo insistito interesse per la numerologia - costituisce certamente il nume tutelare della composizione che non tarderà ad essere esplicitamente evocato da Berg.

Un secondo elemento simbolico è costituito dall'ampio utilizzo, nel tessuto contrappuntistico, delle forme a canone e delle inversioni melodiche. In verità, esse costituiscono normalmente uno dei principali elementi formali del linguaggio dodecafonico; in questo contesto, però, esse assumono piuttosto la valenza di un implicito richiamo alla musica religiosa e *reservata* della tradizione rinascimentale e barocca (che solamente ai veri intenditori svelava le sue segrete meraviglie costruttive), sentita quale portatrice di una capacità di espressione del sacro ormai inattuabile dalla mentalità sofisticata e scettica dell'uomo moderno.

Ci troviamo così di fronte ad un organismo musicale altamente organizzato, che non lascia spazio alla semplice istintività, ma che risponde alla domanda sul senso dell'esistere (e, quindi, del morire) con una esibita capacità di costruzione; un edificio dalla statica apparentemente incrollabile, nei cui anfratti si nasconde però un gelido, quasi schubertiano sgoamento.

L'opera

Prima Parte

Sol, Re, La, Mi - Mi, La Re, Sol... Il solista trascina lentamente l'arco attraverso le quattro corde "a vuoto" del violino, senza utilizzare la mano sinistra per premerle sulla tastiera. Quasi uno svogliato procedimento di accordatura, prima di iniziare veramente la propria esibizione. L'orchestra risponde lontana al suo arpeggio, che si ripete più volte su gradi sempre rinnovati della serie dodecafonica fondamentale.

Uno degli inizi di concerto tra i più clamorosi della storia musicale che lascia, volutamente, sconcertato l'ascoltatore; soprattutto quello abituato alle consuetudini della grande letteratura violinistica classica, che volevano la comparsa del solista sulla scena musicale segnata da un esibito virtuosismo.

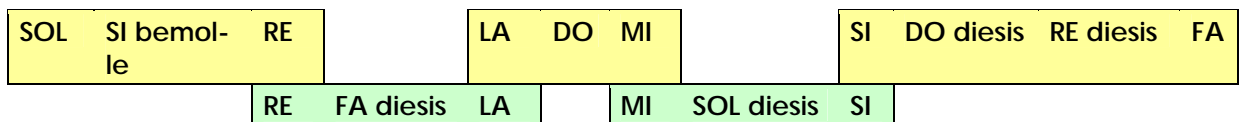
Quale più espressiva immagine sonora dello scoraggiamento, della delusione, della volontà fiaccata da un evento tanto misteriosamente spaventoso quale la morte? E l'Autore sottolinea ulteriormente questo clima



espressivo, facendo seguire agli arpeggi del violino una figurazione di accompagnamento affidata al timbro opaco di viole, fagotti e un contrabbasso, che realizzano un andamento ansioso e ansimante.

Il primo quarto della composizione è caratterizzato, in modo estremamente evidente, dall'alternarsi di momenti di slancio (a volte lirico, a volte rabbioso) e di ripiegamento sulla figurazione iniziale, con il suo palese senso di inutilità dell'umana iniziativa. E' l'avvio di un misterioso e accidentato percorso espressivo, alla ricerca di una luce – se non intravista, desiderata - che rischiari il buio tunnel di una vita che non sembra avere altro orizzonte che il Nulla.

Tenere costantemente presenti questi punti di partenza e di arrivo, ci aiuta a rendere ragione di quello stridente contrasto - tra linguaggio musicale aggressivo e dissonante, e necessità di espressione quasi romantica - accennato in precedenza. Un ascolto senza preconetti - e naturalmente l'analisi del brano – coglie immediatamente che l'antinomia è solo apparente.



Come si può vedere, il procedimento crea quattro accordi (SOL minore, RE maggiore, LA minore, MI maggiore) le cui note fondamentali corrispondono alle corde "a vuoto" del violino. Gli accordi sono in relazione tra loro da molteplici punti di vista: 1. accordi di modo minore e maggiore si alternano

Berg, fedele alle tecniche compositive apprese dal maestro della dodecafonia Arnold Schönberg, va in realtà alla ricerca - nella varietà in fondo omogenea delle serie dodecafoniche e delle loro trasformazioni - degli elementi che appartengono tradizionalmente al mondo della tonalità classica, della musica così come la intendevano Bach, Mozart, Beethoven, Schubert e tutti i compositori fino ai primi anni del XX secolo. Sotto questo riguardo, possiamo affermare - in accordo con alcuni lavori critici - che il *Concerto* costituisce una sintesi perfetta tra il sistema musicale del passato (tonalità) e ciò che molti pensavano sarebbe stata la musica del futuro (dodecafonia).

Così, la serie fondamentale - che sta alla base di tutta la composizione - è organizzata in intervalli musicali di terza (la distanza sonora tra Do e Mi, ad esempio) che succedendosi meccanicamente delineano una serie di accordi maggiori e minori. Ecco, per gli appassionati, le note che formano – in senso ascendente - la serie:

regolarmente; 2. ogni accordo è costruito sulla dominante dell'accordo che lo precede; 3. se prendiamo come base degli accordi successivamente ogni nota della serie, otteniamo tutte le forme fondamentali che una triade può assumere, nella disposizione seguente: **minore** → **ecceden-**



te → maggiore → diminuito | minore → eccedente → maggiore = A→B→C→D | A→B→C...; 4. le quattro note finali della serie, infine, sono tutte a distanza di un tono tra loro (l'intervallo sonoro tra due tasti bianchi del pianoforte): questo breve frammento di scala, compreso nell'ambito di tre toni (*tritono*), - intervallo fin dal Medioevo connotato, in senso sonoro e simbolico, quale *diabolus in musica* - darà l'avvio ad una fase radicalmente nuova della composizione; fase finalmente conclusiva, in senso sostanziale ancor prima che strutturale. Queste quattro note (Si, Do diesis, Re diesis, Fa) costituiscono infatti l'inizio della melodia di un celebre corale luterano, che conferirà significato a tutta la parte finale del *Concerto*.

E' interessante notare che l'idea di utilizzare il corale fu successiva alla strutturazione della serie dodecafonica, e venne al compositore in una fase avanzata della scrittura del brano: possiamo tranquillamente ritenere un dato tipico dell'atteggiamento compositivo novecentesco, quello di far derivare importanti dati strutturali della composizione dalle caratteristiche morfologiche del "materiale" sonoro utilizzato (un po' come un bravo scultore che, prima di iniziare il proprio lavoro, esamina il blocco di pietra alla ricerca di vene e irregolarità che potranno ostacolare o favorire il concretizzarsi della sua visione plastica).

Tornando all'esordio del violino solista, l'ascolto ci fa immediatamente comprendere che l'arpeggio neutrale che lo caratterizza è costantemente utilizzato dall'Autore come una pietra d'inciampo, una trappola paurosa

nascosta lungo un cammino che vorrebbe essere rievocazione nostalgica del fascino giovanile di Manon. Il secondo quarto del *Concerto*, infatti, porta indicazioni del tipo "*Scherzando*", "*Viennese*", "*Rustico*", evocatrici di un mondo rurale e sorridente, reso concretamente presente alla coscienza dell'ascoltatore da movimenti arpeggiati molto "tirolesi", e dall'incastro molto evidente - nel denso tessuto melodico e armonico - di una melodia tradizionale della Carinzia (da una raccolta pubblicata a Vienna nel 1892) che vuole simboleggiare la freschezza giovanile della fanciulla scomparsa. A rimarcare il senso popolareggiante della citazione, l'Autore sospende brevemente la complessità ritmica e metrica, che costituisce uno dei dati tecnici e stilistici fondamentali del *Concerto*, per attenersi ad una successione di frasi musicali assolutamente regolari, in tempo in 2/4: quasi l'immagine sonora del candore infantile e della naturale spontaneità, insidiati tuttavia da un destino ineluttabile e crudele. In questo contesto, il ricorrere dell'arpeggio iniziale (anche se trasposto su altri gradi della scala, o articolato secondo diversi intervalli musicali) segna inesorabilmente la ricaduta in un mondo di angoscia, carico della spossatezza di chi si sente impotente a misurarsi con qualcosa di incomprendibile e sovrumano.

La prima parte del *Concerto* si conclude, così, in modo sostanzialmente interrogativo: il violino solista enuncia un'ultima volta, in un modo estremamente languido, la melodia della Carinzia; quasi un sospiro di abbandono,



dopo un lungo pianto. Ma l'abbandono lascia ben presto il posto ad un nuovo, rabbioso scatto della volontà (temperato, negli ultimi istanti, dall'accompagnamento ansimante che aveva caratterizzato l'esordio della composizione) che trova una enigmatica conclusione sull'accordo finale, luminoso e stridente, formato dalle prime quattro note (Sol, Si bemolle, Re, Fa diesis) della serie dodecafonica iniziale.

Seconda parte

Le ultime quattro note della serie, invece, sono il motore di una delle più magistrali – e commoventi – costruzioni di senso che la storia musicale conosca.

La seconda parte del *Concerto* (indicazione: *Allegro* [!]) si apre con un urlo orchestrale assolutamente impressionante. Il violino si stacca immediatamente dalla massa opaca e lancinante del pieno orchestrale per lanciarsi in una serie di interventi a volte disperatamente agitati, altre volte malinconicamente lirici, altre volte ancora gelidi e quasi ultraterreni, nei quali le coppie di suoni a distanza di quinta (es. Do – Sol) – prima esposti in senso solamente melodico, e ora simultaneamente, come bicordi – conferiscono alla sonorità un che di gelido e arcaico; quasi il ricordo di una pietra tombale abbandonata.

Nel tormentato cammino verso l'ignoto, il violino si addentra in una breve Cadenza polifonica: un serrato canone a quattro voci, sulle quattro corde dello strumento. Non dimentichiamo che la Cadenza, in ogni concerto della tradizione, è sempre stata il momento nel quale il solista – senza alcun supporto dell'orchestra – dispiega tutto il suo virtuosismo; spesso improvvisando la propria parte, altre volte eseguendo ciò che in precedenza aveva preparato. Un momento, insomma, di as-

soluto e funambolico protagonismo. Qui ci troviamo, invece, di fronte ad un atteggiamento spiazzante: al posto dell'attesa esibizione di abilità esecutiva del solista, un severo tessuto contrappuntistico di cui solo l'esperto riesce a valutare appieno l'enorme difficoltà di esecuzione (ancora una volta, musica *reservata*).

Da questo punto in poi, si dipana un accidentato cammino che attraverso un serrato dialogo tra orchestra e solista conduce al lacerante *punto culminante* (*Höhepunkt*), espressamente indicato in partitura; tutta l'orchestra enuncia il ritmo fondamentale (*Hauptrythmus*), blocco granitico scagliato all'assalto della sensibilità di chi ascolta. Non sorprende affatto che molta parte della critica musicale sia portata a considerare questa prima metà della Seconda Parte come l'evocazione del mondo della sofferenza, del tormento, dell'agonia e, infine, della morte.

Ma è proprio sull'orlo di questo limite estremo che l'imprevedibile accade.

Introdotta in modo quasi inavvertito dal violino solista, il movimento di quattro note ascendenti che caratterizzava la conclusione della serie dodecafonica originale si trasforma in una stupefacente (nel senso letterale di "fonte di stupore") apparizione del Divino, del Sacro.

E' ancora una volta Bach che fa da mediatore tra cielo e terra, attraverso la citazione del Corale funebre "*Es ist genug*" (*Ne ho abbastanza*), così come egli l'aveva armonizzata nella Cantata BWV 60

"*O Ewigkeit, du Donnerwort*" (*O eternità, parola tonante*).

Per cogliere appieno il senso di quella citazione – più evidente per un pubblico di lingua tedesca, abituato a cantare fin dall'infanzia l'ampio repertorio di canti liturgici formato dai *Corali* – vale certamente la pena di scorrerne il testo (in una



libera traduzione):

*“Ne ho abbastanza;
o Signore, quando Ti piacerà
lasciami, liberami!
Venga il mio Gesù;
e così, buona notte a te, o mondo!
Parto per la mia casa celeste,
mi sento sicuro di arrivarci nella pace,
e lascio quaggiù la mia miseria.
Ne ho abbastanza.
Ne ho abbastanza”*

L'indicazione di Berg è *“Poco più mosso, ma religioso”*. L'armonizzazione, a quattro voci, è esposta da un coro di quattro clarinetti; quasi il suono di un organo lontano che giunge attraverso la porta aperta di una chiesetta di campagna. Un suono carico del profumo dell'intimità familiare, della pace, della misericordia: della speranza, insomma.

L'apparizione inattesa è una parola definitiva: una evidenza di bontà e di bellezza a cui non ci si può sottrarre. E, da questo punto in poi, il *Concerto* è una metafora (estremamente evidente) di questa resa progressiva ad una misteriosa, ma reale, misericordia.

Dal punto di vista musicale, ci troviamo dapprima di fronte ad una serie di enunciazioni, da parte del solista, delle successive frasi del Corale e la ripresa di questi frammenti melodici da parte del “coro celeste” dei quattro clarinetti. Come non pensare ad una immaginaria liturgia, con il celebrante che dialoga con il coro?

Naturalmente, come in tutte le cose umane, il tragitto non è lineare: il clima espressivo tende frequentemente ad arroventarsi e la melodia del Corale è spinta a volte in secondo piano, ai tromboni e a i corni. Ma è l'ultimo agitarsi di un'anima che comincia a intravedere un orizzonte di positività.

Il disperato slancio lirico che, nelle fasi

precedenti, aveva spesso connotato il *Concerto* lascia ora il posto ad un presentimento di dolcezza e di pace. Non a caso, poco prima della conclusione - come si è già ricordato - Berg fa riapparire il motivo popolare della Carinzia, che simboleggia il candore giovanile di Mannon Gropius, in un contesto di progressiva decantazione del tessuto musicale.

Il finale è, anch'esso, altamente simbolico: il violino solista si spinge progressivamente nelle regioni sonore più acute, fino a toccare un Sol sovracuto che viene tenuto fino alla fine. L'orchestra intanto, più in basso, conduce a conclusione il discorso musicale su un luminoso accordo di Si bemolle maggiore.

La nota Sol - il suono più basso che un violino normalmente accordato può raggiungere - aveva segnato il rassegnato esordio del solista (Sol, Re, La, Mi: ricordate?). Ora, il medesimo suono è trasfigurato in voce soprannaturale, in un'"ascesa al cielo" musicale che conclude in modo commovente un percorso espressivo (o, forse, un'avventura umana?) indubbiamente doloroso, ma segnato dall'affermarsi di una ultima positività.

Per ascoltare

Alban Berg

Concerto for violin and orchestra (1935) - Lyric Suite for String quartet
L. Krasner (vl) - A. Webern (dir.) / **registrazione del 1936-1937**
(1 CD) **TESTAMENT - TES 1004**

20th Century Violin Concertos:

Alban Berg: *Violin Concerto; Passacaglia; Lulu-Suite*
J.Conlon (dir); V.Spivakov (vl); Gurzenich-Orchester; Kölner Philharmoniker
(1 CD) **CAPRICCIO - CAP 67061**

Alban Berg

Concerto x violino "Alla memoria di un angelo" - I.Stravinskij: Concerto x violino
I.Perlman (vl - dir); Z.Mehta (dir); New York Philharmonic Orchestra
(1 CD) **DEUTSCHE GRAMMOPHON - DGG 447445**

The essential Alban Berg

Violin concerto; Lulu suite; Piano sonata n. 1; Three orchestral pieces; Wozzeck ex-
cepts; etc.
G.Kremer (vl - dir); B.Balleys (mezzosop); Sir C.Davis (dir); A.Dorati (dir); London
Symphony Orchestra
(2 CD) **PHILIPS - PHI 470531**