

do» tonale nelle ultime due battute del terzo e del quinto pezzo (*Etwas rasch*: 3/8), dove la cadenza dominante-tonica è assunta però non in senso armonico, ma come «schema ritmico»; mentre nel quarto pezzo (*Rasch aber leicht*: 2/4), un «martellato» violento porta ad una spezzatura ritmica, nelle ultime due battute, che infrange la risoluzione (ormai apparente) di sensibile-tonica.

Ma la pagina più significativa e densa di futuro di questi *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 è il sesto pezzo (*Sehr langsam*: 4/4) parallelo come ricerca timbrica al terzo pezzo dell'op. 16, di cui abbiamo già parlato, ma ancor più problematico nella sua astratta determinazione sonora.

È importante rilevare, sin da ora, come questa «riduzione» dello schema compositivo e questa tendenza alla concentrazione espressiva quale rifiuto della forma come «apparenza» (ma non come rigore strutturale) vengano affermate contemporaneamente anche dall'allievo Webern (op. 7, op. 9 e op. 10), come vedremo. Non ha però senso stabilire «priorità» cronologiche: le individuazioni sonore alle quali maestro e allievi pervenivano sul piano creativo erano il risultato di un lavoro «collettivo» di ricerca proprio del metodo didattico di Schönberg.

Pari unità di tendenza operativa si verifica nella pittura: il cammino di Schönberg e di Kandinskij sembrano andare di pari passo. Anche il pittore si muove, nelle sue prime opere, nell'orbita dell'ispirazione romantica; accetta, in seguito, la posizione dell'espressionismo e la porta alle sue estreme conseguenze, arrivando quindi all'immediata sintesi espressiva della «linea e del punto nello spazio»: alla spiritualità assoluta, interiore della pittura. «L'occhio e l'orecchio aperti» — scrive Kandinskij all'epoca del *Blauer Reiter* — sanno trasformare le minime emozioni in grandi realizzazioni. Delle voci vi invadono da ogni parte, e il mondo comincia a risuonare»¹. Così anche Schönberg, pervenuto all'«atonalità», raggiunge con l'op. 19 l'astrattismo sonoro: la pausa, il silenzio che nascono da una nuova coscienza ritmica, il frantumarsi del suono in «timbro» e in «intensità», una forza interiore che mira quasi a trascendere il suono nella sua concretezza fisica, in un rapporto di allucinata tensione; e — ai limiti del silenzio — la polverizzazione metafisica del suono in una specie di «timbro armonico», come nell'ultimo di questi sei piccoli pezzi che riportiamo integralmente (es. 19)².

¹ Cit. da Will Grohmann in «Sélection», n. 14, Anvers 1933, p. 3.

² Sembra che questo sesto pezzo dell'op. 19 sia stato scritto da Schönberg, subito dopo aver

Es. 19

Molto lento (♩)

Nell'op. 19 l'espressione risulta essenziale, diretta, improvvisa nella sua purezza intuitiva: siamo all'estrema «riduzione» dell'immagine sonora, al di là della quale non vi può essere che la negazione del suono nella sua stessa natura fisica; oppure la riorganizzazione del suono in una nuova sintassi musicale.

avuto la tragica notizia della morte di Gustav Mahler (18 maggio 1911) (cfr. H. H. STUCKEN-SCHMIDT, *Arnold Schönberg*, Zürich und Freiburg 1951, p. 47 [trad. fr., Monaco 1956, p. 49]).