

RICHARD TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, vol. IV, cap. 52 *passim*.

## Espressionismo

Romanticismo: il più alto e serio scopo dell'arte è l'espressione della soggettività umana (*Innigkeit*); soltanto attraverso la creazione artistica (o quantomeno l'empatia artistica) si diventa una persona. Ma solo un'arte personale, e quindi unica, può condurre a questo risultato: una libertà espressiva veramente interiore, conseguita e comunicata; un'arte difficile da creare e da capire, dato che esige di evitare quei tratti che rendono le opere simili le une alle altre, anziché diverse e uniche (da qui, il rifiuto delle convenzioni). Problema di fine Ottocento: le novità stilistiche che avevano caratterizzato gli inizi del Romanticismo erano da tempo divenute convenzionali. Anche la musica apparentemente più originale e personale (Mahler, Strauss) nei primi anni del secolo era diventata accettabile dal punto di vista sociale, e quindi (nella visione di Schönberg) convenzionale. Lettera a Kandinskij (1911):

L'arte appartiene all'inconscio. Uno deve esprimere se stesso! Esprimere se stesso in modo diretto! Non il proprio gusto, o la propria formazione, o la propria intelligenza, conoscenza, abilità. Non queste caratteristiche acquisite, ma ciò che è innato, istintivo. [Sottolineature originali, N.d.r.]

*Verklärte Nacht* era un perfetto esempio di gusto, conoscenza, e abilità; inoltre, comunicava emozioni fortissime, ma quelle dei personaggi, non quelle dell'autore: erano "di tutti", espresse con mezzi che erano quelli di Wagner e Strauss. L'arte, per essere autentica, deve essere rivolta – così pensava Schönberg – alla "rappresentazione della natura interiore" (*Manuale di armonia*, p. 21). Questa è, di fatto, la sua definizione di "espressionismo".

## L'arte e l'inconscio

La prima frase della citazione precedente impiega un termine molto di moda nella Vienna di inizio secolo: l'espressionismo, specialmente nella concezione propugnata da Schönberg, non può essere pienamente compreso senza tener conto della psicanalisi, sorta nello stesso periodo e nello stesso luogo. Entrambi i movimenti avevano lo stesso obiettivo: esplorare l'inconscio. Secondo Freud, però, quegli "eventi interiori" che condizionano la soggettività umana, e che quindi costituiscono il più autentico soggetto dell'arte espressionista, sono governati da emozioni, pulsioni, e desideri dei quali l'individuo è inconsapevole, spesso perché socialmente inaccettabili e quindi repressi dalla coscienza. Quindi, l'obiettivo dell'artista espressionista sarebbe quello di rappresentare qualcosa che è celato non solo agli altri, ma persino a se stesso.

In un programma di sala per i *Pezzi* op. 16, Schönberg scrisse che "la musica cerca di esprimere ciò che si agita nel nostro subconscio come in un sogno". Prima ancora di chiedersi come rendere una simile materia intelligibile e comunicabile, bisogna chiedersi come essa possa essere conosciuta dalla coscienza creativa dell'artista: come è possibile esprimere l'inconoscibile? Si tratta, a ben guardare, della versione espressionistica del vecchio enigma romantico della cosiddetta "musica assoluta" – musica che descrive l'indescrivibile ed esprime l'inesprimibile – adattato all'era della psicanalisi. La musica

assoluta compì questa impresa diventando “il segreto sanscrito dell’anima” (Hoffmann). Il sanscrito, però, una lingua morta e lontana che per Hoffmann simboleggiava tutto ciò che era esoterico, era comunque un “linguaggio naturale”, un autentico mezzo di comunicazione; per raggiungere gli scopi dell’espressionismo si sarebbe dovuto creare un “linguaggio privato”: un’evidente contraddizione in termini. Esiste la possibilità di comunicare qualcosa di veramente e totalmente unico? L’intera opera di Schönberg pone in termini molto pressanti la questione della comprensibilità (termine da lui preferito), o dell’accessibilità (termine più consueto nel dibattito sulla *neue Musik*).

## Teoria e pratica

*Manuale di armonia*, “Consonanza e dissonanza”: l’obiettivo è liberare il pensiero musicale dalle convenzioni, aprendolo a ciò che è “innato, istintivo” (v. sopra). La conclusione logica (secondo Schönberg) fu la cosiddetta “emancipazione della dissonanza”; termine ‘politicamente corretto’, in realtà:

- più che la dissonanza è il compositore stesso ad essere “liberato”...
- la dissonanza, poi, più che ‘liberata’ è concettualmente eliminata.

Quali le implicazioni per l’ascolto? L’ascoltatore è ‘liberato’ quanto il compositore? Il primo risultato è, per il compositore, lo scioglimento dall’obbligo di risolvere armonie complesse in armonie più semplici. Se gli accordi, quanto a utilizzo e ‘comprensibilità’, non sono più dipendenti dalle loro relazioni con le armonie funzionali (← fondamentale) e possono quindi succedersi l’uno all’altro con la stessa libertà delle consonanze, l’intero sistema delle funzioni (la “tonalità”) risulta svuotato. Un paragrafo del *Manuale* è dedicato alla tonalità “sospesa ed eliminata”: la prima non è mai stabilita mediante una cadenza, ed è quindi intrinsecamente instabile (Wagner, Preludio *Tristan*), la seconda non è nemmeno prevedibile (Schönberg fa l’esempio delle sezioni di sviluppo). Questa musica non è ‘tenuta insieme’ dall’armonia, ma dalla coerenza del materiale tematico.

## Atonalità?

Queste sono le condizioni per la nascita della musica “atonale”. Il termine non piaceva a Schönberg, che ne evidenziava la connotazione puramente negativa: preferiva definire la sua musica “pantonale”, suggerendo una sorta di tonalità ‘trascendente’, onnicomprensiva; ma il termine non ebbe successo.<sup>1</sup> Il vero, grande svantaggio del fatto che “atonale” sia diventato un termine codificato dall’uso è stato la creazione di un antonimo spurio e fuorviante, “musica tonale”, mai esistito nell’epoca della cosiddetta *common practice* – non ce n’era ragione – che vorrebbe descrivere, e che ha generalmente scoraggiato distinzioni precise e chiare concettualizzazioni.

Innanzitutto, la diatriba “tonale/atonale” spesso sfocia in discussioni che contrappongono consonanza e dissonanza, o cromatico e diatonico, confondendo i termini delle questioni. La definizione di “tonalità” non ha a che fare con il livello di consonanza, o con il grado di cromatismo, ma con la differenziazione funzionale dei gradi della scala:

- se un alto grado di cromatismo fosse assunto come segno di atonalità, il Preludio del *Tristan* potrebbe essere visto come un esempio (o un precursore) dell’atonalità,

---

<sup>1</sup> Altri casi analoghi nella storia della musica: “canto gregoriano”, “stile classico”.

mentre invece poche composizioni dipendono in maniera tanto cruciale dalla distinzione funzionale tra la dominante (in questo caso indefinitamente prolungata) e la tonica (in questo caso dolorosamente negata);<sup>2</sup>

- se invece fosse assunto come segno di atonalità un alto livello di dissonanza, la celebre *Schrecklichfanfare* nel finale della Nona di Beethoven potrebbe essere considerata un esempio (o un annuncio) dell'atonalità, mentre di fatto il suo effetto dipende dal fatto che l'ascoltatore riconosca l'urto tra la tonica e la settima diminuita sulla sensibile, un comune accordo sostitutivo della dominante, che ne conserva e addirittura intensifica la tendenza funzionale.<sup>3</sup>

**EXAMPLE IV/37** Beethoven. Symphony No. 9/4. Dissonance of the three *Schreckensfanfare*: m.1, B $\flat$  triad plus D triad; m.17, vii $^{\circ}$  of G plus D triad; m.208, D triad plus vii $^{\circ}$  of D.



*Schreckensfanfare* stated three times (Example IV/37). In the first hearing, the initial chord (m.1) can be interpreted as either a D-minor triad with a vagrant B-flat, or a B-flat triad with an A, or a combination of the two triads. The second presentation (m.17) is a combination of D major with the diminished seventh of G minor, while the third (m.208) is a diminished seventh of D minor combined with the triad of D minor. D minor and B-flat were the main keys of the first movement, with G minor the key of unfulfilled possibilities; D major was one resolution presented in the first and second movements, which is then more strikingly and more fully established in the Finale. In the Ninth Symphony, however, this minor-to-major commonality takes on a special meaning as D minor becomes D major for the "Theme of Joy."

Non a caso, entrambe le composizioni sono state indicate come precorritrici dell'atonalità da parte di coloro che intendevano offrire alla pratica teorico-compositiva di Schönberg una giustificazione storica.

Consideriamo ora una composizione basata principalmente sulla scala esatonale, *Voiles* di Debussy: fintanto che rimane entro i confini di quella scala, non contiene cromatismi, e il livello di dissonanza non può essere particolarmente 'spinto' (seconda minore e settima maggiore sono escluse). Eppure, la scala esatonale, che non contiene intervalli giusti (a parte l'ottava) né semitoni, e nella quale tra un grado e il successivo c'è sempre un tono, non può realizzare differenziazioni funzionali fra i suoi gradi, e quindi nemmeno supportare cadenze funzionali.<sup>4</sup>

Quindi le relazioni tonali 'tradizionali' possono essere messe da parte senza cromatismi o dissonanze particolarmente aspre, mentre un alto grado di cromatismo e/o dissonanza può di fatto servire ad accrescere la nostra consapevolezza delle funzioni tonali. Tutto

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=l25J7xdhhKc>

<sup>3</sup> [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_kLgBpk9ILxrIrss1371TNXFwNL0ORFo0c](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kLgBpk9ILxrIrss1371TNXFwNL0ORFo0c); la figura sottostante è tratta da A. P. BROWN, *The Symphonic Repertoire*, vol. II, p. 554.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VrVyQhUM5C4>

dipende da come cromatismo, dissonanza, o altri elementi sono utilizzati dal compositore. Ciò comporta un altro rischio: termini come "tonale" e "atonale" sono spesso erroneamente visti come qualità intrinseche della musica piuttosto che come tecniche compositive, e collocate in categorie opposte anziché viste all'interno di un *continuum*. Possiamo davvero dividere le due categorie e indicare con precisione i loro confini? Sappiamo davvero cosa intendiamo quando diciamo che un brano è più o meno atonale di un altro? Si tratta di un fatto o di un'interpretazione? (Cfr. Schönberg, op. 10/IV)<sup>5</sup> Ciò che bisogna fare è valutare i procedimenti musicali rilevanti, e i loro risultati.

## Astrattismo

Accanto all'impulso 'massimalista' (*Erwartung*, *Die Jakobsleiter*) sta l'apparente impulso verso l'apofrasi: brani di brevità senza precedenti, nei quali Schönberg e i suoi allievi praticarono il massimo di 'compressione' espressiva: "Si consideri quale sobrietà occorra per esprimersi con tanta decisione. Di ogni sguardo si può fare poesia, di ogni sospiro un romanzo. Ma chiudere un romanzo in un sol gesto, una gioia in un unico respiro – una simile concentrazione è possibile solo in ragione inversa alla tendenza al sentimentalismo." (Schönberg, prefazione alle *Bagatellen* op. 9 di Webern, 1924)

In questo materiale musicale sono entrate in vigore nuove leggi che hanno reso impossibile descrivere un brano come impiantato in una tonalità o in un'altra. Era così ambiguo. Si sono affermate cose che hanno reso questa "tonalità" semplicemente impossibile. Abbiamo percepito che la frequente ripetizione di una nota, direttamente o nel corso del brano, in qualche modo "si faceva valere", che la nota "si metteva in risalto". Bisognava darle il giusto spazio, che era ancora possibile in questa fase; ma risultava fastidioso, ad esempio, se una nota si ripeteva un certo numero di volte durante un'esecuzione di tutte e dodici. Le singole parti di un tessuto polifonico non si muovevano più secondo il maggiore e il minore, ma secondo il cromatismo. (Schönberg disse: "La cosa più importante nella composizione è una gomma da cancellare!") Si trattava di una costante verifica: "Queste progressioni di accordi sono quelle giuste? Sto scrivendo quello che voglio dire? Sta emergendo la forma giusta?". Che cosa è successo? Posso solo raccontare qualcosa della mia esperienza personale; verso il 1911 scrissi le *Bagatelle* per quartetto d'archi" (Op. 9), tutti pezzi molto brevi, della durata di un paio di minuti, forse la musica più breve fino ad allora.<sup>6</sup> Ebbi questa sensazione: "Quando tutte le dodici note sono passate, il pezzo è finito". Molto più tardi scoprii che tutto questo faceva parte dello sviluppo necessario. Nel mio quaderno di schizzi ho scritto la scala cromatica e ho man mano cancellato le singole note. Perché? Perché mi ero convinto: "Questa nota è già stata lì". Sembra grottesco, incomprensibile, ed era incredibilmente difficile. L'orecchio interno decise giustamente che l'uomo che aveva scritto la scala cromatica e cancellato le singole note non era uno sciocco. (Anche Josef Matthias Hauer ha affrontato e scoperto tutto questo a modo suo). In breve, è emersa una regola: finché non si sono sentite tutte le dodici note, nessuna di esse può ripetersi. La cosa più importante è che ogni "corsa" di dodici note segnava una divisione all'interno del brano, un'idea o un tema.<sup>7</sup>

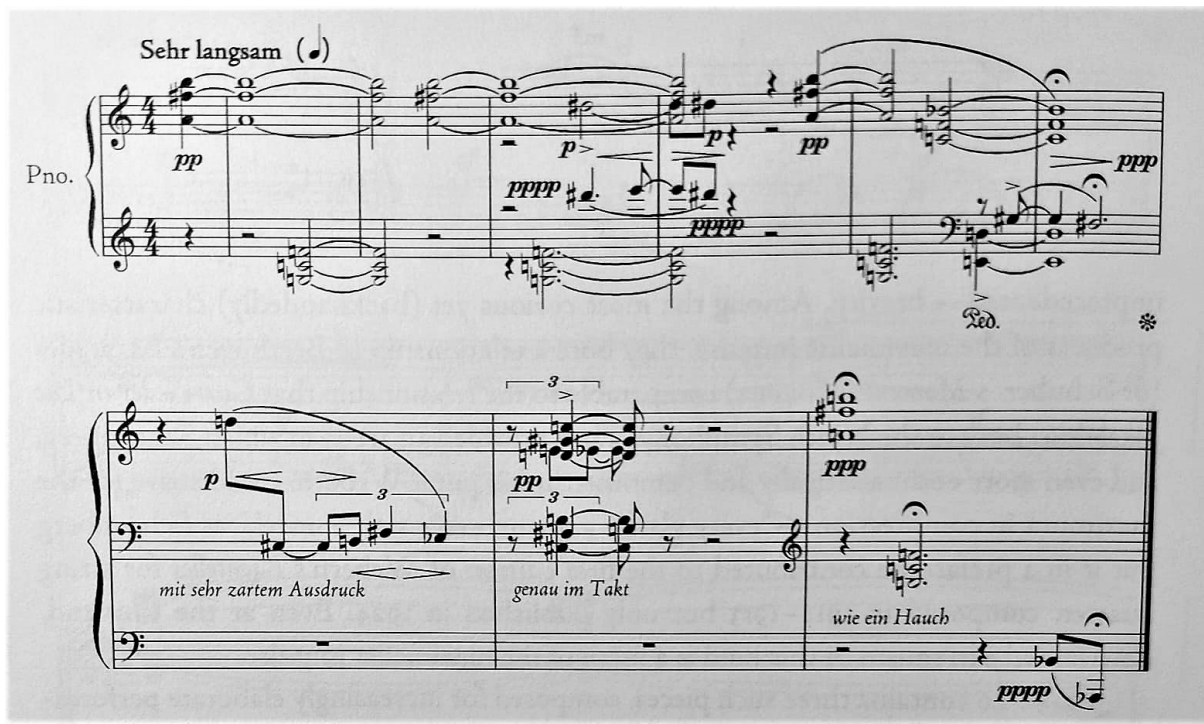
---

5 <https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=QgIq1P7OQyw>

7 WEBERN, *The Path to new Music*, Presser, 1963, p. 51 (traduzione mia).

Nessuna composizione di quel periodo, in realtà, applica alla lettera quel principio, ma alcune ci vanno vicino, come ad esempio l'ultimo dei *Kleine Klavierstücke* di Schönberg.



Adottando il 'metodo' descritto da Webern, cioè 'eliminando' le note della scala cromatica man mano che si presentano, si nota la loro progressiva accumulazione: la coppia iniziale di accordi, sei suoni in tutto, formano una base che dura fino a b. 6, con gli altri suoni che entrano progressivamente: Re $\sharp$  e Mi a b. 3, Si $\flat$  come un allargamento del secondo accordo per quarte a b. 5, subito seguito da Re e Sol $\sharp$ . La dodicesima nota, Do $\sharp$ , compare a b. 7, dopo che gli accordi di sostegno sono scomparsi; la linea melodica di cui fa parte, indicata "con espressione molto dolce", ha forse il carattere di un recitativo, e in ogni caso è una transizione verso le ultime due battute, nelle quali tutte e dodici le note sono 'riprese' e i due accordi di base ricompaiono per l'ultima volta in funzione di coda. Nonostante le ridottissime dimensioni, il brano ha una struttura formale chiaramente definita, e tutto sommato tradizionale, articolata attraverso la graduale comparsa del totale cromatico, e il suo esaurimento. La ricchezza di indicazioni dinamiche ed interpretative rinforza l'impressione della tradizionale espressività romantica.

Ancora maggiore la profusione di indicazioni nella *Bagatella* op. 9 n. 5 di Webern (v. sotto): ogni nota presenta indicazioni esecutive, con una straordinaria gamma di colori (pizzicato, tremolo, sul ponticello) che richiama la *Klangfarbenmelodie* di Schönberg. Il primo gruppo di dodici note si completa con il La del violino I a b. 7; il secondo va dalla nota successiva, Sol (violino II), ai pizzicati *ppp* di b. 11 (ancora La), seguiti da una pausa. Il resto è una coda.

La caratteristica più interessante di questa miniatura è però probabilmente la sua organizzazione tonale. Le note della 'melodia' del violino II a b. 1 si collocano all'interno della terza maggiore di viola e violoncello; questa 'convergenza' viene completata dal successivo Re del violino I. Rovesciando il movimento, e quindi muovendo verso l'esterno



dell'asse Do-Mi, abbiamo Si-Fa a b. 3 (viola-violino I) e poi Si—Sol $\flat$  a b. 4 (violino I). Al totale cromatico mancano solo tre note, che compaiono alle bb. 6-7; l'ordine ora è differente – il La $\flat$  compare prima, e non dopo il La – ma troviamo una conferma di questo ordine simmetrico alla fine, quando il Re, la nota che costituiva l'asse della simmetria, ritorna come conclusione del brano: una sorta di 'centro tonale' con meccanismo analoghi a quelli che si trovano in Strauss o in Debussy, e che saranno impiegati anche da Bartók.

V 7

Äußerst langsam (♩ ca 40)

The musical score consists of three systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, the second system contains measures 5 through 8, and the third system contains measures 9 through 13. The notation includes various playing techniques such as *mit Dämpfer* (with damper), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *am Steg* (on the bridge). Dynamics are marked with *ppp* (pianississimo) and *pp* (pianissimo). The tempo is indicated as *Äußerst langsam* (extremely slow) with a metronome marking of approximately 40 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat).

U. E. 7575

\* \* \*

Perché l'emancipazione della dissonanza era un passo necessario? Combinazioni dissonanti ininterrotte si adattavano bene a certi stati d'animo terribili o turbolenti, di un tipo allora favorito da molti artisti, soprattutto tedeschi. Ma altri stati d'animo - gioia, serenità, contentezza, tutto ciò che era "positivo", erano apparentemente *off limits*. Non erano più adatti alla rappresentazione artistica? Riflettevano semplicemente una "falsa coscienza" che era il dovere dei veri artisti smascherare? E perché la saturazione motivica

era così desiderabile, soprattutto quando i suoi esigenti requisiti compositivi potevano sembrare in contraddizione con l'istintiva libertà creativa proclamata da Schönberg?

Finché consideriamo Schönberg unicamente come un "espressionista", un mercante di emozioni, queste domande continueranno a disturbarci. Ma c'era un'altra componente, altrettanto potente e distinta nell'eredità romantica di Schönberg, che egli consapevolmente cercò di massimizzare: l'eredità del Sublime. Accanto alla sua fascinazione di "eventi interiori [cioè psichici]" c'era un interesse altrettanto forte per la trascendenza spirituale e le possibilità di rappresentarla nell'arte. Da una prospettiva razionalista i due impulsi - realismo psicologico vs. rivelazione occulta - possono sembrare in contraddizione. Da una prospettiva più accomodante, che consideri i fenomeni psichici come emanazioni da una fonte spirituale (o come riflessi "microcosmici" riflessi del "macrocosmo"), essi possono essere visti come complementari. È quando adottiamo questa prospettiva complementare che le innovazioni musicali di Schönberg (o meglio, le sue motivazioni verso di esse) diventano coerenti.

È significativo che le espressioni più inequivocabili dell'interesse di Schönberg per l'occulto si trovino nella sua corrispondenza con Kandinskij, il primo pittore astratto, che giustificava il proprio radicalismo artistico con le sue aspirazioni religiose, e che riassume le sue teorie in un libro intitolato *Über das Geistige in der Kunst* (Sullo spirituale nell'arte), pubblicato nel 1912. In una lettera a Kandinskij dello stesso anno, Schönberg proclama "*un'unità di spazio musicale che esige una percezione assoluta e unitaria una percezione assoluta e unitaria*" (corsivo originale) come suo ideale creativo. E associa questo obiettivo a un libro che in quegli anni sia lui che Kandinskij veneravano, il romanzo filosofico *Seraphita* (1835) di Honoré de Balzac, "forse la più gloriosa opera esistente" secondo le parole del compositore al pittore.

Il lungo capitolo centrale di *Seraphita* è un'esposizione immaginaria (e fantasiosa, piuttosto che storicamente accurata) degli insegnamenti del filosofo occultista Emanuel Swedenborg (1688-1772), riferita a Wilfrid, un uomo di trenta anni, e Minna, una ragazza di diciassette anni, da un etereo essere androgino di cui entrambi sono innamorati e che nell'ultimo capitolo ascende allo stato angelico. I due amanti, che sono lasciati a condividere l'amore che avevano per l'angelo, hanno il privilegio di assistere all'assunzione e a loro è concessa una visione del cielo:

Wilfrid e Minna comprendono ora alcune delle parole misteriose dell'essere che sulla terra era apparso loro sotto la forma che era comprensibile a ciascuno - Seraphitus per uno, Seraphita per l'altro - vedendo che qui tutto era omogeneo. La luce dava vita alla melodia, e la melodia alla luce; i colori erano luce e melodia; il movimento era il numero dotato dal Verbo; in breve, tutto era allo stesso tempo sonoro, diafano e mobile; così che, tutto esistente in tutto il resto, l'estensione non conosceva limiti, e gli angeli potevano attraversarla ovunque fino alle massime profondità dell'infinito.

Questa visione è ciò che ha ispirato Schönberg verso il suo spazio musicale integrato. Molti dettagli della rappresentazione celeste di Balzac trovano eco nella teorizzazione musicale di Schönberg. Dove nel paradiso di Balzac "i colori erano sia luce che melodia", l'*Harmonielehre* di Schönberg conteneva una famosa speculazione sulla possibilità di comporre "melodie di timbri" (*Klangfarbenmelodien*) che avrebbero aggiunto un'altra

dimensione di integrazione al suo universo musicale utopico, con il timbro che giocava un ruolo normalmente assegnato all'altezza. Il più vicino a realizzarlo fu nel terzo dei Cinque pezzi per orchestra op. 16, intitolato *Farben* (colori),<sup>8</sup> dove armonie che cambiano molto lentamente luccicano grazie a combinazioni strumentali che si incastrano in modo che i timbri dei suoni tenuti cambino impercettibilmente davanti all'ascoltatore. (In privato Schönberg si riferiva abitualmente al suo famoso pezzo a colori come "Mattino sul lago"; nel 1949, aggiunse finalmente il titolo alla partitura.) Ma non era solo una visione che Schönberg voleva trasmettere: voleva anche trasmettere un'esperienza, l'esperienza di Wilfrid e Minna nell'ascesa alla dimora di Seraphita, dove "tutto esisteva in tutto il resto". Come già sappiamo dalla sua stesura per quartetto d'archi della poesia *Entrückung* di Stefan George, Schönberg considerava le sue scoperte musicali in termini spirituali come un'"ascesa verso un ordine superiore e migliore", come scrisse in una lettera a Nicolas Slonimskij. Egli vedeva la "pantonalità" proprio come Balzac presentava Seraphitus/Seraphita: superare la dicotomia maggiore/minore, annullando tutte le distinzioni tra tonalità ben definite, era per lui un risultato paragonabile all'incarnare l'androginia o il doppio sesso. La musica pantonale, come l'angelo di Balzac, era una essere perfetto; a Webern confidò che la pantonalità, come l'androginia, "ha dato origine a una razza superiore!"

Come quella di Scriabin, dunque, e come quella di Mahler e di Ives, quella di Schönberg era una *Weltanschauungsmusik*, una musica che incarnava una "visione del mondo" spirituale, una rivelazione esistenziale universale. Oltre a questo, era una musica di primordiale espressione emotiva inconscia, e caratterizzata da un'integrazione motivica senza precedenti. Infatti era la *Weltanschauung* spirituale che forniva il legame concettuale tra l'espressione emozionale, che dipendeva dall'emancipazione della dissonanza, e l'integrazione motivica, che la stessa emancipazione rendeva possibile. In un'epoca di molti estremi visionari, fra tutti i massimalismi quello di Schönberg era il più complesso e quello di più vasta portata, nonché di gran lunga quello con la più durevole influenza nel tempo.

Così la cosa più importante (o almeno la più fondamentale) dell'emancipazione della dissonanza non era l'espressione di emozioni catastrofiche, anche se questo era un sottoprodotto spettacolare, ma il raggiungimento di uno spazio musicale completamente integrato, in cui le dimensioni "orizzontale" e "verticale" erano finalmente rese equivalenti, e (per ricordare Balzac) tutto ciò che era musicale poteva esistere in tutto il resto. Solo emancipando la dissonanza, sosteneva Schönberg, la pratica musicale poteva diventare pienamente adeguata all'immaginazione musicale.

[...] la validità di questa forma di pensiero musicale è dimostrata dalla legge sull'unità dello spazio musicale, a cui ho accennato e che ora posso precisare meglio, definendola così: *l'unità dello spazio musicale richiede una percezione assoluta e unitaria*. In questo spazio, come nel Cielo di Swedenborg (descritto in *Seraphita* di Balzac), non v'è, in assoluto, sopra o sotto, destra o sinistra, davanti o dietro. Ogni configurazione musicale, ogni movimento di suoni deve essere innanzitutto compreso come una relazione reciproca di suoni, di vibrazioni oscillatorie, che si presentano in luoghi e tempi diversi. Ora, per la facoltà immaginativa e creativa, queste relazioni che si

---

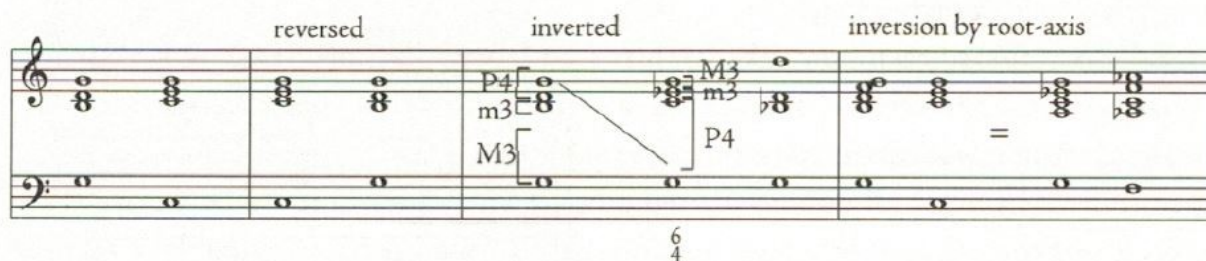
8 <https://youtu.be/8AQx0V2lZs8?t=496>



costituiscono nella sfera materiale sono tanto indipendenti dalle direzioni o dai piani come gli oggetti materiali lo sono, nella loro sfera, per le nostre facoltà percettive. Così come la nostra mente riconosce sempre, per esempio, un coltello, una bottiglia o un orologio, in qualsiasi posizione essi si trovino, e può riprodurli nell'immaginazione in ogni posizione possibile, così la mente di un creatore musicale può operare inconsciamente con una serie di suoni, indipendentemente dalla loro direzione e dai riflessi delle loro relazioni, che rimangono una qualità data.<sup>9</sup>

In altre parole, finché la composizione era vincolata da regole di consonanza e dissonanza, o da funzioni armoniche, idee "orizzontali" come le melodie non potevano sempre essere rappresentate "verticalmente", come accordi. E una progressione armonica non avrebbe più la stessa cosa (sia "sintatticamente" che "semanticamente") se fosse suonata al inverso, o se tutti o alcuni dei suoi intervalli fossero invertiti. Immaginate una triade di Sol maggiore seguita da una triade di Do maggiore. Nel contesto della tonalità di Do maggiore questo può significare "la conclusione", ma se suonata a rovescio può significare tutt'altro. E se invertito, in modo che la triade di Sol maggiore diventi una triade di Do minore, e la triade di Do maggiore una triade di Fa minore, tutto d'un tratto (nello stesso contesto tonale) perderebbe del tutto il suo significato sintattico e prenderebbe invece un un formidabile carico di emozioni.

Se la condotta delle parti fosse riprodotta letteralmente, inoltre, l'inversione sarebbe un'anomalia sintattica. E se l'accordo di Sol maggiore fosse una settima di dominante, e le inversioni (invece di riprodurre la voce originale) prendessero le rispettive fondamentali dell'accordo come loro asse, il risultato sarebbe un'assurdità sintattica.



Questi esempi banali, o uno un po' meno banale pubblicato una volta dal musicista teorico della musica Joseph Schillinger, che ha retrogradato e invertito la frase di apertura della Invenzione in Fa maggiore di Bach (v. sotto), basteranno per stabilire che nella musica "tonale" lo spazio musicale non è né reversibile né invertibile senza distorsione, o addirittura perdita di significato. Ma grazie all'emancipazione della dissonanza nella musica espressionista di Schönberg, l'orizzontale e il verticale sono di fatto intercambiabili, e le inversioni sono funzionalmente equivalenti. Lo spazio musicale è stato unificato, o equiparato in ogni dimensione, in modo che gli oggetti e le idee musicali (cioè i motivi e i loro derivati) possono ora essere "riprodotti", proprio come la mente può immaginarli, "in ogni possibile posizione [...] indipendentemente dalla loro direzione".

<sup>9</sup> SCHÖNBERG, *Composizione con dodici note*, in *Stile e idea*, trad. ital. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1980<sup>2</sup>, p. 115. Ho rivisto la traduzione sull'originale inglese in un paio di passaggi che mi sembravano poco convincenti.

### Joseph Schillinger's inversion of the subject of Bach's F-major Invention



\* \* \*

Nessun compositore soffrì negli anni intorno alla Grande guerra una crisi creativa paragonabile a quella di Schönberg: per circa un decennio compose in modo irregolare, spesso non compose affatto. Cronologia:

- novembre 1913, *Die glückliche Hand* (dal 1910)
- nov '14-lug '16, tre Lieder orchestrali (op.22)
- lug '20-feb '23 Pezzi per pianoforte op. 23

Al di là delle questioni biografiche, evidentemente c'erano questioni musicali – perlomeno, così pensava Schönberg – che possono essere chiarite confrontando *Erwartung* con *Die glückliche Hand*.

La riuscita della prima opera era dovuta alla libertà immaginativa con cui Schönberg aveva composto una musica atematica e atonale (← inconscio). La musica della seconda, pur in linea di principio simile, molto più frequentemente ricorre a procedimenti razionali (e quindi 'analizzabili'): passaggi in contrappunto imitato, impiego di ostinati, ecc. La differenza è in parte legata a una concezione, allora molto in voga, della donna e dell'uomo: psicologi e sessuologi come Otto Weininger (*Sesso e carattere*, 1903) definivano la donna "clinicamente malata sul piano della logica", attribuendo le sue capacità intuitive, spesso elogiate, alla "mancanza di determinatezza della sua capacità di pensiero", che lascia ampio spazio a "vaghe associazioni". Queste definizioni sono facilmente applicabili alla musica di *Erwartung*: "fremente e spasmodica, sensuale, priva di struttura e di direzione" (Schiff). Gli evidenti fattori organizzativi nella musica di *Die glückliche Hand*, che tratta di un uomo minacciato dall'astuzia femminile, possono essere visti come una metafora per la superiore caratura mentale ed etica del maschio.

Schönberg conosceva e ammirava gli scritti di Weininger, tanto da indicarlo nella prefazione al *Manuale di armonia* ai suoi studenti come pensatore esemplare ("come

Weininger e tutti quegli altri che hanno saputo lavorare seriamente di cervello”, p. 2). La crisi creativa potrebbe avere a che fare con il bisogno del compositore di affidarsi meno all'intuizione, stigmatizzata da Weininger come “femminile”: ciò che era sembrato un ideale creativo e una gloriosa liberazione era diventato qualcosa che ora sentiva la necessità di esorcizzare.

### Nomos

Quali che fossero le ragioni intime della crisi creativa, Schönberg le manifestò pubblicamente come un dilemma riguardante l'autonomia della musica: comporre *Erwartung* sarebbe stato impossibile senza un testo; si poteva trovare un modo per scrivere una musica di quel tipo senza una ‘stampella’ extramusicale? Lo stile più rigoroso di *Die glückliche Hand* era una risposta insoddisfacente: primo, perché in fondo era ancora un'opera teatrale; secondo, perché affidarsi a tecniche della tradizione poteva essere visto come uno sguardo al passato anziché lo slancio verso nuove tecniche e nuovi ideali. Schönberg non uscì dall'*impasse* finché non ebbe trovato un modo di razionalizzare la sua tecnica che non dipendesse dagli ‘usurati’ sistemi tradizionali impiegati negli stessi anni da Stravinskij. Questi nuovi mezzi emersero per la prima volta in alcuni pezzi per pianoforte che iniziò a comporre intorno al 1920, e fornirono a Schönberg un nuovo principio in grado di servire come regola.

- Dodecafonia in Napoli-Polignano
- “developing variation” (→ Brahms, op. 60/I;<sup>10</sup> lettura Frisch: alcuni aspetti di una configurazione musicale cambiano, mentre altri rimangono gli stessi)
- *Grundgestalt* → forma-base, costellazione intervallare che informa di sé un intero brano fino ai minimi dettagli, e gli conferisce una coerenza motivica “organica”, costante e facilmente dimostrabile nonostante il suo frequente atematismo.

Questo fu il “principio in grado di servire come regola” che permise la composizione di musiche non tonali di ampie dimensioni, astratte, e autonome. I termini usati inizialmente da Schönberg furono *Tonreihe* e *Reihenkomposition*. Il termine dodecafonia, ideato da altri musicisti (Hauer, Alaleona), divenne poi quello più comunemente utilizzato, anche se Schönberg preferì sempre “metodo di composizione con dodici suoni relazionati soltanto l'uno all'altro”. Eppure, tutte queste definizioni condividono un equivoco fondamentale: l'elemento distintivo di una serie non è il contenuto in termini di altezze, ma la successione degli intervalli, ciò che permette alla serie di mantenere la sua identità quando viene trasposta. Di fatto, fu proprio la trasposizione, risultato della tecnica della variazione in sviluppo, a diventare la principale preoccupazione ‘tecnica’ di Schönberg, in particolare in che modo le trasposizioni potevano contribuire ad attuare le potenzialità della serie quanto alla costruzione della forma e dell'armonia.

- La serie nel suo complesso ci dà subito un'idea del suo ‘mondo armonico’: è stata organizzata in modo da creare strette relazioni fra le sue quattro forme, e determinare così un senso di unità ancora più forte di quello che una singola forma della serie possa ottenere. In altre parole: è stata costruita pensando al suo ruolo di *Grundgestalt*; il carattere della composizione è determinato in larga misura da quelle relazioni.

---

10 <https://www.youtube.com/watch?v=Swyq-TcEcOI>

- Inizio e fine: simmetria armonica basata sulle proprietà del tritono; dato che il tritono se invertito riproduce se stesso, e che le uniche trasposizioni impiegate sono anch'esse di tritono, Mi e Sib sono la cornice fissa di tutte le forme della serie impiegate nella *Suite*.
- Dato che ogni tritono può essere integrato in un circolo di terze minori che ne condivide l'invariabilità – riproduce se stesso quando invertito e quando trasposto del suo intervallo generatore – le note Sol e Re $\flat$  hanno all'interno della serie le stesse proprietà invarianti di Mi e Sib; questa è la ragione per cui Schönberg colloca queste due note in posizioni adiacenti in tutte e quattro le forme P e I.
- La prima e l'ultima coppia di note di ciascuna serie stabiliscono un'altra relazione invariante, il semitono.

Queste relazioni, all'interno delle serie e fra di loro, incarnano l'essenza del concetto di "variazione in sviluppo", nel quale alcuni aspetti di una configurazione musicale cambiano, mentre altri rimangono gli stessi, ed è uno degli aspetti che permisero a Schönberg di affermare che questo metodo era una "naturale" (inevitabile?) evoluzione della tecnica compositiva classica, sottolineando la continuità più che la rottura. Il metodo dodecafonico, razionalizzando la composizione atonale e rendendola più ordinata e 'pianificabile', rafforzò il legame tra di essa e la tradizione; da questo punto di vista, fu una mossa neoclassica, una diversa risposta alla domanda di "ordine" postbellica.

Tutto questo fu particolarmente evidente (e discusso) dato che Schönberg scelse di utilizzare come veicolo di queste novità un genere come la *Suite*. Apologeti:

- assenza di melodie diatoniche e armonie triadiche
- sostanza musicale simile a quello dell'espressionismo atonale
- forme tradizionali utili per assorbire e comprendere meglio le novità compositive (e prima?...)

In realtà, il contrasto tra la complessità del contenuto e la semplicità 'leggera' del contenitore (vedi anche il Valzer op. 23/5, e la Serenata op. 24) è un altro esempio molto significativo dell'ironia che caratterizza il modernismo postbellico: un documento storico, un riflesso del suo tempo.

Ma c'è un altro aspetto "neoclassico" del metodo dodecafonico, solitamente trascurato e che riveste invece grandissima importanza: la struttura armonica. Negli abbozzi di Schönberg ci sono alcuni fogli che, oltre a "T/D" citato nella scheda, sottolineano il Sib come centro 'tonale' (cfr. la conclusione del Minuetto) e asse di simmetria, con il tritono Sol-Re $\flat$  e le sue note equidistanti che svolgono un ruolo determinante: ciò pone la struttura tonale di questa composizione sulla medesima linea di sviluppo di altri modernisti, una linea che può essere fatta risalire alle partizioni simmetriche dell'ottava che troviamo in Schubert e in Liszt. Ci sono quindi ottime ragioni per vedere "l'individuazione dodecafonica" come una svolta radicale, certo, ma anche come uno sviluppo in senso conservatore.