

## Storia ed estetica musicale

(vecchio ordinamento: Composizione, Composizione sperimentale, Direzione d'orchestra)

## Storia della musica

(nuovo ordinamento: Biennio sperimentale di II livello, 5 cfa)

Anno Accademico 2012/2013

prof. Giordano Montecchi

# Poesia dei dodici suoni nella musica di Alban Berg e Luigi Dallapiccola

Appunti delle lezioni (25/2/2013 – 17/6/2013)

## INDICE

### PRIMA PARTE

1. Il secolo dell'armonia	1
2. In cerca di nuove strade	6
3. Le molte anime dell'Espressionismo	12
4. Schönberg espressionista	16
5. Schönberg e i suoi allievi	27
6. Alban Berg da giovane	28
7. Il metodo dei dodici suoni	30
8. Alban Berg e i dodici suoni	33
9. Il <i>Kammerkonzert</i>	38
10. La <i>Lyrische Suite</i>	51
11. La cantata <i>Der Wein</i> e il Concerto per violino	57
12. Alban Berg e il XX secolo	63

### SECONDA PARTE

13. Dallapiccola. Un profilo biografico	68
14. Sulla strada della dodecafonia	69
15. Prime composizioni dodecafoniche	77
16. L'evoluzione successiva	83

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	90
---------------------------	----

N.B.

Nelle pagine seguenti si fa riferimento all'Antologia dei testi d'esame con l'abbreviazione "Ant.". Eventuali indicazioni del numero di pagina si riferiscono alla numerazione aggiunta a mano. Nel caso sia riportata una doppia numerazione (ad es. 98/435) il primo numero si riferisce alla numerazione manuale, il secondo a quella del testo originale.

## 1. Il secolo dell'armonia.

Osserva Dieter De La Motte nel suo *Harmonielehre* che in epoca classica l'armonia rappresentava una sorta di "fondo comune", un repertorio di materiali e costrutti retti da norme largamente condivise al quale il compositore poteva attingere, per rielaborarli poi nelle proprie composizioni (De La Motte 1988, p. 274). Il frutto più prezioso e originale dell'ispirazione, della creazione individuale, era costituito invece e soprattutto dalla melodia, cioè dall'invenzione del *tema* che nell'età dell'Illuminismo e della sensibilità borghese rappresenta il principale depositario dell'affetto, del carattere, dell'unità e quindi del "sentimento" che pervade la pagina musicale.

Per Emmanuel Kant, che nella sua *Critica del Giudizio* sintetizza le concezioni estetiche della nuova emergente società borghese e capitalista, nella musica operano elementi quali il *tono* che esprime l'affetto, la *modulazione* («quasi una lingua universale delle sensazioni») ma, specialmente, il *tema*, che «costituisce l'affetto dominante del pezzo» e «serve ad esprimere l'idea estetica di una totalità coerente di una quantità inesprimibile di pensieri» (Kant 1972, p. 190).

È soprattutto nel tema che secondo Kant si manifesta l'opera del "genio", cioè «l'originalità esemplare del talento di un soggetto nel libero uso delle sue facoltà di conoscere»:

il prodotto di un genio (in ciò che è da attribuirsi appunto al genio, e non allo studio o alla scuola) è per un altro genio un esempio, non da imitare (perché nell'imitazione va perduto ciò che è dovuto al genio e costituisce l'anima dell'opera), ma da seguire; esso risveglia in quest'altro genio il sentimento dell'originalità, e lo spinge ad esercitare quindi nell'arte la sua indipendenza dalle regole, sicché l'arte acquista una nuova regola mediante la quale il talento si rivela esemplare. (Ibid., p. 178).

Per la musicologia odierna un tema è costituito da una molteplicità di elementi e di parametri – melodia, ritmo, armonia, registro, agogica, dinamiche, contrasti, ecc. – ma il classicismo riceve in eredità dallo stile galante una nozione di tema la cui individualità è intesa soprattutto soprattutto come profilo melodico-ritmico.

La forma sonata classica è certamente il paradigma del pensiero compositivo classico e insieme l'apoteosi del tematismo. E tuttavia in essa, l'affermarsi del principio bitematico, con la crescente identificazione fra il caratteristico dualismo armonico e la sostanza tematica, dava idealmente inizio a quel processo di emancipazione dell'armonia dal ruolo subalterno che essa aveva nello stile galante rispetto alla melodia, e che nel giro di cento anni avrebbe fatto di essa l'indiscussa protagonista del pensiero e della pratica compositiva.

Senza entrare nel merito delle troppo vaste questioni e implicazioni di ordine estetico-filosofico e storiografico connesse al *tema* in quanto categoria formale e teorica, ci limitiamo a suggerire che l'evoluzione della prassi compositiva ottocentesca (e quindi romantica) potrebbe sintetizzarsi nel progressivo trasferire l'attività del "genio", e quindi dei valori di originalità e novità, dal piano melodico-tematico a quello armonico. O meglio ancora, nella crescente importanza che l'elemento armonico assume come terreno di creazione, di sfida alle convenzioni, di originalità, passando dall'originaria condizione di "fondo comune" (De La Motte), a fattore capace di soppiantare il terreno melodico come cuore ed essenza del lavoro creativo e compositivo.

Secondo De La Motte, in Wagner, addirittura, la melodia tradizionalmente intesa scompare: «la melodia infinita è un anonimo melodizzare, mentre l'armonia diventa il vero dominio della sua fantasia creativa» (p. 274). Forse quella di De La Motte è un'affermazione troppo categorica. Molti *Leitmotive* hanno un insopprimibile e perentorio contenuto melodico, tuttavia è altrettanto vero che a rendere originali e inconfondibili certi profili melodici è proprio il loro trattamento armonico,

mentre in altri temi la sostanza melodica si amalgama o per così dire, “annega” in una tessitura che potremmo definire prevalentemente ritmico-armonica.

Per contro, l’ambito tematico-motivico da luogo privilegiato dell’ispirazione qual era, diventa via via terreno di esercizi di logica e di coerenza strutturale, alla ricerca di un principio unitario sotto cui sussumere l’intera composizione. Di fatto, nell’arco di pochi decenni, dal primo Chopin a Wagner o Brahms, ad esempio, il fondamento, la ragion d’essere e la funzione di un tema, o di un motivo subiscono una profonda trasformazione.

Secondo Carl Dahlhaus, nel XIX secolo lo sviluppo dell’armonia è interamente dominato dalle tre idee-fulcro dell’epoca: «the idea of continuous progress, the postulate of originality and the conception of an organism as a self-contained network of functions.» (Dahlhaus 2001, Ant. p.1/1)

Seguendo il pensiero dello storico e teorico Ernst Kurth, Dahlhaus osserva come la storia dell’armonia del XIX secolo può essere intesa

as a totally interconnected development, propelled by the conviction that every striking dissonance and every unusual chromatic nuance was another step forward in musical progress, towards freedom, provided that the discovery could somehow be successfully integrated into a musical structure. (Ibid., p. 1/1)

Anche per Dahlhaus, nel corso dell’Ottocento, a fianco della melodia, il frutto concreto dell’ispirazione e dell’originalità, si identifica sempre di più negli accordi e nelle loro concatenazioni, che devono essere sorprendenti e al tempo stesso intelligibili, ma soprattutto “espressivi” nel senso forte del termine:

Such chords were felt to be expressive – the word ‘expression’ being used in a strong sense to refer to the representation of out-of-the-ordinary inner experience by the use of unusual means – and were expected to take their place in the historical evolution of music, an evolution that was seen as a chain of inventions and discoveries. (Ibid., p.1/2)

Il *punctum crucis* di questa evoluzione è naturalmente il *Tristanakkord*, l’accordo che apre il *Preludio* del più celebre fra i drammi wagneriani. Accordo il cui contesto lo rende certamente sorprendente, ma di fatto sommamente inintelligibile. Tuttavia il luogo comune che identifica nelle molteplici, difformi e inesauribili proposte di interpretazione armonica delle prime tre battute del *Preludio*, il punto di partenza della dissoluzione del sistema tonale va per certi aspetti sfatato. In altre parole, se il cromatismo wagneriano genera ambiguità insolubili sul piano dell’interpretazione armonico-tonale, da un punto di vista compositivo Wagner non fa altro che sfruttare in modi fino ad allora inusitati tutto il potenziale delle funzioni armoniche tradizionali, non disgregandole ma anzi esaltandone ed esasperandone la qualità drammaturgica:

So despite the reputation of *Tristan und Isolde* as having instigated a “crisis of tonality” with its notorious freedom of chromatic modulation, Wagner (unlike Liszt and Musorgsky) exercised his freedom entirely within the established practice of functional harmony. Far from threatening it, he managed to wring from the common practice an unprecedented realization of its interdependent structural and expressive potentials, harnessing them together with unprecedented synergy. The paucity of cadences and the frequent changes of harmonic direction in no sense negate or dissolve the efficacy of the traditional harmonic functions (least of all the attraction of the dominant for the tonic). On the contrary, these functions operate in *Tristan und Isolde* with unexampled intensity. That overwhelming intensification of attraction and desire, as we have seen, is the whole poetic point. (Taruskin 2005, iii, p. 545).

Non è questa la sede per ripercorrere la storia infinita delle interpretazioni dell’accordo del *Tristano*. Non diversamente da Taruskin, anche Dahlhaus sottolinea come la ricerca di originalità trasferitasi sul terreno armonico, la ricchezza, la ridondanza e la novità del tessuto accordale, non è da leggere come una tendenza verso la disgregazione del sistema tonale, ma piuttosto verso la sperimentazione di nuove e più raffinate alchimie e, insieme, nuovi modi non convenzionali di

disporre e concatenare accordi, la cui libertà cerca il suo contrappeso in un'inedita forza ed efficacia nel riconfermare l'organicità del tessuto armonico e l'identità del centro tonale.

Questo secondo Dahlhaus vale anche per Wagner:

Wagner's chromaticism was not designed to achieve merely momentary effects of harmonic colour. It also served to link chords more closely together. For example, the progression in the opening bars of *Götterdämmerung* may at first seem wayward, but even though it cannot be heard as a basic tonal progression the ear can (if it is not prejudiced) recognize it as a strong harmonic movement (ex.10b). (Ibid., pp. 2-3)

Accordi di quattro o cinque note incrementano inevitabilmente il "tasso di dissonanza" e, tuttavia, in questa evoluzione del gusto sonoro è la dissonanza stessa che modifica la sua natura. Secondo Ernst Kurth, ad esempio, sempre in riferimento al Preludio del *Tristano*, la settima minore che completa la quadriade Mi-Sol $\sharp$ -Si Re della terza battuta non suona più come dissonanza bisognosa di risoluzione, ma viene incorporata nella sonorità dell'accordo acquisendo un carattere di staticità consonante, e quindi un effetto di riposo (De La Motte 1988, p. 294). Il che attenua fortemente anche il carattere di (eventuale) dominante di La di questo stesso accordo.

Sempre in merito all'armonia di Wagner, De La Motte sottolinea come collegamenti funzionali e cadenze siano ancora ben presenti, ma qualità peculiare di Wagner è la sua maestria ineguagliabile nello schivare la prevedibilità mediante un uso artistico ed espressivo dei ritardi, sia preparati, sia liberi (Ibid. p. 295).

Se il cromatismo wagneriano non mira a intaccare le funzioni armoniche ma piuttosto a esaltarle, svelandone potenzialità inaudite, in quegli stessi anni gli attacchi più sostanziali alle funzioni armoniche e quindi ai fondamenti dell'armonia classica vennero da semmai da quei compositori che iniziavano effettivamente a concepire e a sperimentare, con le più diverse motivazioni, possibili "alternative" al sistema tonale. Lo stesso Liszt, appare sotto questo profilo forse più "destabilizzante" del sistema armonico rispetto a Wagner, anticipando organizzazioni e soluzioni che si riveleranno decisive nei decenni successivi.

Un ruolo del tutto particolare ebbe l'ambiente francese (sostanzialmente antiromantico e solo in parte "antitedesco") che si raccolse intorno a istituzioni come l'École Niedermeyer o la Schola Cantorum, dedite alla riscoperta e alla rivalutazione della musica del passato, e in particolare della modalità anteriore al sistema tonale e temperato. È in questo ambito di interessi – dunque non soltanto nella voga orientalista dell'epoca – che ha una delle sue radici più profonde la ricerca di Debussy, col suo interesse per scale, modi e organizzazioni armoniche diversi da quelli classici.

Ma il compositore che, dal suo particolare punto di osservazione, maturò in modo più esplicito l'idea e anzi la volontà di liberarsi dal canone armonico e più in generale dalla concezione compositiva dell'Europa classico-romantica fu Modest Petrovič Musorgskij. Un "bisogno" quello di Musorgskij nel quale l'istanza musicale, la tensione verso l'originalità è inestricabilmente connessa a una motivazione culturale e politica che è di segno nazionalistico e insieme umanitario: l'emancipazione della musica russa dal predominio occidentale e l'emancipazione dei ceti contadini schiacciati dal feudalesimo zarista:

Guardando alla musica contadina e idealizzandone i caratteri, Musorgskij ripudia l'elaborazione tematica a favore dell'iterazione motivica, della giustapposizione, della variante, si cala in una logica modale che prescinde dalle dalle norme e dalle funzioni armoniche, e in generale coltiva l'idea di una musica russa che sia radicalmente alternativa al magistero austro-tedesco:

Non sono d'accordo con voi in merito all'ultimo quadro "d'amore" [della sinfonia *Antar*, n.d.r.]. Non mi va l'introduzione. Era meglio prima: così, senza niente. Era artisticamente migliore perché più semplice e più sincero [...]. Che cosa ci può essere di più poetico, dopo un *forte* re maggiore, il pomposo (così infatti termina il vostro quadro del potere), del melanconico re bemolle maggiore, direttamente senza altri passaggi? [...] Il mio parere è che tanto più si è semplici e sinceri, tanto più si è convincenti. Il quadro della Vendetta – senza effetti, quello del Potere pure senza effetti, perché per quello dell'Amore volete andare ad imitare i tedeschi? Qui sono in disaccordo, dato che voglio avere il diritto di essere in disaccordo [...]. Voi sapete che dopo il do diesis minore e il re maggiore di *Antar*,

il re bemolle maggiore porta Antar dietro la nuvola, in mezzo a uri, peri e simili che lo tranquillizzano, lo calmano e lo elevano poeticamente. Oh che effetti inutili! Quanto rovinata la buona musica! Ancora a proposito dello *sviluppo sinfonico*. – Sembra che abbiate paura di scrivere alla Korsakov e non alla Schumann [...]. Lo sviluppo sinfonico, inteso tecnicamente, è stato elaborato dai tedeschi come la loro filosofia [...]. Basta con lo sviluppo sinfonico [...]. Quando l'artista si mette a rielaborare, resta insoddisfatto e quando essendo già soddisfatto si metter a rifare o, ancor peggio, a far delle aggiunte, allora tedescheggia e rimastica quanto ha già detto. Noi non siamo ruminanti ma onnivori. – Contraddizioni! – Seguiamo la natura. (Musorgskij 1981, p. 142-3)

Generalmente misconosciuto dai contemporanei, il contributo di Musorgskij riemergerà ai primi del Novecento nella sconfinata ammirazione che Debussy e Ravel nutrono per la sua musica. Via via il compositore russo si rivelerà come il promotore di una concezione armonica già defunzionalizzata, incentrata sull'idea degli accordi vaganti, cioè di collegamenti armonici guidati unicamente dal gusto del compositore e dalle sue autonome strategie formali ed espressive.

I tratti musicalmente eterodossi di Musorgskij – per lungo tempo attribuiti al suo “dilettantismo” – indicano dunque una “rotta”, un percorso diverso rispetto alla genealogia Wagner-Schönberg indicata tradizionalmente come la strada maestra della modernità.

Assai più che nel cromatismo e nelle ambiguità che esso incoraggia attraverso il gioco delle tensioni, attese, conferme e smentite di possibili risoluzioni accordali, la tendenziale esautorazione delle funzioni armoniche e dei loro correlati si manifesta in modo più diretto, addirittura naïf, in Musorgskij e altri autori russi, sia nell'affermarsi di una pratica “libertaria” delle sequenze accordali, sia nell'adozione di principi organizzativi “altri” rispetto alle tradizionali gerarchie della scala diatonica, quali ad esempio l'armonia esatonale e, soprattutto, l'organizzazione ottatonica.

Già applicati da Liszt nei suoi esperimenti con i cicli di terze maggiori e minori (e alle cui esemplificazioni Musorgskij verosimilmente attinge), questi principi di organizzazione sonora hanno il loro tratto peculiare nella ripartizione simmetrica dell'ottava, al cui centro, in luogo degli intervalli giusti di 4a e 5a, campeggia, come asse centrale, quella relazione di tritono che è quasi una “firma” di certo tematismo lisztiano, di norma riconducibile a una simbologia diabolica o infernale (*Après une lecture du Dante, Mephisto Walzer, Totentanz, Faust Symphonie, Sonata in si minore, ecc.*).

Paradigma emozionante, e spesso citato, di questa enfattizzazione del tritono è il risuonare delle campane nella celebre *Scena dell'incoronazione* nel 2° quadro del Prologo del *Boris Godunov* (esempio 1).

#### Esempio 1

M. P. Musorgskij, *Boris Godunov*, Prologo, Quadro II, batt.3-6

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music consists of dense, sustained chords with tritones, characteristic of Musorgskij's style. Dynamic markings include *f* and *sf*. The key signature has one flat (B-flat major or D-flat minor). The time signature is common time (C).

La digressione su Musorgskij – la cui posizione resta peraltro alquanto tangenziale e lontana dal percorso evolutivo di cui ci occupiamo – oltre a richiamare l'attenzione sull'importanza di questo compositore nel delineare talune premesse fondamentali della musica a venire, vuole in qualche modo ridimensionare il ruolo del cromatismo wagneriano tradizionalmente indicato come centrale in quel processo di “disgregazione” del linguaggio tonale fra Otto e Novecento che è la risultante di apporti diversi e anche fra loro contraddittori, da Liszt a Musorgskij, da Busoni a Skrjabin, da

Debussy ai futuristi, ecc. A margine vale la pena di sottolineare come dallo stesso Schönberg, cioè dall'artefice principale e indiscusso del superamento dell'armonia tonale, provenga un esplicito ridimensionamento del ruolo wagneriano in quel testo chiave del 1933 che è *Brahms the Progressive* (trad. it. in Schönberg 1975). In questo testo più della ricerca armonica in quanto tale, Schönberg individua come fattore determinante nell'evoluzione del linguaggio musicale la logica costruttiva della "variazione in sviluppo" propria di Brahms. A fondamento della pratica compositiva post-tonale, Schönberg colloca dunque un'organizzazione della materia sonora che è di natura prevalentemente motivico-contrappuntistica piuttosto che armonica. Detto ciò, l'ascesa generalizzata e fors'anche irresistibile del cromatismo e della dissonanza, letti in chiave espressiva e progressista, resta senza ombra di dubbio la tendenza dominante della musica a cavallo dei due secoli, una tendenza destinata fatalmente a identificarsi via via con la prima e più importante delle avanguardie artistiche novecentesche: l'Espressionismo.

Esempio 2  
F. Liszt, *Nuages gris* (1881), sintesi del percorso armonico

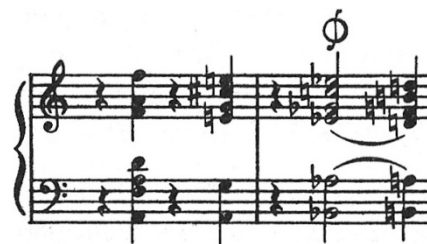


Esempio 3

a) Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht*, I, batt.41-43



b) lo stesso passaggio come riportato da Schönberg nel suo *Harmonielehre* (Schönberg 1973, p.436)



In tema di "manomissione" del sistema tonale, l'ultimo Liszt, anche prescindendo dalla programmatica e spesso citata in proposito *Bagatelle sans tonalité* /1885) appare certamente più sistematico e sperimentale dell'ultimo Wagner. *Nuages gris* (1881), ad esempio, è un piccolo campionario di risorse extra-tonali programmaticamente intese a cancellare ogni riferimento a una tonalità d'impianto (l'esempio 2 ne mostra una sintesi degli elementi salienti): insistenza melodica

sul tritono (con riferimento a modalità zigane), successioni cromatiche di triadi aumentate (triadi che fanno riferimento al modo esatonale), scala cromatica, instabilità cromatica del pedale, conclusione su un accordo ambiguo deliberatamente in contrasto con l'armatura in chiave.

Rispetto a questa organizzazione armonica, appare ben poca cosa il ben noto passaggio cromatico di *Verklärte Nacht*, assunto a emblema della dissoluzione tonale nello stile post-wagneriano di fine secolo. Composto nel 1899, questo celebre sestetto di Schönberg venne rifiutato dalla commissione artistica del Tonkünstlerverein, la prestigiosa quanto conservatrice associazione concertistica di Vienna. Il rifiuto fu motivato dal fatto che la composizione conteneva a batt. 42 (esempio 3a e 3b) un accordo di nona in quarto rivolto, considerato “inesistente” e quindi inaccettabile.

## 2. In cerca di nuove strade

Sul piano dell'innovazione del linguaggio espressivo e armonico, a inaugurare idealmente il nuovo secolo, è sicuramente *Pelléas et Mélisande* di Debussy, l'alfiere delle tendenze musicali più avanzate al volgere del secolo. Quanto a interpretazioni controverse, le prime battute del Preludio (esempio 4), gareggiano alla pari con le corrispondenti battute del *Tristan und Isolde*. (cfr. Nattiez - Hirbour Paquette 1990). Dopo la staticità pentatonica delle prime quattro battute costruite su Re-Mi-Sol-La-Do, gli accordi delle batt. 5-6 confondono istantaneamente il quadro sonoro con l'alternarsi di due dense figure accordali in cui si intrecciano relazioni esatonali (sulla scala Re Mi Fa# Lab Sib Do) e di tritono (Re-Lab e Sib-Mi)

Esempio 4  
Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Preludio, batt. 1-7.



Sarebbe fuorviante individuare nella musica primo-novecentesca una “via tedesca”, una “via francese”, e magari una “via russa” (o, volendo “franco-russa”) dell'uscita dall'ambito tonale. Tuttavia, anche limitandoci agli stilemi armonici, è piuttosto evidente come la Mitteleuropa da un lato, i francesi e i russi dall'altro, diano risalto, in genere, a modelli di organizzazione assai diversi fra loro, cui non sono certamente estranei le fonti e i soggetti di ispirazione. Soggetti marcatamente simbolisti e decadenti nella Francia di Debussy; soggetti intrisi di eccitazione espressionista in Germania e Austria, mentre nella Russia di Musorgskij, Rimskij-Korsakov e Stravinsky si fa strada invece un primitivismo aspro e sensuale, in bilico fra orgoglio nazionalista e toni favolistici.

In particolare, in anni recenti l'attenzione degli studiosi di analisi è stata attirata in misura crescente da quei modelli di organizzazione sonora e delle altezze di tipo simmetrico i cui prototipi sono forse i già citati modi esatonale e ottatonico.

Richard Strauss appartiene alla generazione di Debussy, e la sua "spallata" – piuttosto energica – alla ormai pericolante "common practice" della tonalità si concentra in due fra i massimi capolavori del teatro musicale novecentesco, *Salome* (1905) ed *Elektra* (1909).

Analizzando la prima scena di *Salome*, Richard Taruskin vi osserva un principio che egli definisce di "espansione/contrazione semitonale" (Taruskin 2005, iv, p. 40). Le prime sette battute dell'opera evidenziano nella tessitura orchestrale la tendenza a un moto cromatico speculare del basso rispetto delle voci superiori. In questo caso si ha un'espansione: quando una sale l'altra scende (cfr. esempi 5a e 5b).

Condotte analoghe, di espansione o di contrazione a diversi livelli, si riscontrano in numerosi altri luoghi della partitura. Questo modo di procedere acquista particolare evidenza nell'episodio del corteggiamento di Salome da parte di Erode, che precede la danza "dei sette veli" (esempio 6). Anche in questo caso si ha un'espansione che, drammaturgicamente, esalta la crescente eccitazione sessuale di Erode. Nello spazio di sei battute il registro acuto sale cromaticamente da Re $\flat$  a La, mentre simultaneamente il basso scende da Fa a Si $\flat$ .

### Esempio 5

#### a) Richard Strauss, *Salome*, scena I, batt. 1-7

Ziemlich fließendes Zeitmass. M.  $\text{♩} = 52$  NARRABOTH.

Andante mosso 1 2 3 Wie schön—

4 ist die Prin-zes - sin 5 Sa - lo-me— 6 heu - te Nacht!

*mf molto espr.*

#### b) Richard Strauss, *Salome*, scena I, batt. 1-7, riduzione armonica

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

Esempio 6  
Richard Strauss: *Salome*, scena IV (4 batt. prima del n. 179)

The image shows a musical score for Herodes in Richard Strauss's *Salome*. The top system features the vocal line for Herodes, with the lyrics "Nur ein we - nig von die - ser". The piano accompaniment is marked *p* and includes a *cresc.* marking. The bottom system shows the continuation of the piano accompaniment, with the lyrics "Frucht" and "dann" appearing above the vocal line. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Secondo Taruskin l'intero piano armonico di *Salome* si basa su una "matrice principale" (*master array*) che organizza le altezze in modo speculare (esempio 7) e che, sostanzialmente, prende il posto della tradizionale organizzazione basata sul circolo delle quinte, sostituendola con una marcata tendenza a un movimento cromatico e semitonale.

Minute analysis of the score will confirm the hypothesis: our "master array" is indeed the opera's harmonic plan, one that owes nothing at all to the circle of fifths, but that, while maintaining the "phonology" or sound-vocabulary of triadic functional harmony, connects the chords in polymorphously perverse fashion by variously "filling in" the semitonally linked intervals in the array. Authentic ("V-I") cadences in *Salome* are in fact exceedingly rare, and mainly serve a "ceremonial" function—as a symbol for decisive action, for example, or of resoluteness or rectitude in contrast to the pervading lasciviousness. (Needless to say, Saint John the Baptist gets most of them.) (Taruskin 2005, iv, p. 43).

Esempio 7 (Taruskin 2005, iv, p. 43)

The image shows a single line of musical notation in a treble clef. It consists of a sequence of chords and notes that move chromatically and by semitone intervals, illustrating the "master array" concept mentioned in the text. The sequence starts with a chord containing a sharp sign and moves through various intervals, including semitones and chromatic steps.

Strauss anticipa di alcuni anni la stagione della musica espressionista, aprendo il suo linguaggio ad aspetti che si inoltrano arditamente nel territorio della musica non tonale. Tuttavia, com'è noto, Strauss non oltrepassò mai una certa soglia. Dopo *Elektra*, con *Der Rosenkavalier* e *Ariadne auf Naxos* compì una svolta decisa, abbandonando la strada del cromatismo e della politonalità e recuperando stili e forme classiche. Una scelta che a noi appare clamorosa, ma sulla quale Strauss non ha speso molte parole. Di fatto, e la sua produzione nel quarantennio seguente ne è la

conferma inoppugnabile, si trattava di un ripensamento. Ma più che il rifiuto di proseguire lungo la strada della liberazione della dissonanza che egli stesso aveva contribuito ad aprire, si trattava di un altro rifiuto: quello di pensare che ci fosse una direzione obbligata, che dissonanza fosse sinonimo di progresso, e che questo progresso limitasse il raggio d'azione del compositore, obbligandolo a viaggiare sulla strada del cromatismo, del superamento della tonalità, ed escludendo altre opzioni.

Prima di questo cambio di rotta, *Elektra* rappresenta un ulteriore passo in avanti rispetto *Salome* sulla strada del cromatismo e di un nuovo tipo organizzazione armonica, con successioni e percorsi ormai ampiamente emancipati rispetto alle tradizionali architetture tonali. Quella tendenza già riscontrata in *Salome* a organizzare l'armonia secondo simmetrie cromatiche incentrate attorno a un asse implica già, tendenzialmente, anche sul piano della forma in grande, quella dissoluzione delle funzioni armoniche e tonali tradizionali e quell'equiparazione dei dodici semitoni della scala cromatica che in quegli stessi anni viene portata a compimento da Schönberg e i suoi allievi.

Elliot Antokoletz ha riscontrato in *Elektra* un disegno armonico complessivo di tipo *assiale*, in base al quale le fondamentali delle triadi tradizionali sono distribuite simmetricamente attorno a una fondamentale centrale di Re (cfr. Antokoletz 1990, p. 449).

In apertura dell'opera, a batt. 12-15, il *Leitmotiv* di *Elektra* (esempio 8) è basato su due triadi a distanza di tritono, le cui fondamentali Si e Fa sono simmetriche rispetto a Re.

Esempio 8  
Richard Strauss, *Elektra*, batt. 12-15

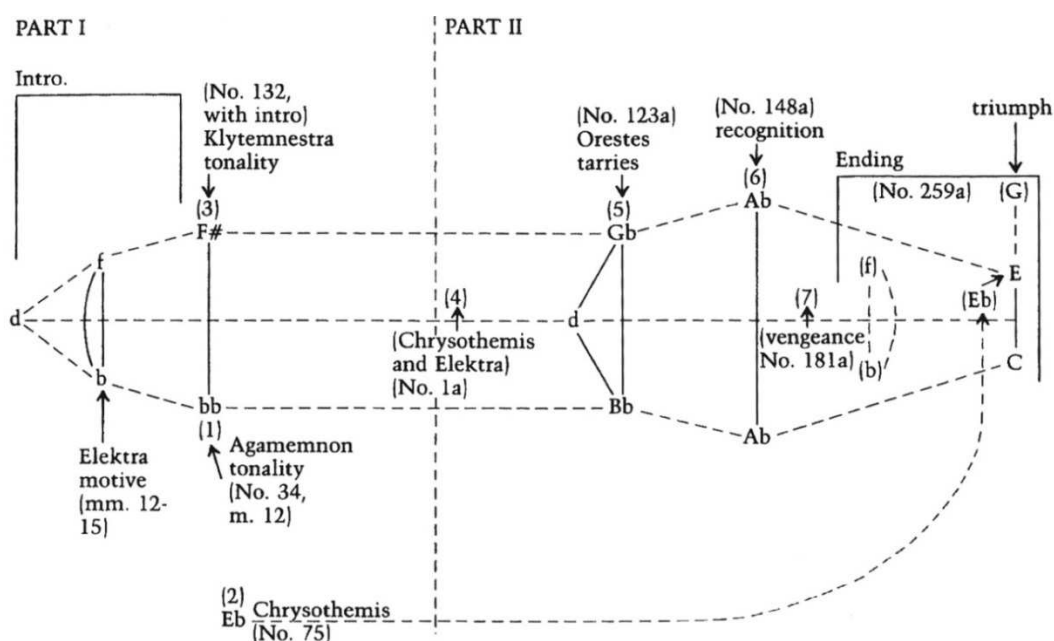
Antokoletz segnala la polarizzazione simmetrica delle tonalità (o per meglio dire delle fondamentali) che identificano i caratteri di Agamennone e Clitennestra (rispettivamente  $Sib$  e Fa). Esse fanno parte integrante di questa struttura che si espande simmetricamente su entrambi i lati del motivo Si-Fa di Elektra ( $Fa\sharp/Si-Fa/Sib$ ), per poi toccare il  $Lab$  (tritono del Re) e quindi ripiegare su se stessa verso Mi e Do – anch'essi simmetrici rispetto a Re.

L'esempio 9 mostra lo schema complessivo di questa organizzazione che è componente essenziale del disegno drammaturgico complessivo, e che al tempo stesso genera e favorisce un'armonia "ipercromatica" con un alto tasso di relazioni dissonanti fra triadi e accordi di più suoni.

Secondo Antokoletz, in *Elektra* l'approccio di Strauss alle successioni armoniche, la sistematica dissonanza, il complessivo schema tonale simmetrico rappresentano un radicale allontanamento dal cromatismo ottocentesco, e al tempo stesso forniscono principi musicali nuovi e originali potenziando la capacità della musica di rappresentare simbolicamente il dramma e di penetrarne l'inestricabile groviglio psicologico.

Modelli analoghi di organizzazione assiale del piano tonale o degli agglomerati armonici verticali attorno a una fondamentale intesa come perno centrale, oppure, più in generale, suddivisioni simmetriche dell'ottava con successioni o sovrapposizioni di fondamentali equidistanti fra loro (in genere 3a minore, 3a maggiore o tritono) sono risorse compositive alquanto diffuse nel xx secolo.

Esempio 9  
(da Antokoletz 1984, p. 15)



Esempi di organizzazione delle altezze di questo tipo si riscontrano in numerosi compositori: da Bartók, sulle cui “armonie assiali” Ernő Lendvai ha costruito un intero sistema teorico (Lendvai 1971), a Stravinsky, Skrjabin, Kodaly, Debussy (cfr Antokoletz 1984, pp. 2-16), ecc. Talvolta, come in Ravel, disposizioni assiali si imperniano sui “nodi” della scala ottatonica, generando – in composizioni come *Jeux d’eau*, *Introduction et Allegro*, *Rhapsodie espagnole* – la sovrapposizione di accordi con fondamentali a distanza di terza minore o di tritono che di fatto anticipano quello che è considerato il paradigma di questo tipo di organizzazione sonora, ossia il famoso “accordo di Petruška” (esempio 10)

Esempio 10  
Octatonic derivation of the *Pétrouchka*-chord (Taruskin 2005, iv, p. 165)

a. Chez Pétrouchka [49]      b. Chez Pétrouchka      c. Scale of reference      d. Pétrouchka,  
2 clar.      piano at 1 after [60]      3rd tableau      violin + viola at [77]

①   ③   ②   ④  
[0   3   6   9]

In modo forse meno appariscente di certo ipercromatismo dissonante, questi modelli di organizzazione operano sostanzialmente in due direzioni: da un lato tendono a equiparare il valore delle toniche nell’ambito di una scala (e in prospettiva a equiparare fra loro i dodici gradi della scala

cromatica), dall'altro creano modelli di organizzazione delle altezze, sia in verticale, sia in orizzontale che di fatto si pongono come competitori o alternativi rispetto alle tradizionali gerarchie dell'armonia funzionale, senza peraltro necessariamente eliminare la triade in quanto tale.

Indubbiamente la scena musicale del primo Novecento si presenta quantomai affollata di compositori che lavorano allo sviluppo di sistemi e metodi compositivi virtualmente già rivolti a una prospettiva post-tonale. Accanto a Strauss, Debussy, Stravinsky le idee, le teorie, gli esperimenti e le realizzazioni di autori come Reger, Skrjabin, Busoni, Joseph Matthias Hauer, Hindemith, nonché, negli Usa, il solitario quanto straordinario Charles Ives, formano una gamma estremamente variegata di contributi innovativi.

Gli esempi che si potrebbero fornire di questo tipo di organizzazione sonora, che però è anche formale, sono innumerevoli. Per fornire un'idea di massima basteranno un paio di esempi tratti da Béla Bartók. Esemplare, a tale proposito, è questo passaggio dal *Finale* del Quinto quartetto per archi (esempio 12), dove la simmetria dell'accordo maggiore-minore – la più tipica formazione accordale del lessico bartókiano (cfr. esempio 11) si dispiega nell'insieme della condotta delle parti, in una disposizione che rivela una sorvegliatissima simmetria sia nella dimensione armonico-verticale, sia nel profilo melodico delle voci esterne.

Esempio 11  
Bartók: accordo maggiore-minore

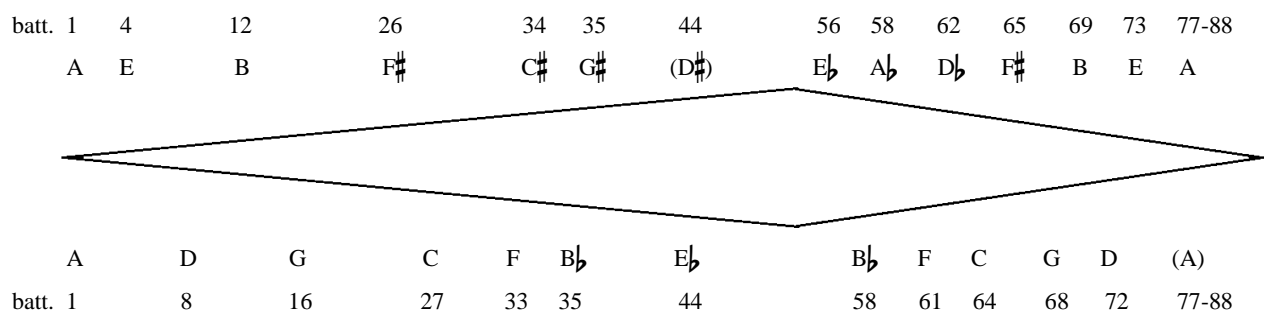


Esempio 12  
Bartók, Quartetto per archi n. 5, V, *Finale* (1934)

Di più ampio respiro, sul piano dell'architettura formale (esempio 13), è il rigoroso succedersi delle entrate del soggetto della fuga nel primo movimento di *Zene* (Musica per archi percussione e celesta) che, dal La d'impianto, si svolgono in un duplice, simmetrico disegno di quinte ascendenti e discendenti che culmina (batt.46-55) sul tritono (Mib), in un punto che, misurando in battute, corrisponde grosso modo alla sezione aurea del brano che conta complessivamente 88 battute (il punto esatto starebbe fra batt. 54 e 55). Il percorso si inverte nella seconda parte del brano, con entrate che rifanno a ritroso il ciclo armonico e convergono nuovamente sul La di partenza.

### Esempio 13

Bartók, *Zene* (Musica per archi percussione e celesta, 1937), I movimento (fuga):  
schema armonico delle entrate del soggetto



Per quanto non più riconducibili a un impianto armonico di tipo tonale le ricerche di Bartók, Stravinsky e altri non sovvertono però in modo radicale un sistema nel quale in qualche misura permangono operanti una direzionalità, una tonica, un punto d'arrivo, nonché insiemi verticali in cui la sovrapposizione per terze è ancora variamente riscontrabile.

In effetti, la *mainstream*, il percorso più radicale della nuova musica novecentesca – almeno per quanto concerne la rifondazione del linguaggio armonico e dei principi compositivi ad esso connessi – passa per Vienna e, in particolare, per quel cenacolo – anzi “scuola” (una volta tanto si tratta davvero di una scuola) – che va sotto il nome di *Schönbergkreis*, cioè la cerchia di Schönberg. È qui, ad opera di Schönberg *in primis*, e al suo seguito dei suoi allievi migliori e più fedeli, Alban Berg e Anton Webern, che si compiono i passi decisivi sulla strada dell'elaborazione di un sistema musicale organicamente concepito come prosecuzione e superamento (un superamento per così dire “dialettico”) della tradizione tonale. La connotazione radicale dell'ambiente musicale viennese ha tuttavia un presupposto fondamentale e fors'anche imprescindibile nel contemporaneo fiorire – o forse potremmo dire “esplodere” – delle nuove correnti espressioniste che proprio a Vienna hanno uno dei loro maggiori centri di elaborazione e diffusione.

### 3. Le molte anime dell'Espressionismo

Quando nel 1901 il pittore Julien-Auguste Hervé usò, pare per la prima volta, il termine *expressionisme* per definire il carattere di alcuni suoi quadri, il neologismo non ebbe molto seguito e di certo nessuno poteva immaginare che, di lì a pochi anni, proprio questa parola avrebbe costituito l'emblema della svolta più radicale e traumatica cui andarono incontro le arti del nuovo secolo. Ma una decina d'anni dopo, quando apparve ormai chiaro che le nuove tendenze artistiche e letterarie erano inconciliabili con l'eredità del naturalismo e dell'impressionismo, negli ambienti della critica pittorica e letteraria tedesca (Wilhelm Worringer, Paul Fechter, Hermann Bahr, ecc.) la parola *expressionismus* prese a circolare come il termine più pregnante con cui designare e riassumere quell'instabile e contraddittoria miscela di ansia espressiva, estremizzazione del segno, esaltazione della visione istintuale, interiorità denudata, vitalismo panico, ripudio del quotidiano,

disagio o disperazione esistenziale, orrore per il reale, furore iconoclasta e provocazione antiborghese materializzatasi via via come attitudine diffusa del radicalismo artistico del nuovo secolo. Allo scoppio della guerra, le precedenti inquietudini vennero innalzate al rango di premonizioni o profezie, e l'espressionismo fu sentito come lingua d'elezione con cui dare voce all'angoscia e all'orrore di un'epoca intera. Scrive Hermann Bahr nel 1916:

Mai vi fu epoca più sconvolta dalla disperazione, dall'orrore della morte. Mai più sepolcrale silenzio ha regnato sul mondo. Mai l'uomo è stato più piccolo. Mai è stato più inquieto. Mai la gioia è stata più assente, e la libertà più morta. Ed ecco urlare la disperazione: l'uomo chiede urlando la sua anima, un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama al soccorso, invoca lo spirito: è l'Espressionismo. (cit. in Russoli 1975, p. 21).

Definita in questi termini, la categoria dell'espressionismo salda fra loro espressione interiore e sentimento d'angoscia, facendo di quest'ultimo il contenuto e il tema assolutamente caratteristico e predominante di questa poetica. In tale accezione, il termine "espressionismo" si è imposto come marchio identificativo di una varietà di esperienze artistiche fra le più dirompenti dei primi venticinque anni del XX secolo, con particolare riguardo agli artisti e agli orientamenti sviluppatasi in Austria e in Germania, aree indicate solitamente come epicentro del fenomeno.

Questa equazione fra espressione e angoscia tradisce tuttavia una prospettiva che in qualche misura può definirsi "germanocentrica". L'espressionismo fu un insieme cosmopolita di fermenti artistici i quali, specie negli anni precedenti il conflitto mondiale, furono in larga parte estranei a questa poetica dell'orrore e della morte e che furono, al contrario, animati da un forte slancio vitale verso il mondo, e dall'idea che il denudarsi dell'espressione interiore corrispondeva allo spalancarsi di una dimensione nuova, libera ed entusiasmante della comunicazione (ivi comprese certe istanze di decisa politicizzazione dell'arte). Questo vale, ad esempio, per movimenti dell'avanguardia pittorica primo novecentesca quali la *Brücke* o i *Fauves*, nonché lo stesso *Blaue Reiter*, che costituiscono il cuore dell'espressionismo, ne inaugurano la stagione e ne illustrano le formulazioni originarie. In questi movimenti sono quasi completamente assenti quelle visioni da incubo e quel sentore di morte che, filtrati attraverso le multiformi poetiche di un persistente e diffuso decadentismo, emergono invece in artisti come Richard Gerstl, Alfred Kubin, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, prendendo via via sempre più piede.

Sul terreno della critica storica la definizione dell'espressionismo è in effetti un problema in parte ancora aperto. Da un punto di vista tecnico e psicologico appare più che legittimo il precoce utilizzo che Wilhelm Worringer fece di questo termine in un suo saggio del 1911 dedicato alla pittura di Van Gogh, Cézanne e Matisse, per sottolineare il deciso distanziarsi di questi artisti dall'impressionismo, in virtù di una raffigurazione che dava sempre più sfogo ai gesti e alle visioni dettate da un'interiorità rigurgitante, quella stessa materia che dilagava anche nella pittura di Gauguin o nei soprassalti onirici e simbolisti di Edvard Munch. Quantomai calzante in questo senso è il celebre aforisma formulato da Kasimir Edschmid, secondo cui «l'impressionista guarda, l'espressionista "vede"» (cit. in Mittner, 1997, p. 31).

In Francia il primo espressionismo si identifica nei *Fauves*, ossia quel gruppo di pittori comprendente fra gli altri Henry Matisse, Maurice de Vlaminck e André Derain che esposero nell'ottobre del 1905 al Salon d'Automne e grazie ai quali la critica del tempo trovò anch'essa il suo momento di gloria sbizzarrendosi in battute rimaste famose: «un barattolo di colore gettato in faccia al pubblico» sentenziò André Mauclair, mentre Louis Vauxcelles sbottò in quel «Donatello chez les fauves!» (Donatello fra le belve!) da cui la nuova tendenza avrebbe preso il nome (cit. in Leymarie 1975, p. 161). Scrive Matisse nel 1908:

Ciò che perseguo sopra ogni cosa, è l'espressione. [Tuttavia] non so distinguere tra il sentimento che ho della vita e il modo in cui lo traduco [...]. Io poso i miei colori senza preconcetti [...]. Il lato espressivo dei colori mi si impone in modo puramente istintivo [...]. Ciò che sogno, è un'arte di equilibrio, di purezza, di tranquillità, senza soggetto inquietante o preoccupante, che sia per ogni

lavoratore cerebrale, per l'uomo d'affari come per l'artista di lettere, per esempio, un lenitivo, un calmante cerebrale, qualcosa d'analogo a una buona poltrona che lo riposi delle sue fatiche. (cit. in Russoli 1975, pp.44-8).

Sempre nel 1905, a Dresda, su iniziativa di alcuni studenti di architettura, si era costituito il *Künstler Gruppe "Brücke"* (Gruppo Artisti "Ponte") comprendente Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, ai quali l'anno successivo si erano aggiunti Emil Nolde e Max Pechstein. Restio a darsi un programma artistico vero e proprio, il gruppo della *Brücke* poneva l'accento sul "ponte" come emblema della propria volontà di transitare a una nuova "sponda" dell'arte, i cui contorni erano deliberatamente lasciati incerti e vaghi.

Quanto a me, io so di non avere programma alcuno, ma solo l'aspirazione indefinibile di cogliere ciò che vedo e sento e di trovare per questo l'espressione più pura. Io so soltanto che sono cose alle quali mi posso avvicinare solo coi mezzi dell'arte, ma non col pensiero o con la parola. In segreto e del tutto privatamente, io anzi sono del parere che sull'arte non si possa assolutamente "dire" nulla. (Karl Schmidt-Rottluff, cit. in Russoli 1975, p. 35).

Pensi, un uomo è seduto in faccia a noi ed insieme parliamo, improvvisamente appare nel discorso sulle sue vicende quella cosa inconcepibile che si potrebbe chiamare mistero [...]. Se mi riesce allora di entrare in relazione con lui, in questa che io quasi chiamo estasi, posso dipingere la sua immagine e ciò non di meno essa per quanto gli sia vicina è la trascrizione del grande mistero ed in ultimo non rappresenta la singola personalità, bensì una parte della spiritualità o del sentimento che si libra nel mondo. Non so se riesco a esprimermi in modo comprensibile. [...]. Possiamo tentare fin che vogliamo di chiarire la cosa, ma - malgrado tutti i chiarimenti - ciò che veramente ci è o ci dovrebbe essere dato rimane nelle tenebre. (Ernst Ludwig Kirchner, cit in *Ibid.*, p. 32).

Per quanto riguarda il *Blaue Reiter*, il dato saliente – fin dall'immagine sulla copertina dell'almanacco – è soprattutto l'euforica eccitazione per lo spalancarsi di una nuova frontiera. Scrive Kandinsky:

Nell'arte attuale noi vediamo i segni di una grande epoca dello spirito [...]. E precisamente: (1) una grande libertà, sentita da molti come illimitata e tale da permettere (2) di udire lo spirito, che (3) vediamo rivelarsi con una forza particolarmente intensa nelle cose. (Kandinsky 1988, pp. 130-1).

E nel suo contributo intitolato *L'anarchia nella musica*, il compositore e pittore Thomas de Hartmann saluta entusiasticamente: «il principio dell'anarchia in arte, l'unico che possa condurci a un futuro radioso, a una nuova rinascita», poiché «non esistono leggi esteriori. Tutto ciò che suscita la reazione della nostra vita interiore è permesso [...]. «Nell'arte in genere, e in particolare nella musica, ogni mezzo scaturito dalla necessità interiore è dunque giusto». (Hartmann 1988, p. 79-83).

Se per un verso è evidente il residuo simbolista presente in queste dichiarazioni di poetica, altrettanto chiara emerge la distanza che corre fra questa pronuncia originaria di un espressionismo dominato dal culto dell'arte primitiva, che con un senso di ebbrezza gioiosa si abbandona ai dettami dell'*Urtrieb*, l'istinto primordiale, e l'immagine consolidatasi poi come accezione corrente di questo movimento, profondamente permeata da un angoscioso senso di disfaccimento e dall'erompere di quell'*Urschrei*, l'urlo primordiale che la critica posteriore ha enfatizzato alquanto, trasformandolo in una sorta di stereotipo onnicomprensivo delle molteplici istanze libertarie connaturate all'espressionismo.

Ciò che Schönberg scrive nel 1911 nelle pagine conclusive della sua *Harmonielehre*, il Manuale di armonia, è in tutto e per tutto riconducibile alla prima poetica espressionista, fusa a una concezione fortemente indebitata con Schopenhauer:

L'attività dell'artista è istintiva; poca influenza vi prende la coscienza, ed egli ha la sensazione che ciò che fa gli sia dettato da dentro, che egli lo faccia solo obbedendo alla volontà di qualche forza che è in

lui e di cui ignora le leggi. Egli non è che l'esecutore di una volontà a lui celata, dell'istinto, dell'inconscio che è in lui. (Schönberg 1973, p. 521-2).

Cardine dell'espressionismo è questa volontà di portare in superficie, di liberare l'interiorità e la visione istintuale, facendone i protagonisti di un'arte nuova, decisa a rompere col passato e, proprio per questo, orientata a declassare ogni raffigurazione realistica a linguaggio ordinario, imitazione pedissequa, artisticamente priva di verità e di interesse. Interiorità, istinto, pulsioni non razionalmente controllabili sono in realtà uno dei temi dominanti del clima di quegli anni, non solo in ambito artistico, ma anche culturale e filosofico. Nel 1900 Sigmund Freud pubblica *Traumdeutung* (Interpretazione dei sogni). Le ricerche di Freud spalancano all'indagine scientifica un territorio che in passato era dominio della metafisica o della religione, e determinano un piccolo mutamento lessicale nella lingua tedesca: l'aggettivo *unbewusst* genera il sostantivo *Das Unbewusste*, l'*Inconscio*, una sfera della quale la ricerca di Sigmund Freud va svelando gli aspetti reconditi, tanto affascinanti quanto inquietanti o addirittura angoscianti. È principalmente attorno all'*Inconscio* freudiano, alla focalizzazione di quel groviglio di temi quali sesso, morte, libido, castrazione, trauma, angoscia che viene a maturazione l'espressionismo in chiave viennese, in cui l'esplosione dell'istinto vitale cede a un malessere crescente, e a un sentire di morte e disfaccimento che trova la sua orrenda conferma nella tragedia della guerra e della *finis Austriae*.

A posteriori è stata questa la lettura dell'espressionismo che ha prevalso, quella di un'angoscia che in realtà proveniva da molto lontano (esistenzialismo, decadentismo, ecc.) e di cui *Skrik* (Urlo) del pittore simbolista Edvard Munch è diventata, impropriamente, l'icona riassuntiva.

Nel suo insieme l'espressionismo è prima di tutto una ricerca animata da una sorta di fiduciosa mistica del nuovo (non di rado venata di esoterismo) e consacrata alla scoperta di una realtà profonda, depurata da ogni esterioresità e da quelle convenzioni formali ed espressive che la relegavano a luogo dell'inesprimibile in virtù della sua natura pre-verbale e irrazionale.

Nella sua *pars destruens* questo proposito, mentre avverte la crescente impossibilità a esprimersi in termini razionali, esautora i linguaggi artistici della tradizione e li dichiara totalmente inadeguati di fronte alla nuova febbrile sensibilità. Radicata nel generale clima culturale del decadentismo e del simbolismo europeo, questa idea del linguaggio che frana di fronte al mistero di una natura riposta e indecifrabile ha la sua illustrazione più esemplare nel celebre scritto di Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (Una lettera, 1902). Il testo è un'immaginaria missiva del giovane Lord Chandos indirizzata al filosofo inglese Sir Francis Bacon, contemporaneo di Shakespeare. Nella lettera il giovane Lord confida al filosofo la sua pena per avere progressivamente «perduto ogni facoltà di pensare o parlare coerentemente su qualsiasi argomento»:

Mi sembra [...] che il mio corpo sia fatto di pure cifre, che mi rivelano il segreto di ogni cosa. O che potremmo entrare in un nuovo, significativo rapporto con tutto il creato, se cominciasimo a pensare col cuore. Ma quando questo strano incantamento mi abbandona, non sono capace di parlarne, e non saprei spiegare con parole sensate in cosa sia consistita questa armonia che compenetra me e il mondo intero [...]. [Poiché] la lingua in cui mi sarebbe dato non solo di scrivere, ma fors'anche di pensare, non è il latino né l'inglese né l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua di cui non una sola parola mi è nota, una lingua in cui mi parlano le cose mute. (Hofmannsthal 1985, pp.43-61)

Se Chandos-Hofmannsthal si consegna al mutismo come conseguenza di una lingua sconosciuta e indicibile, altri, come Kandinsky e Schönberg sono al contrario accomunati dallo sforzo razionale di individuare le possibili forme di una poetica dell'irrazionale. Per essi il venir meno del linguaggio non si risolve nel puro innamoramento per l'oscurità di una lingua istintuale e delegificata, nell'elogio espressionista dell'anarchia, ma si accompagna a una *pars construens* che, attraverso la critica e l'analisi, si interroga e va in cerca di soluzioni e forme nuove, guidata al proprio fondo da una lucida razionalità progettuale. È precisamente in questo coesistere di razionale e irrazionale, nel tentativo di comporre il «contrasto fra l'urlo e la geometria» (Mittner 1997, p. 42) – un contrasto avvertito come una complementarità – che si delinea la via d'uscita di entrambi gli artisti dall'alveo dell'espressionismo propriamente detto.

Nel suo fondamentale scritto *Über das Geistige in der Kunst* (Lo spirituale nell'arte, 1912), Kandinsky identifica questa via d'uscita nell'approdo all'astrattismo, lungo un tragitto che va dall'«impressione», all'«improvvisazione» e giunge finalmente alla «composizione», ovvero a un'idea di sorvegliata costruzione formale che egli assimila in tutto e per tutto alla composizione musicale e che concepisce come generata e dettata da una «necessità interiore» (cfr. Kandinsky 1968, pp. 55-56).

Anche Schönberg, come Kandinsky, si pone il problema di distinguere nettamente la libertà dall'anarchia, essendo entrambi consapevoli del fatto che elevare a principio il superamento di tutte le regole porta con sé la necessità di definire uno statuto di questa nuova condizione: «Erroneamente si intende per anarchia un rivolgimento sconsiderato, un disordine. L'anarchia è invece sistematicità e ordine» (Kandinsky 1988, p. 133). Dal canto suo, in modo ancora più esplicito, Schönberg avverte l'esigenza di dare un fondamento ai dettami di quella «necessità interiore» che egli designa preferibilmente come *Formgefühl*, «sentimento della forma»:

Quando compongo decido solo in base al mio sentimento, al mio sentimento della forma, che mi dice quello che devo scrivere, mentre tutto il resto rimane escluso. Ogni accordo che scrivo obbedisce a un'impellente costrizione, alla spinta della mia costrizione espressiva, ma forse anche a quella di una logica inesorabile, ma inconscia, insita nella costruzione armonica. (Schönberg 1973, p. 523).

Obiettivo di Schönberg è riscattare la creazione da uno stato di pulsione inconsapevole, quasi di sonnambulismo: «il bisogno di un consapevole controllo dei nuovi mezzi e delle nuove forme sorgerà in ogni artista, che dunque vorrà coscientemente conoscere le leggi e le regole che governano le forme da lui stesso concepite “come in sogno”» (Schönberg 1975, p. 109). La risposta a questo bisogno – risposta fatidica, illuminante e controversa – Schönberg la troverà, come sappiamo, nel “metodo di composizione con i dodici suoni”, comunemente noto come *dodecafonia*.

#### 4. Schönberg espressionista

Una volta oltrepassate le “colonne d'Ercole” dell'armonia e della tonalità, lasciandosi dietro l'armonia per terze, il percorso che conduce Schönberg verso il metodo dei dodici suoni è molto lungo. Per giungere a compimento esso richiede almeno una quindicina d'anni, un lungo periodo che corrisponde a quella fase della cosiddetta “emancipazione della dissonanza”, e nella quale, in realtà, si concentrano gran parte delle composizioni più celebri di Schönberg. L'avvio di questa fase si colloca all'incirca dal 1908-1909. È una stagione creativa particolarmente fertile che, a partire dai Lieder del *Buch der hängenden Gärten* Op. 15 (Il libro dei giardini pensili, 1908-9) su testi di Stefan George, ha il suo culmine nel 1912 col *Pierrot Lunaire* Op. 21. Gli anni che seguono segnano una lunga stasi creativa: sono anni di ripensamento e di ricerca, nel corso dei quali Schönberg porta a compimento il suo sistema teorico, iniziando ad applicarlo nelle composizioni che seguiranno. Nasce la dodecafonia o, per meglio dire, secondo la precisa formulazione dello stesso Schönberg (che rifiutava invece il termine dodecafonia): *Methode der Komposition mit Zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*, “metodo di composizione con dodici suoni in relazione soltanto fra loro”.

Ancora nella celebre conferenza tenuta a Los Angeles nel 1941 e pubblicata poi nel 1950 in *Style and Idea*, l'antologia dei suoi scritti Schönberg fa riferimento al «method of composing with twelve tones which are related only with one another».

In uno dei suoi ultimi scritti, *My evolution*, una conferenza tenuta all'Università della California nel 1949 e pubblicata poi nel 1952 su «Musical Quarterly» Schönberg ripercorre rapidamente le tappe evolutive del suo linguaggio, suddividendolo in tre periodi.

L'apice del mio primo periodo fu definitivamente raggiunto con la *Kammersymphonie* op. 9. Qui si stabilisce un'intima reciprocità fra melodia e armonia, in quanto ambedue connettono in una perfetta unità remote relazioni tonali, traggono logiche conseguenze dai problemi che impostano e contemporaneamente compiono un grande progresso verso l'emancipazione della dissonanza. Questo progresso è ottenuto qui rimandando la risoluzione delle dissonanze "di passaggio" ad un punto lontano, dove infine, si giustificano le precedenti asprezze. (Schönberg 1975, p. 324).

Era il 1906. A quasi mezzo secolo di distanza, e alla luce di ciò che è accaduto in seguito, Schönberg identifica il progresso di allora nell'emancipazione della dissonanza. A posteriori Schönberg riassume in questo termine l'obiettivo fondamentale da raggiungere: emancipazione, cioè parità di diritti, e quindi di trattamento, per tutte le 12 note del totale cromatico.

In realtà negli anni della *Kammersymphonie* l'emancipazione della dissonanza si inquadrava in un'indagine che era ancora prettamente di natura armonica (il *Manuale di armonia* cade proprio in quegli anni, nel 1911) e concerneva l'approfondimento di sistemi diversi dall'armonia per terze. In modo particolare Schönberg è interessato all'armonia per quarte che gli appare come un'opzione ricca di prospettive e solidamente fondata sulla natura fisica del suono: «Il sistema per quarte, identico a un eventuale sistema per quinte, [...] sarebbe in grado di originare tutti gli accordi in maniera più unitaria del sistema per terze» (Schönberg 1973, p. 499).

Al tema degli accordi per quarte è dedicato in effetti il penultimo capitolo del *Manuale di armonia*, nel quale, inevitabilmente, Schönberg cita la sua *Kammersymphonie* le cui prime battute, nonostante la composizione sia in Mi maggiore, rappresentano una vera e propria "epifania" di un'armonia "quartale":

la costruzione per quarte degli accordi può portare a un accordo contenente tutti i dodici suoni della scala cromatica, raggiungendo così se non altro la possibilità di studiare sistematicamente quei fenomeni armonici che già appaiono nelle opere di alcuni di noi: gli accordi di sette, otto, nove, dieci, undici e dodici suoni» (*Ibid.*, p. 508).

Ciò che attrae particolarmente Schönberg in questo tipo di armonia, dunque, è la possibilità di «giustificare tutti i fenomeni armonici» (*Ibid.*, p. 509). Il sistema per terze, «invece, sia che si sovrappongano terze di egual grandezza o una determinata serie di terze di grandezza diversa, non raggiunge questo risultato senza che si ripresentino ben presto delle ripetizioni.» (*Ibid.*, p. 509).

Le prime battute dell'op. 9 sono un'esempio celebre di questo tipo di organizzazione che ha qualche relazione anche con l'armonia esatonale. L'esempio 14 riproduce le batt. 1-6 della *Kammersymphonie* insieme a uno schema che evidenzia il contenuto armonico del passo, nel quale 11 suoni della scala cromatica si dispongono verticalmente per quarte e in cui si possono individuare due punti cadenzali: il primo a batt. 4 su una triade di Fa maggiore; il secondo a batt. 6, come conclusione del celebre "motto" per quarte dei corni che sfocia su una triade aumentata Sol-Si-Re#.

L'attenzione rivolta da Schönberg all'armonia per quarte è una fase transitoria di quella che allora era, effettivamente, una vera "ricerca" (un termine che oggi, in ambito artistico e specialmente in musica, risulta assolutamente, quanto fastidiosamente, inflazionato, applicato com'è a qualsiasi produzione artistica o musicale).

Esempio 14  
 Arnold Schönberg, *Kammersymphonie* op. 9 (1906), batt. 1-6

circolo ascendente di quarte: B E A D G C F B $\flat$  E $\flat$  A $\flat$  D $\flat$  G $\flat$

Nelle parole di Schönberg sopra riportate si coglie qual è il suo obiettivo ultimo: trovare un sistema che consenta l'impiego di tutti i dodici suoni. Si tratta di un obiettivo che però porta con sé il bisogno di trovare una giustificazione teorica e sistematica a questa elettrizzante liberazione di risorse compositive.

Non so dire per ora perché esistano fenomeni del genere e perché siano giusti: essi saranno ovvi per chi accetta le mie idee sulla natura delle dissonanze. Comunque io credo fermamente che siano giusti, e lo crede anche un buon numero di altre persone. Per quanto riguarda le successioni di accordi del genere [Schönberg si riferisce ad accordi comprendenti fino a 12 suoni, n.d.r.] mi sembra che si possa chiamare in causa la scala cromatica, e sembra che esse siano regolate dalla tendenza di presentare nel secondo accordo i suoni mancanti nel primo, suoni che stanno di solito un semitono sopra o sotto quelli. Eppure è raro che le singole parti procedano di semitono, e ho anche osservato che sono rari i raddoppi, cioè le ottave: questo si spiega forse col fatto che il suono raddoppiato verrebbe ad avere una preponderanza sugli altri, diventando in tal modo una sorta di fondamentale, mentre non deve esserlo: o forse con la sua istintiva - e magari esagerata - repulsione di ricordare anche solo alla lontana gli accordi della tradizione. Dalla stessa ragione dipende probabilmente la circostanza che gli accordi elementari dell'armonia precedente non amano presentarsi in questa compagnia. Ma credo che la

ragione sia anche un'altra: che essi cioè risulterebbero troppo freddi, aridi, inespressivi. (*Ibidem*, p. 527).

Nonostante Schönberg collochi se stesso sulla discendenza della grande tradizione tedesca di cui intende essere il prosecutore, l'emancipazione della dissonanza sotto molti aspetti rompe con le logiche dell'ipercromatismo post-wagneriano, il quale conserva e anzi esalta la diversità di ruolo delle note e delle alterazioni cromatiche e che, sullo sfondo di una persistente allusione o miraggio tonale, proprio sulle peculiarità della dissonanza e sull'aspettativa della sua risoluzione procrastinata, negata o inusitata, gioca per potenziare la propria drammaturgia sonora. Secondo Carl Dahlhaus, l'equiparazione dei dodici suoni

by no means implies, however, that the degrees of dissonance between different intervals had lost their significance. On the contrary, the combining of sounds continued to be governed by what Hindemith called the 'harmonic fluctuation'. (Dahlhaus 2001, in *Ant.* p. 3/6)

In questa condizione di parità fra consonanza e dissonanza, osserva Dahlhaus, continuano a persistere e inevitabilmente continuano a operare gli effetti di ciò che, con un termine rubato a Hindemith, potremmo definire "gradiente" della dissonanza, ossia un maggiore o minore "tasso di dissonanza" risultante dalle combinazioni verticali e orizzontali di intervalli diversi. È lo stesso Schönberg che, nel suo *Harmonielehre*, mette l'accento su questo aspetto, rifiutando come rozza e puerile ogni netta distinzione fra consonanza e dissonanza: «La tesi fondamentale [è] che la natura delle dissonanze è solo una questione di gradualità.» (Schönberg 1973, p. 511).

Eppure, come si diceva, l'emancipazione della dissonanza scardina la caratteristica forse più squisitamente compositiva della dissonanza stessa, cioè la sua direzionalità, il suo tendere verso qualcosa. E si avvicina quindi concettualmente – anche se non stilisticamente – alle libere armonie vaganti e defunzionalizzate che hanno forse in Musorgskij e in Debussy il loro massimo pioniere e artefice, rispettivamente.

“Dissonanza emancipata” significa dissonanza che non ha più bisogno di giustificazioni, che non si è più tenuta né a preparare né a risolvere. Il rovescio della medaglia, osserva Dahlhaus è che in tal modo la dissonanza si ritrova “isolata”: «its pull towards resolution and forward movement may indeed have been a restraining force, but it had also been a force for coherence, for the relationship of parts» (Dahlhaus 2001, in *Ant.* pp. 3/5-6).

Le limitazioni imposte alla dissonanza, vissute ormai come anacronistiche, nel loro venir meno, rivelano come quei vincoli fossero in realtà il collante del sistema armonico tonale, al quale si sostituisce ora una libertà organizzativa da subito fortemente bisognosa di individuare nuovi fattori di coesione lessicale e formale onde evitare il rischio che la pratica e la teoria compositiva si risolvano in una totale arbitrarietà di scelte e di procedure.

Da parte di Schönberg la percezione che in questo nuovo assetto sia insito un rischio è fortissima, unitamente al bisogno di porvi rimedio individuando i possibili nuovi presupposti di una irrinunciabile “forma” musicale. Proprio in questa preoccupazione si coglie il forte legame di Schönberg con la precedente tradizione compositiva, e al tempo stesso una certa presa di distanza dalle istanze più squisitamente espressioniste di quegli anni, in particolare dall'adesione quasi fideistica a quell'ideale della totale libertà creativa che in quegli anni suscitava tanto entusiasmo. Si è visto come nel *Blaue Reiter* Thomas de Hartmann inneggiasse all'*Anarchia nella musica* (cfr. pag. 14), un nuovo statuto nel quale la “legge esteriore” viene sostituita dalla “necessità interiore” come principio fondante dell'operare artistico e compositivo.

Quanto a Schönberg, anch'egli (cfr. pag. 16) professava questa fede nella necessità interiore dell'artista. Tuttavia, a differenza dell'artigiano che “può fare” ciò che vuole in quanto conosce la tecnica, secondo Schönberg «l'artista *deve* [corsivo nell'originale. n.d.r.]. Non può farci niente, non dipende dalla sua volontà. Ma poiché deve, ne deriva che può». Quella dell'artista è una «capacità sviluppata sotto una costrizione che viene dall'interno», è un «potersi esprimere» obbligato ad obbedire a una «necessità d'espressione.» (Schönberg 1974, p. 13). Ma questo non basta al compositore. La sua convinzione, che lo riallaccia a una tradizione discendente da Goethe e da

Beethoven, è che quella necessità derivi non solo dall'interiorità dell'artista, ma anche dalla natura delle cose. È la convinzione che esista cioè «una logica inesorabile, ma inconscia, insita nella costruzione armonica» (Schönberg 1973, p. 523). È per l'appunto questo il compito che Schönberg assegna a se stesso e, in generale, a ogni artista innovatore: scoprire questa logica, questa legge di natura:

il bisogno di un consapevole controllo dei nuovi mezzi e delle nuove forme sorgerà in ogni artista, che dunque *vorrà* coscientemente conoscere le leggi e le regole che governano le forme da lui stesso concepite “come in sogno”. Per quanto infatti sia grande la forza di persuasione di questo sogno, la certezza che quelle nuove sonorità sognate obbediscano alle leggi della natura e del nostro pensiero – cioè la convinzione che ordine, logica, comprensibilità e forma non possano esistere senza l'osservanza di quelle leggi – spinge il compositore sul sentiero della ricerca. Egli deve trovare, se non le leggi e le regole, almeno i mezzi capaci di giustificare il carattere dissonante di quelle armonie, e il loro succedersi. (Schönberg 1975, p. 109)

L'esautorazione dell'armonia triadica e per terze e la libertà completa di elaborare nuove organizzazioni e aggregazioni delle altezze implicano per Schönberg la necessità di trovare dei rimedi. Una situazione in cui qualsiasi nota o insieme di note possono essere collocati in qualsiasi contesto o agglomerato o successione, senza più la presenza di un sistema di relazioni, funzioni, gerarchie, ecc., per lui risulta inaccettabile a lungo andare.

Nella pratica compositiva, col dissolversi del sistema dell'armonia, la triade, osserva Antokoletz, viene rimpiazzata da una “cellula intervallare” (*intervallic cell*) formata da un insieme di note o, per meglio dire, di classi d'altezza (*pitch-classes*). La cellula (frutto di una scelta che obbedisce alle più diverse motivazioni e che proprio per questo è, di fatto, arbitraria) diviene così l'elemento identificativo di una composizione. Con cellula intervallare si indica un elemento che abbraccia sia la dimensione verticale (cioè armonica) sia la dimensione orizzontale melodico-contrappuntistica, assogettandosi a una logica che, grosso modo, può essere ricondotta a due principi organizzativi di base: la *variazione* e la *non ripetizione* (Antokoletz 1992, p. 10).

Analogamente, Dahlhaus nel riferirsi a questo tipo di organizzazione sonora utilizza il termine di “accordo-motivo”. Secondo lo studioso tedesco, i rimedi messi in pratica per ripristinare la coerenza del costruito musicale furono sostanzialmente di due tipi. Uno di essi è, per l'appunto, il principio dell'accordo inteso come motivo, cioè l'utilizzo di un medesimo contenuto intervallare sia come materia armonico-verticale, sia come elemento motivico-tematico nell'intreccio e nello sviluppo melodico-contrappuntistico. In questo modo secondo Dahlhaus, fra dimensione armonica e piano orizzontale si crea un comune denominatore che sottrae l'accordo dall'isolamento in cui lo relegava la dissonanza emancipata (Dahlhaus 2001, in Ant. p. 3/6), a seguito del venir meno della forza “traente” della dissonanza stessa.

In merito all'“accordo-motivo” e al principio di variazione, aggiungiamo un'ulteriore osservazione. La disposizione verticale del “motivo”, dunque la sua simultaneità che di fatto ne liquida il senso melodico, avvalora fra le possibili procedure di variazione anche il meccanismo della *permutazione*, che si rivelerà fondamentale nella tecnica dei dodici suoni. Permutazione è l'analogo di ciò che l'anagramma è per una parola. In gergo matematico, significa cambiare l'ordine degli addendi: cioè in un motivo melodico cambiare la successione delle note. Il numero delle possibili permutazioni di  $n$  note è pari a  $n!$  (cioè  $n$  “fattoriale”). Ad esempio una sequenza melodica di tre note diverse una dall'altra può avere un numero massimo di permutazioni pari a  $3!$  ( $1 \times 2 \times 3$ ), cioè 6 diverse combinazioni. Lo specchietto seguente riassume le possibilità del motivo generatore del primo dei *Drei Klavierstücke* op. 11 (vedi oltre), cioè la cellula B – G# – Gb.

B – G# – Gb		Gb – G# – B		G# – Gb – B
G# – Gb – B		B – Gb – G#		G# – B – Gb
Gb – B – G#		G# – B – Gb		

Si noti che le tre successioni sulla destra sono il retrogrado dei corrispondenti tricordi a sinistra.

Il secondo principio individuato da Dahlhaus è quello dell'”armonia complementare” (*Ibid.*). Con l'estinguersi delle funzioni tonali come principio regolatore delle successioni accordali, si delinea un inedito modo di porre in relazione fra loro accordi o nuclei intervallari verticali, concatenandoli non sulla base delle note in comune, bensì, al contrario, a partire dalle note mancanti. È una procedura che, evidentemente, fornisce anch'essa il suo contributo a determinare una tendenziale saturazione del totale cromatico.

Dahlhaus fornisce un esempio di armonia complementare tratto dal n. 5 dei *Fünzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten* di Schönberg (esempio 15) Nelle prime due battute del brano si susseguono in effetti quattro accordi che hanno fra loro una o nessuna nota in comune e nel cui susseguirsi (si noti che nelle due battute sono presenti 12 note diverse).

### Esempio 15

Arnold Schönberg, *Fünzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten*, n. 5

Come esemplificazione di un brano composto a partire da una ben definita cellula intervallare prendiamo in esame le battute iniziali del primo dei *Drei Klavierstücke* op.11 (esempio 16). L'esempio (tratto da Antokoletz 1992, p. 12) evidenzia come il tessuto musicale nel suo insieme venga generato a partire da una cellula intervallare (*cell a*) formata dalle note B – G# – G $\flat$ , una sequenza che secondo la *pitch-class set theory* di Allen Forte si può ricondurre all'insieme 0-1-4, cioè C – C# – E. L'identità di questo tricordo, infatti, non va individuata tanto nelle note che lo costituiscono, bensì nelle loro relazioni intervallari, vale a dire 3a minore, semitono, 3a maggiore e relativi rivolti. Come si vede, la presenza di questa cellula è riscontrabile sia nella verticalità armonica, sia nella dimensione orizzontale-motivica. Le relazioni intervallari di cui essa è costituita vengono quindi com'è prevedibile sottoposte a un continuo processo di variazione, principalmente tramite espansione o inversione degli intervalli stessi.

Anche qui vediamo in azione il principio dell'armonia complementare: alle batt. 2-4 risuonano infatti quattro formazioni accordali: due “accordi” di tre note, uno di quattro note e un bicordo. In tutto 12 note che includono 11 suoni del totale cromatico (meno il Mi $\flat$ ).

I *Drei Klavierstücke* op.11 sono al centro di quella produzione di Schönberg che segue la *Kammersymphonie* op. 9, e in cui matura lo stile della dissonanza emancipata. Si tratta di un manipolo di composizioni ultimate fra gli anni 1907-1909, pagine cruciali, sconcertanti o addirittura sconvolgenti per l'epoca, nelle quali queste e altre inedite procedure compositive sono largamente rappresentate. Oltre ai *Drei Klavierstücke* op.11, sono da menzionare i *Fünzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten* (Quindici poesie dal Libro dei Giardini Pensili) op. 15 su testi di Stefan George, i *Fünf Orchesterstücke* op. 16 e infine *Erwartung* op. 17.

Esempio 16  
 Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke* op.11, n. 1, batt. 1-13

**EXPOS**

theme 1 *Mäßige* cell a *p* cell a expans. (4 1) theme 2 cell b cell a

Piano

$F_1 G_1 \flat_5 B$   
cell a expansion

augmented triad (D F# A#)

(th. 1 modified) cell b (= a') *langsamer* *rit.* *p*

whole tone (C D E F# G# (A) Bb)

theme 3 *viel schneller* *ppp* augmented triad cell a *mit Dämpfung bis (3. Pedal)* *ppp*

symmetrical expansion of cell a in E $\flat$  A D G# (A D E $\flat$  G#)

Questa straordinaria stagione creativa coincide con un momento difficilissimo nella vita di Schönberg, un periodo di una profonda depressione legata soprattutto alle vicende familiari e alla scoperta del legame sentimentale fra sua moglie, Mathilde Zemlinsky (sorella di Alexander Zemlinsky) e il pittore viennese Richard Gerstl, uno degli esponenti della corrente espressionista viennese che oltre a essere amico di Schönberg gli fu anche maestro di pittura. La crisi toccò il suo culmine nell'estate del 1908: Mathilde se ne andò di casa per unirsi a Gerstl, lasciando Schönberg solo coi loro due figli. In ottobre tuttavia Mathilde lasciò Gerstl per ritornare dal marito. Ma pochi giorni dopo Gerstl si suicidò, impiccandosi nel suo studio.

Nelle composizioni di questo periodo abbondano formazioni accordali che arrivano facilmente a coprire l'intera gamma cromatica. Gli esempi potrebbero essere innumerevoli. È il caso di *Erwartung* dove alle batt. 382-84 si incontra un accordo “grattacielo” di undici note diverse fra cui manca il Lab (esempio 17a-b).

Esempio 17a

Arnold Schönberg, *Erwartung* (1909), batt. 382-4

ruhige Viertel (♩ = 60)

Esempio 17b

l'accordo di *Erwartung*, batt. 382-4  
(da Arnold Schönberg, *Manuale di Armonia*, p. 524)

Esempio 18

Alban Berg, *Warm die Lüfte*, batt. 22-23  
(da *Vier Lieder* op. 2, n. 4, 1909-10)

kurzer Halt.

Esempio 19

Alban Berg, *Über die Grenzen des All*, batt. 1, da *Fünf Orchesterlieder* op. 4, n.3, 1912 (riduzione per pf.)

Mäßige Viertel

Dal canto suo Alban Berg chiude l'ultimo dei suoi *Vier Lieder* op. 2 (brano che non a caso è considerato la sua prima composizione “atonale”) sovrapponendo due accordi che abbracciano dieci

note diverse e che offrono un ulteriore esempio di armonia complementare (esempio 18). Le due note mancanti, Fa e Sib, sono intonate dalla voce che si inserisce così in questa logica di complementarità cromatica. Nel 1913, sempre Berg, scatenò un putiferio fra il pubblico con l'accordo di 12 note che apriva il terzo degli *Orchesterlieder* op. 4, *Über die Grenzen des All* (esempio 19).

Lungo il sentiero tracciato da Schönberg procedono dunque anche i suoi allievi, legati al maestro da un fortissimo vincolo di devozione quasi religiosa. Ma è un rapporto fra tre personalità tanto vicine spiritualmente quanto profondamente diverse, tre artisti di altissima levatura, portatori ciascuno di una propria forte angolatura visuale. Il risultato è che non di rado, Alban Berg e Anton Webern nella loro prassi compositiva anticipano procedure non ancora compiutamente messe a fuoco e definite teoricamente. Anche per questo Berg e Webern, affamati di rassicurazioni e di principi fondativi, si dimostrano prontissimi a recepire, prima ancora che gli esempi pratici forniti dalle partiture schönbergiane (partiture che a partire dalla guerra si fecero drammaticamente rare), soprattutto quelle riflessioni di ordine teorico fornite loro dal maestro. Si avvertiva in altre parole l'urgenza di indirizzare e "legittimare" certe condotte compositive già confusamente operanti in pagine che fra illuminazioni e incertezze si muovevano su un terreno pieno di incognite.

In tarda età, riferendosi agli anni cruciali della scelta e della svolta verso le incognite di un linguaggio non tonale, Schönberg amava accreditare l'idea di una sua "riluttanza" nell'affrontare questo cammino, inteso come un "dover essere" kantiano o un *Es muss sein!* beethoveniano (nel suo scritto *Composizione con dodici note* Schönberg fa riferimento proprio a questo celebre passo dell'ultimo quartetto di Beethoven, cfr es. 20). La narrazione autobiografica di Schönberg presenta in sostanza la sua scelta come un atto di obbedienza allo *Zeitgeist*, allo Spirito del tempo, un atto le cui motivazioni di natura etica si intrecciano inscindibilmente a una visione intrisa di un determinismo storicistico di ascendenza hegeliana.

Nel 1949 per ringraziare gli amici che gli avevano reso omaggio per il suo 75° compleanno, il compositore scrisse una lettera aperta nella quale Schönberg riassume il compito dell'artista nel suo obbligo di portare a termine la propria missione, e di dire «cose che dovevano essere dette».

«Sotto le armi», così racconta Schönberg, «una volta mi chiesero se fossi proprio io questo compositore di nome A. S. "Qualcuno doveva fare questa parte", risposi, "nessuno voleva, e così mi sono offerto io". Forse anch'io ho dovuto dire delle cose, a quanto pare sgradite, che andavano dette» (Schönberg 1969, p. 301).

Schönberg dipinge se stesso come una sorta di esploratore che *deve* inoltrarsi nelle terre inesplorate, affrontare e risolvere interrogativi della stessa natura dei vertiginosi, irrisolti enigmi che tormentavano Lord Chandos, stretto fra un linguaggio sconosciuto e una lingua che non gli diceva più nulla.

Il dovere scaturisce da una molteplice necessità, figlia di una molteplice "legislazione". Da un lato la legge interiore degli espressionisti, un'idea rinvigorita dall'analisi freudiana e dal suo approccio scientifico alla sfera dell'inconscio in cui l'animo umano diviene specchio di una legge di natura.

Dall'altro lato c'è invece una necessità di ordine diverso, intesa come inevitabile conseguenza di un processo storico al quale bisogna obbedire. Sullo sfondo si delinea il determinismo storico insito in questa concezione dell'operare artistico, ossia il convincimento che la storia (la storia della musica nel nostro caso) obbedisce a delle leggi e che queste leggi vanno interpretate, comprese e doverosamente assecondate.

Qualcuno, dice Schönberg, doveva compiere questo passo; per quanto sgradevoli, queste cose *dovevano* essere dette. Si tratta di un'esemplificazione paradigmatica di ciò che Karl Popper in *The Poverty of Historicism* (La miseria dello storicismo) definirebbe "attivismo storicista", ossia l'assumersi il compito di contribuire alla realizzazione delle leggi che si ritiene presiedano all'evoluzione della storia e della società, e quindi anche delle idee e delle arti.

In questo testo scritto nel 1936 ma pubblicato solo dopo la guerra, nel 1957, il filosofo nato a Vienna e naturalizzato inglese, svolge una inesorabile critica allo storicismo filosofico, e in particolare alla sua deriva di tipo deterministico. «An approach to the social sciences which assumes that historical prediction is their principal aim» (Popper 1957, p. 3). Così Popper definisce

lo storicismo filosofico, per il quale la storia segue un suo destino ineluttabile. Un destino che, se correttamente interpretato, consentirebbe quindi di prevedere scientificamente l'evoluzione futura della società. La dottrina centrale dello storicismo secondo Popper può quindi riassumersi in questo: «The belief [...] that it is the task of the social sciences to lay bare the law of evolution of society in order to foretell its future» (*Ibid.*, p. 105-6).

Il bersaglio di Popper è in sostanza la concezione pseudoscientifica (ma in realtà, a suo giudizio, metafisica) della storia che sta alla base di tutte le dottrine e i progetti politici rivoluzionari, dal comunismo, al nazismo, al fascismo, che si attribuiscono il ruolo di realizzatori di quel destino.

Con diverse accentuazioni, le avanguardie artistiche e musicali del xx secolo, così come hanno desunto dal gergo militare e politico la loro denominazione di “avanguardia”, hanno spesso trasferito sul terreno delle arti una concezione determinista dell'evoluzione storica, presentandosi come momento necessario di un progresso inarrestabile.

È esattamente in questi termini che Schönberg prospetta il suo approdo al metodo dei dodici suoni:

Il metodo di composizione con dodici note è nato da una necessità.

Negli ultimi cento anni, lo sviluppo del cromatismo ha radicalmente trasformato il concetto di armonia. [...] L'armonia di Richard Wagner aveva provocato un mutamento nella funzione logica e costruttiva dell'armonia, di cui il così detto uso *impressionistico* delle armonie, praticato soprattutto da Debussy, fu una conseguenza. Prive di funzioni costruttive, le armonie debussiane hanno spesso soddisfatto un intento coloristico [... Ma] tutto ciò da solo non avrebbe portato a un mutamento radicale nella tecnica compositiva. Esso infatti divenne indispensabile allorché si avviò una contemporanea evoluzione destinata a concludersi con quella che io chiamo l'*emancipazione della dissonanza*. [...] Dopo molti infruttuosi tentativi protrattisi per circa dodici anni, gettai le basi di un nuovo procedimento di costruzione musicale che mi sembrava capace di sostituire le articolazioni strutturali un tempo garantite dall'armonia tonale. [...] Giustificato dallo sviluppo storico, il metodo di composizione con dodici note non manca di sostegni estetici e teoretici. (Schönberg 1975, pp. 106-11).

Nel secondo dopoguerra, questa interpretazione storicistica della serialità scaturita dal metodo schönberghiano è stata ripresa e ulteriormente enfatizzata da altri numerosi compositori e commentatori fino a farne il paradigma stesso della modernità. Quando alla fine del conflitto le frontiere si riaprirono e gli scambi si riavviarono, la persecuzione subita dalla musica radicale, soprattutto quella legata al metodo dei dodici suoni, si era trasformata in un indiscusso titolo di merito agli occhi dei compositori e dei critici che più si riconoscevano nelle posizioni di Schönberg e della sua scuola, creando un forte senso di solidarietà fra gli esponenti di un'avanguardia che se era numericamente minoritaria, rappresentava tuttavia la componente più intellettualmente agguerrita del panorama musicale internazionale.

L'atteggiamento di opposizione degli intellettuali e dei musicisti nei confronti delle politiche dei regimi che facevano leva sugli aspetti più oscurantisti e sul ben radicato tradizionalismo dell'opinione pubblica, si riscontra in numerose testimonianze di quegli anni. Il critico e musicologo Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988) ha raccontato in questi termini il suo accostamento al radicalismo schönberghiano:

Gli infami attacchi che [l'autore] leggeva nei quotidiani e nelle riviste specializzate contro Schoenberg ed altri artisti a lui vicini, ebbero su di lui l'effetto di imponenti titoli di merito. Era il modo di condurre la lotta, lo scorretto sistema di diffamazione, che suscitò in lui un'aspra opposizione ai metodi di questa giurisdizione, esercitata da un'estetica retrograda, e che lo indusse a diventare un amico entusiasta dell'arte incriminata. (Stuckenschmidt 1951, p.76)

Anche Luigi Dallapiccola (1904-1975) ricorda quella stagione in termini non dissimili:

Si può affermare senza timore di essere smentiti che Arnold Schoenberg abbia collezionato la più ragguardevole serie di insuccessi che musicista contemporaneo abbia avuto. [...] Non è l'insuccesso

che può capitare a chiunque; [...] Ciò che tocca a Schoenberg è molto di più. L'insuccesso suo è una cosa grandiosa e generale. (Dallapiccola 1938, in *Parole e musica*, p.214)

Nel periodo fra le due guerre il metodo dei dodici suoni così come era stato elaborato in seno alla cerchia schönberghiana era soltanto un'accezione minoritaria di una variegata modernità musicale che, accanto ai componenti della cerchia viennese, allineava personalità come Stravinsky, Hindemith, Bartók, Varèse, De Falla, Ravel, Gershwin, Milhaud e tanti altri. Nell'immediato dopoguerra si registrò invece quasi un processo di "canonizzazione" del metodo dei dodici suoni, proposto come emblema stesso del progresso musicale. Attraverso la lezione di Anton Webern e in aperta critica alle posizioni dello stesso Schönberg, troppo imbevute di riferimenti alla tradizione si giunse così nel giro di pochi anni alla generalizzazione e alla radicalizzazione del principio della serie. Nell'ottobre del 1945 la morte di Webern, ucciso per errore da una sentinella americana nella Berlino occupata dagli alleati, marcò come una tragica fatalità l'inizio di questo nuovo capitolo della storia musicale continentale, che, effettivamente, ebbe nella meditazione sulla lezione weberniana uno dei suoi insostituibili fondamenti.

Dissoltasi da tempo la cerchia viennese – Schönberg era emigrato negli USA nel 1933, Alban Berg era scomparso nel 1935 e Webern viveva e lavorava alquanto appartato – già durante gli ultimi anni di guerra vi furono alcuni compositori che ripresero a sostenere con passione la causa di un profondo rinnovamento musicale. I più influenti fra essi, pur nella loro profonda differenza di vedute, furono probabilmente René Leibowitz (1913-1972) e Olivier Messiaen (1908-1992) che a Parigi raccolsero attorno a sé un gruppo di giovani allievi alquanto motivati e combattivi che avrebbero costituito il primo nucleo di una nuova, imminente avanguardia.

Leibowitz nella seconda metà degli anni Quaranta rappresenta il più ortodosso fautore della causa schönberghiana. A Parigi dal 1945 al 1947 tenne privatamente corsi di composizione, diresse concerti di musiche di Schönberg e di Webern e si adoperò incessantemente per la conoscenza e la divulgazione del metodo schönberghiano dei dodici suoni. Leibowitz fu esegeta e insegnante di estremo rigore, oltremodo pedante nella fedeltà al dettato del maestro viennese, tanto da compromettere talora i suoi rapporti con i giovani compositori accorsi alle sue lezioni parigine. Fra questi c'era Pierre Boulez che nel 1946 ruppe bruscamente i rapporti con Leibowitz a causa della sua inflessibile ortodossia dodecafonica. Nei suoi numerosi scritti, come *Schoenberg et son école* (Schönberg e la sua scuola, 1947) e *Introduction à la musique de douze sons* (Introduzione alla musica dei dodici suoni, 1949), Leibowitz propose un'interpretazione del metodo dei dodici suoni fortemente nutrita di venature storiciste, leggendovi molto più che un'originale e raffinata tecnica compositiva, e intendendolo piuttosto come un sistema vero e proprio che di fatto segnava la fine dell'era tonale e dava l'avvio a una nuova fase della storia musicale:

Noi sappiamo cosa significa l'attività di Schönberg, sappiamo quale è stata l'impresa grandiosa che egli ha realizzato. Abbiamo comparato la situazione musicale creata da questo genio a quella che si dischiuse per opera di Bach: come quest'ultimo, Schönberg ha saputo portare a compimento un rinnovamento possente, poiché proprio come la morte del sistema modale generò il sistema tonale, costituitosi definitivamente con Bach, il sistema tonale classico, morto dopo Wagner, si trasforma nell'opera di Schönberg in un sistema che abbiamo cercato di definire. (Leibowitz 1947, p.290).

In sostanza, Leibowitz intendeva il metodo dei dodici suoni come inevitabile e superiore sintesi di un millenario processo evolutivo del linguaggio musicale polifonico occidentale culminante nel genio schönberghiano. Con esso veniva sancito l'esaurimento del sistema fondato sull'armonia tonale e, al tempo stesso, venivano poste le fondamenta di una nuova ed emancipata sintassi musicale aperta a un'infinità di sviluppi. L'impostazione di Leibowitz, attraverso l'insegnamento e i suoi numerosi scritti nei quali per la prima volta veniva divulgato su vasta scala e in modo analiticamente approfondito l'insegnamento della scuola viennese, esercitò una sensibile influenza sulla mentalità con cui i compositori più giovani si accostarono al metodo della serie. Un'influenza che ebbe i suoi maggiori effetti certamente più in relazione al suo "fondamentalismo" storicistico

che alla sua occhiuta e anacronistica ortodossia schönberghiana: un'osservanza che appariva ormai datata a fronte della generalizzata adesione alla lezione weberniana.

Alla morte di Schönberg, la pubblicazione sulla rivista «The Score» dell'articolo di Pierre Boulez *Schoenberg is dead* (1952) definì in modo inequivocabile e clamoroso una posizione condivisa da molti altri giovani autori, che ripudiava l'atteggiamento parzialmente mediatore di Schönberg nei confronti della tradizione, a favore della più radicale scelta di linguaggio compiuta da Webern. I tratti del 'postwebernismo', la corrente musicale che rappresenta uno degli snodi cruciali della vicenda musicale dell'intero secolo, potevano dirsi a questo punto ormai chiaramente delineati.

Fra i compositori che più contribuirono a edificare questo orientamento, Pierre Boulez occupa un posto del tutto particolare anche per i suoi numerosi scritti nei quali svolse di fatto il ruolo di intransigente portavoce della nuova avanguardia: «Qualsiasi musicista che non abbia sentito - non diciamo capito ma proprio sentito - la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE.» (Boulez 1968, p. 137).

## 5. Schönberg e i suoi allievi

La contrastata ricezione cui è andato incontro il metodo dei dodici suoni rimanda a uno dei temi chiave che accompagna l'intera vicenda della musica e forse più in generale dell'arte novecentesca, cioè il tema dell'isolamento e della solitudine dell'artista, e del compositore in modo particolare. Arnold Schönberg ebbe sempre la tendenza a raffigurare la propria ricerca artistica nei termini di un cammino solitario e incompreso sia come pioniere verso nuove frontiere, sia come autentico quanto misconosciuto erede della grande tradizione musicale da Bach a Brahms. E forse proprio in virtù della sua più acuta percezione della rottura con quella tradizionale comunità dei destinatari che nei secoli passati accoglieva e sosteneva l'opera del compositore, Schönberg è stato un compositore che come pochi altri si è sforzato di creare attorno a sé una comunità fortemente solidale, circondandosi di allievi, quasi in una condizione di bottega, di ricerca collettiva, dando vita ad associazioni con le quali promuovere collettivamente una musica che si scontrava con l'indifferenza o l'ostilità del pubblico e che da solo gli sarebbe forse stato impossibile far eseguire e circolare. Progressivamente, attorno al compositore viennese si formò dunque quello che venne chiamato lo *Schönbergkreis*, la "cerchia di Schönberg" che per una ventina d'anni – nonostante la tragica interruzione dovuta alla guerra – costituì un laboratorio permanente di creazione, di elaborazione teorica e didattica e di promozione della nuova musica viennese ed europea.

Nel 1904, poco dopo il ritorno a Vienna dal suo primo soggiorno berlinese, al compositore venne offerto di tenere un corso di armonia e contrappunto presso la scuola umanitaria femminile di Eugenie Schwarzwald, scrittrice, filantropa e precoce sostenitrice dei diritti delle donne. Alexander von Zemlinsky, maestro nonché cognato di Schönberg, tenne invece presso la stessa scuola il corso di forme e orchestrazione. In breve attorno a Schönberg si raccolsero diversi allievi che formarono il primo nucleo di quella che venne poi identificata come la sua scuola: Erwin Stein, Egon Wellesz, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz, nonché Anton Webern e Alban Berg, i due allievi, poi amici, colleghi e in certa misura anche rivali, senza i quali Schönberg e la sua lezione non sarebbero stati così decisivi e imprescindibili per gli sviluppi della musica del XX secolo.

Il termine “scuola” com’è noto, e come già ripetutamente sottolineato per le epoche passate, è uno dei termini più inflazionati, utilizzati molto spesso genericamente e impropriamente, per riassumere l’insieme delle figure e delle vicende caratteristiche di un certo luogo e di una certa epoca. Tuttavia, a Vienna, all’inizio del Novecento esistette effettivamente una scuola. Diversamente dalla prima *Wiener Schule*, concrezione puramente virtuale di quella cruciale età del classicismo dominata dalla gigantesca triade Haydn Mozart e Beethoven, la cosiddetta “Seconda scuola viennese” ebbe in effetti in Schönberg un punto di riferimento imprescindibile, un maestro animato da una fortissima vocazione per l’insegnamento attorno al quale fino al 1925, ma anche dopo, successivamente al suo trasferimento a Berlino e poi negli Stati Uniti, si raccolse una quantità imprecisabile di giovani compositori e interpreti. Nel 1950, gettando uno sguardo retrospettivo sulla sua attività, il compositore scriverà:

Nei miei cinquant’anni d’insegnamento ho avuto certamente più di mille allievi. Anche se era una cosa che dovevo fare per guadagnarmi da vivere, devo confessare che ho sempre insegnato con passione, e la soddisfazione di dare a dei principianti il massimo possibile di quel che sapevo è stata probabilmente una ricompensa superiore all’onorario reale che percepivo». (Schönberg 1950, p. 316)

Celebre, e indicativa della concezione dell’insegnamento propria di Schönberg, è l’affermazione che apre il *Manuale di armonia*, la sua opera didattica più importante: «Questo libro l’ho imparato dai miei allievi» (Schönberg 1973, p. 1). Nonostante la sua posizione di autore di punta della tendenza musicale più innovativa e controversa, Schönberg ebbe infatti dell’insegnamento una concezione altamente etica e artigianale, legata a un culto genuino dell’apprendistato tecnico e della profonda padronanza delle forme classiche. Non uno dei notevoli scritti didattici di Schönberg, dal *Manuale di armonia* agli *Elementi di composizione musicale* (1969a) è dedicato alle tecniche da lui via via sperimentate nel corso della sua carriera, dall’atonalità al metodo dei dodici suoni. L’idea schönberghiana dell’insegnamento era in altre parole sostanzialmente antitetica all’idea del proselitismo e del trasmettere agli allievi il proprio credo stilistico: «Avendo tentato di procurare ai giovani gli strumenti della nostra arte, la base tecnica, estetica e morale di una vera capacità artistica, devo biasimare quegli insegnanti che insegnano ai loro allievi solo le caratteristiche di un certo stile» (Schönberg 1974, p. 317). Ciononostante, o forse proprio per questo suo rigoroso elevarsi al di sopra di ogni militanza stilistica, l’ascendente di Schönberg sui giovani compositori del suo tempo fu enorme, determinando un largo seguito e, in prospettiva, un successo impensato e duraturo a una poetica e a uno stile musicale che pure nutrivano un’autentica vocazione per l’impopolarità.

## **6. Alban Berg da giovane**

Quando Alban Berg (1885-1935) divenne allievo di Schönberg, nell’ottobre del 1904, era un dotatissimo dilettante di musica con una precoce pratica amatoriale di musica domestica come pianista e compositore, un’appassionata curiosità per le nuove tendenze della musica e dell’arte, ma nessuna esperienza di studi musicali regolari. Elegante e raffinato nell’aspetto e nei modi, il giovane Berg fu allievo di Schönberg fino al 1911, studiando dapprima armonia e contrappunto e successivamente composizione. Già prima del suo incontro con Schönberg, i primi saggi compositivi di Berg furono rivolti quasi esclusivamente al genere liederistico. Questa sua predilezione proseguì per alcuni anni anche successivamente, guadagnandogli nel giro di pochi anni

la stima del suo maestro, che divenne anche il primo estimatore delle sue doti straordinarie. Sotto la guida severa e per molti aspetti paternalistica di Schönberg, l'evoluzione del linguaggio e la maturazione stilistica del giovane compositore furono rapidissime, lasciandosi dietro alcune pagine incompiute di musica pianistica e orchestrale e portando al compimento di un selezionato manipolo di composizioni di altissimo livello, quali i *Sieben frühe Lieder* (1905-8), la Sonata per pianoforte op. 1 (1907-8) forgiata in un unico movimento, i quattro *Lieder* op. 2 e il Quartetto per archi op. 3 (1910). Già in queste composizioni si manifestano una personalità e un orientamento stilistico ed espressivo che, per quanto ampiamente debitori della lezione schönberghiana, mostrano una propria autonoma appropriazione delle innovazioni del maestro sul piano del linguaggio armonico e della ricerca sonora. Questa diversità di formazione culturale e di sensibilità artistica, scaturita in una pari diversità di esiti artistici, costituisce il tema centrale del rapporto fra Berg e Schönberg. La loro relazione artistica e umana, peraltro saldissima, fu singolarmente ambivalente (e proprio per questo ricchissima di reciproci stimoli), perennemente in bilico fra devozione filiale e insopprimibili divergenze di ordine musicale.

Questo dualismo troverà una prosecuzione e un'amplificazione persino eccessiva e in parte fuorviante nella ricezione della scuola schönberghiana da parte della critica e del pubblico. Nella storia del XX secolo, Berg da una parte, Schönberg (e Webern) dall'altra, sono stati visti impropriamente come gli archetipi di due diverse prospettive scaturite dall'avanguardia viennese, assegnando al maestro il ruolo dell'innovatore sofferatamente ascetico, tutto severità e rigore nel liquidare i residui tardoromantici dell'estetica del sentimento, e all'allievo la veste del moderato che conserva un'ineliminabile sensibilità romantica intrisa di estetismo, conciliatore fra eredità del passato e musica nuova, fra culto della bellezza e radicalismo.

Sono certamente lontane da Berg le istanze schönberghiane in materia di rimozione del pathos, di liberazione della forma e di spasmodica ricerca di essenzialità del discorso che, proprio in quegli anni, sono particolarmente marcate. Al contrario, anche nei momenti di maggior radicalismo, Alban Berg non abbandona mai l'imprescindibile centralità di elementi quali il lirismo e il calore affettivo, la tornitura melodica, il colore orchestrale, la ricchezza talvolta lussureggiante dell'invenzione sonora, unitamente al rispetto e alla cura certosina della forma architettonica. In effetti Berg, a cominciare dal suo debutto orchestrale con gli *Orchesterlieder* op. 4, rivelò un talento straordinario e istintivo di orchestratore, tanto che in breve tempo risultò piuttosto evidente che su questo terreno egli sembrava surclassare il suo maestro.

Nonostante la profonda e convinta assimilazione della lezione di Schönberg col quale condivideva la venerazione per Mahler, fra le sorgenti dell'arte orchestrale di Berg figurava anche una più convinta ammirazione per le ammalianti sonorità di Richard Strauss. Oltre a ciò, Berg guardava con interesse anche a Debussy e Ravel, esponenti di punta di quella musica francese che Schönberg, mai del tutto esente da un certo sciovinismo culturale austro-tedesco, guardò sempre con un certo sospetto, ravvisando in essa un'ambigua mescolanza di rinnovamento e insieme "traviamento" dell'arte compositiva moderna.

In virtù di questi legami che Berg conserva col retaggio tardoromantico, senza giungere mai a distaccarsene del tutto e senza mai avvertire l'adozione delle nuove risorse linguistiche nei termini di una sentenza di morte nei confronti dei linguaggi e delle forme ereditate dal passato, il futuro autore del *Wozzeck* è stato visto come l'esponente "moderato" della scuola viennese e, in quanto tale, dei tre il più benvenuto dal pubblico.

Ciononostante, per altri versi, Berg si dimostrò fin troppo libero e audace nell'imboccare la strada della "dissonanza emancipata", al punto da suscitare talvolta le riserve del suo maestro per il suo troppo disinvolto utilizzo dei nuovi mezzi espressivi. Fu il caso, per l'appunto dei cinque *Orchesterlieder* op. 4 "su testi di cartoline postali" di Peter Altenberg due dei quali, presentati al pubblico nel 1913 nel corso di un concerto comprendente anche musiche di Schönberg, Zemlinsky, Webern e Mahler (che però non poté essere eseguito), furono a quanto pare l'elemento scatenante di una vera e propria insurrezione del pubblico, dando luogo a uno dei più memorabili incidenti occorsi alla nuova musica viennese. La goccia che fece traboccare il vaso, scatenando l'ilarità del pubblico, sembra sia stato l'inaudito accordo di 12 note diverse (cfr. esempio 19) con cui aveva

inizio il terzo Lied (Ross 2009, p. 95), *Über die Grenzen des All* (Oltre i confini del Tutto: un titolo che aveva in effetti qualcosa di programmatico), ma verosimilmente fu il generale clima sonoro e melodico di stampo espressionista a provocare il disorientamento e poi l'idiosincrasia dell'uditorio. Schönberg stesso nutriva parecchie riserve su certe accelerate sperimentali dei suoi allievi, come questa che, nei fatti, non faceva che anticipare ciò che di lì a pochi anni, dopo una lunga e meditata gestazione teorica da parte del suo creatore, sarebbe divenuto il fondamento stesso della musica dodecafonica. In una lettera a Berg del 1913, scrive Schönberg a proposito di questi *Orchesterlieder*: «Qualcosa al primo momento non mi piace, cioè lo sforzo un po' troppo evidente di far uso di nuovi mezzi. Forse imparerò a comprendere ancor meglio il nesso organico di questi mezzi con la necessità espressiva. Ma per il momento non mi va a genio». (Petazzi 1977, p. 36). In realtà, pur con altre motivazioni, certe riserve di Schönberg sulla musica di Berg non verranno mai del tutto meno.

## 7. Il metodo dei dodici suoni

Fra i tanti scritti teorici e didattici di Schönberg, l'esposizione più approfondita concernente il metodo dei dodici suoni si limita al testo di una conferenza letta nel 1941 alla California University: *Method of Composing with Twelve Tones*, pubblicato nel 1950 in *Style and Idea* (cfr. Schönberg 1975: riproduzione parziale in Ant. pp. 7-17).

Nell'espone il suo metodo, la principale preoccupazione di Schönberg è quella di sottolineare il legame e in un certo senso la consequenzialità del suo metodo rispetto alle prassi compositive della tradizione passata, di cui intende essere un'evoluzione. Come antecedente illustre del principio costruttivo alla base del metodo dei dodici suoni, Schönberg, cita il motto e l'inizio del quarto movimento del Quartetto in Fa maggiore op. 135 di Beethoven (cfr. esempio 20), laddove il compositore collega una cellula di tre note all'interrogativo "Muß es sein?", che poi si associa, in forma inversa e in tonalità maggiore, alla risposta affermativa "Es muß sein!". Da questa trasformazione prende origine la sostanza motivica dell'intero movimento.

Principio inderogabile dell'arte compositiva è per Schönberg è la coerenza del tessuto motivico, tale per cui sia possibile ricondurre l'apparente molteplicità delle idee tematiche e delle trasformazioni motiviche a un elemento, cellula o principio generatore unitario. In altre parole, essenza e principio fondamentale del moderno comporre è, per Schönberg, il concetto di *entwickelnde Variation* (variazione in sviluppo), una nozione che egli definisce in un'altra conferenza del 1933, apparsa anch'essa in *Style and Idea* col titolo *Brahms the Progressive*. In questo concetto secondo Schönberg si riassumono il pensiero e la tecnica compositiva precipui di Brahms, ma questo principio è già riscontrabile nell'ultimo Beethoven.

Adottando dunque questa idea di un principio unitario dal quale far scaturire tutta una composizione (si vedano in Ant., p. 12, le considerazioni del compositore in merito alla sua *Kammersymphonie* op. 9), Schönberg propone come meccanismo fondamentale generatore del costruito musicale dodecafonico una serie di dodici note con le sue derivazioni ottenute mediante la tecnica del canone a specchio e la loro sistematica trasposizione sui dodici semitoni della scala cromatica.

Esempio 20  
(da Arnold Schönberg, *Composizione con dodici note*, cfr Ant., p. 11)

Ludwig van Beethoven, Quartetto per archi in Fa magg. op. 135, IV, *Der schwer gefaßte Entschluss*

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's Quartetto per archi in Fa magg. op. 135, IV, *Der schwer gefaßte Entschluss*. The score is written for voice and includes the following elements:

- Tempo and Dynamics:** The piece starts in *Grave* and transitions to *Allegro*. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).
- Lyrics:** The vocal lines contain the lyrics: "Muss es sein?" and "Es muss sein!".
- Structural Markings:** The score is divided into sections labeled 'a)' and 'b)'. A box containing the number '15' is present in the lower section.
- Inset:** A detailed inset on the right shows specific melodic fragments labeled a) through e2), illustrating the underlying twelve-note series.

Dalle forme canoniche della serie, quindi, si genera quella che Schönberg chiama la *Vierfältigkeit* ("quadrinità"), cioè le quattro forme fondamentali della serie (cfr es, 21): originale (O), inversione (I), retrogrado (R) e retrogrado dell'inversione (RI). Ciascuna di queste forme può a sua volta essere trasposta sui dodici gradi della scala cromatica, per un totale di 48 forme.

Esempio 21  
Arnold Schönberg, serie del *Bläserquintett* op. 26  
(da *Composition with Twelve Tones*, cfr. Ant., p. 13)

The image illustrates the twelve-tone series for Arnold Schönberg's *Bläserquintett* op. 26. The notation is organized as follows:

- Basic Set:** The first staff shows the original twelve-note series.
- Retrograde Set:** The second staff shows the series played in reverse order.
- Inversion:** The third staff shows the series with each note inverted (sharps become flats and vice versa).
- Retrograde Inversion:** The fourth staff shows the inverted series played in reverse order.

A large semi-circular arc connects the two lower staves, indicating the relationship between the original and inverted forms.

In merito alle quattro forme fondamentali della serie è opportuna una precisazione riguardo una frequente inesattezza terminologica che si riscontra spesso nell'utilizzo indistinto del termine "retrogrado dell'inversione" o "inversione del retrogrado". Le due forme si corrispondono, dando luogo alla stessa sequenza intervallare, ma trasposta. Tuttavia nello schema delle quattro forme fondamentali della serie si deve sempre fare riferimento al retrogrado dell'inversione (RI) e non all'inversione del retrogrado (IR). Questo perché il retrogrado dell'inversione garantisce la continuità circolare (in senso orario o anche antiorario) delle quattro forme le quali, in tal modo, risultano fra loro, a coppie, in rapporto di inversione e di retrogrado. Prendiamo la serie dell'esempio 21 che riproduce lo schema dell'edizione originale inglese del 1950. La serie O (*basic set*) inizia da E $\flat$  e conclude su F. Il retrogrado (R) si svolge da F a E $\flat$ . La circolarità prosegue con RI che si svolge da E $\flat$  a D $\flat$ , per poi concludere con l'inversione I che da D $\flat$  si riporta a D $\sharp$ /E $\flat$ , cioè al punto di partenza. Come si vede nell'esempio 22 questo non potrebbe accadere con IR. In questo caso, infatti, l'inversione del retrogrado corrisponderebbe a RI $_4$ , cioè alla trasposizione della serie quattro semitoni sopra (con inizio da F anziché da D $\flat$ )

Esempio 22

Da parte di Schönberg, la sottolineatura della "necessità" storica ed estetica del metodo dei dodici suoni ha il suo corollario nell'esigenza di far sì che l'applicazione del metodo precluda qualsiasi reminiscenza tonale. Per questo, altro principio fondamentale enunciato da Schönberg è l'esplicito divieto della ripetizione di una nota prima della completa esposizione della serie di 12. Questo al fine di evitare il rischio che una nota possa prevalere sulle altre e generare l'impressione di una tonica – un aspetto che stava particolarmente a cuore a Schönberg. Un altro principio chiave che il metodo schönberghiano tiene fermo è quello dell'unità della composizione, la quale dovrà fondarsi su una sola serie (un principio al quale Schönberg, per altro, non terrà sempre fede).

La serie così come concepita da Schönberg consiste dunque in una ben definita successione di note che nelle sue possibili 48 trasformazioni deve essere rigorosamente rispettata. Tuttavia essendo la serie un materiale che interessa sia il piano lineare melodico-contrappuntistico, sia la dimensione verticale, può dare luogo a innumerevoli accostamenti, con stratificazioni, intersezioni, agglomerati verticali dove forme e trasposizioni diverse possono combinarsi nei modi più vari.

Inoltre vi sono serie "speciali" che per la loro particolare configurazione possono dare luogo a un minor numero di permutazioni e che suggeriscono ulteriori articolazioni interne in esacordi, tetracordi, ecc., da cui eventuali diverse permutazioni. Più di Schönberg, a esplorare queste possibilità fu soprattutto Webern; ma anche Berg si interessò a queste conformazioni interne che ebbero poi larghissima diffusione nel secondo dopoguerra, con l'affermarsi del pensiero seriale.

Come si è detto, il passaggio dalla dissonanza emancipata al metodo dei dodici suoni fu un processo molto lungo che richiese una quindicina d'anni nel corso dei quali la produzione di Schönberg, anche a causa degli eventi bellici, si diradò enormemente. Basti pensare che il *Pierrot Lunaire* op. 21 fu composto nel 1912 e che i *Fünf Klavierstücke* op. 23 indicati dallo stesso compositore come il primo abbozzo di applicazione dodecafonica vennero completati nel 1923.

È Schönberg stesso a narrare questo percorso in una lettera del 1937 indirizzata a Nicolas Slonimsky spesso citata:

Il primo passo fu compiuto intorno al dicembre 1914 o all'inizio del 1915, quando schizzai una sinfonia, l'ultima parte della quale divenne più tardi *Die Jakobsleiter*, ma che non fu più continuata. Lo *Scherzo* di questa sinfonia era basato su un tema di dodici note. Ma questo era soltanto uno dei temi. Ero ancora ben lontano dall'idea di usare un simile tema fondamentale come criterio unificatore per una intera composizione. Dopo questo fui costantemente preoccupato di basare la struttura della mia musica 'coscientemente' su un'idea unificatrice, la quale non solo riproducesse tutte le altre idee, ma ne regolasse anche l'accompagnamento e le 'armonie'. Molti furono i tentativi per giungere a questa realizzazione; ma assai poco fu completato o pubblicato. Come esempio di tali tentativi posso citare i *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920-1923). Qui arrivai a una tecnica che chiamavo (per me stesso) 'comporre con note', termine molto vago; ma per me significava qualcosa, e precisamente: in contrasto col modo ordinario di usare un tema, io lo usavo già alla maniera di un 'seguito fondamentale di dodici suoni'. Un altro esempio di questo genere di tentativo di unità è la mia *Serenade* op. 24 (1921-1923). In quest'opera si trovano molti esempi di questo genere; ma il migliore è costituito dalle *Variationen*, terzo movimento. Il tema consiste in una successione di quattordici note, di cui però soltanto undici sono differenti le une dalle altre; e queste quattordici note sono usate costantemente in tutto il movimento. Con minor rigore uso le note delle prime due battute della *Tanzszene*. Il quarto movimento, *Sonetto*, è una vera composizione con dodici note. La tecnica è qui relativamente primitiva, perché fu una delle prime opere scritte strettamente in armonia col nuovo metodo, sebbene non sia stata proprio la primissima: c'erano infatti alcuni movimenti della *Suite* op. 25 per pianoforte che avevo composto nell'autunno del 1921. Qui io divenni improvvisamente cosciente del vero senso del mio intento: unità e regolarità, che inconsapevolmente mi avevano guidato per questa strada. (cit. in Rognoni 1977)

## 8. Alban Berg e i dodici suoni

*Schließe mir die Augen beide* (Theodor Storm)

Schließe mir die Augen beide  
mit den lieben Händen zu;  
geht doch alles, was ich leide,  
unter deiner Hand zur Ruh.  
Und wie leise sich der Schmerz  
Well' um Welle schlafen leget,  
wie der letzte Schlag sich reget,  
füllest du mein ganzes Herz.

Chiudimi tutti e due gli occhi (1907 – 1925)

Chiudimi tutti e due gli occhi  
con le tue care mani;  
così che tutto il mio soffrire  
sotto le tue mani si addormenti.  
E come dolcemente il dolore  
si placherà onda dopo onda,  
così al fremere dell'ultimo palpito,  
tu riempirai tutto il mio cuore.

Nel 1923 Schönberg iniziò a illustrare a colleghi e allievi i dettagli del metodo che aveva messo a punto. In occasione del pranzo di Pasqua del 1923 Berg fu invitato a pranzo dagli Schönberg, e fu allora che il maestro gli svelò «tutti i segreti dei suoi nuovi lavori» (Monson, p. 217).

Da parte di Berg, a differenza di Webern, l'adozione della nuova tecnica fu molto cauta e piena di dubbi e incertezze. In quel periodo Berg era totalmente immerso nella rifinitura di *Wozzeck* in vista della pubblicazione per Universal. E proprio in *Wozzeck*, nella III scena del I atto, Berg aveva coniato una serie di 12 note utilizzata come ostinato per una *Passacaglia con 21 variazioni*. Eppure

passarono altri due anni prima che Berg componesse la sua prima pagina dodecafonica: si tratta di un breve Lied su testo di Theodor Storm, *Schließe mir die Augen beide* che Berg aveva già musicato anni addietro, e la cui nuova versione vide la luce per celebrare i 25 anni dell'Universal Edition. Con un breve testo, Berg (1995, pp. 251-2) dedica a Emil Hertzka, direttore dell'Universal, entrambe le versioni del Lied, facendone risalire la prima versione all'anno 1900. In realtà la prima composizione risaliva al 1907. Poiché è improbabile si sia trattato di un errore, forse fu un modo per enfatizzare l'omaggio ai venticinquenni di attività della casa editrice viennese e, al tempo stesso, per marcare il profondo mutamento di stile e di linguaggio maturato in quell'arco di tempo; una trasformazione che, nel confronto dei due testi, risulta nettissima. Oltre alla dedica, ci rimangono un paio di lettere abbastanza indicative dello stato d'animo con cui Berg si accostava a questa nuova tecnica compositiva. La prima, datata 21 settembre 1925 è indirizzata ad Theodor Wiesengrund Adorno che, ventiduenne, era allora allievo di Berg:

E adesso compongo un Lied, una composizione di circostanza per una cartella in onore di Hertzka in occasione dei 25 anni della U.E.: su due pagine a fronte, due Lieder sullo stesso testo. Il primo composto in Do maggiore circa 25 anni fa, il secondo scritto oggi nel più rigoroso stile con dodici note (la serie!). Dunque 25 anni della U.E.! Il secondo non mi dà grande gioia, anche se procede con relativa facilità. Con troppa facilità, temo! Ma poi mi metterò a comporre davvero. E sto pensando sempre più intensamente a una suite per quartetto (e poi forse a una sinfonia, perché non trovo ancora nessun testo per un'opera). (cit. in Seminara 2012, p. 365)

Un paio di settimane dopo, il 12 ottobre, Berg scriveva a Webern:

Ho mandato un Lied (d'amore) che nel testo non ha alcun rapporto con la ricorrenza, anzi due Lieder sullo stesso testo, uno assai vecchio e uno nuovissimo. Quest'ultimo [...] è il mio primo tentativo della più rigorosa composizione dodecafonica. Ma in quest'arte non sono purtroppo ancora avanti come te; perciò non posso ancora raccontarti molto sul mio attuale lavoro al quartetto d'archi. (Deve diventare una suite per quartetto. Sei brevi tempi di carattere più lirico che sinfonico). Non mi viene bene. Ma forse sono anche molto stanco e non nelle migliori condizioni di salute [...]. (cit. in Petazzi 1977, p. 99)

Berg definisce dunque *Schließe mir die Augen beide* (esempio 23) il suo primo saggio di composizione rigorosamente dodecafonica. Il Lied si basa su una serie esposta per cinque volte dalla voce nella sua forma originale e senza trasposizioni.

Esempio 23  
Alban Berg, *Schließe mir die Augen beide*, batt. 1-5

The image shows a musical score for the first five measures of the song 'Schließe mir die Augen beide' by Alban Berg. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with dynamics p, pp, and mp. The piano accompaniment is marked with p, poco espr., and mp espr. The lyrics are: 'Schliesse mir die Augen beide mit den lieben Händen zu; geht doch Close, o close my eyes at part-ing with those hands I've loved so much, that my'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-6 and the second system containing measures 7-12. The piano accompaniment is divided into two systems, with the first system containing measures 7-12 and the second system containing measures 1-6.

L'accompagnamento pianistico, come nelle due battute di apertura, suddivide invece la serie nei due esacordi corrispondenti alle note 1-6 e 7-12, anche scambiandoli di posizione. A battuta 11 il

pianoforte passa quindi a esporre una nuova serie derivata dalla prima mediante una ingegnosa permutazione dei due esacordi schematizzata nell'esempio 24.

Esempio 24  
(cfr. Ashby 1995, p. 71)

I numeri riportati fra le note indicano l'estensione in semitoni degli intervalli intesi sempre in senso ascendente, per cui F – E è considerato un intervallo di 7a maggiore (11 semitoni), mentre B $\flat$  – B $\natural$  è una 2a minore (1 semitono). Nella serie originale (1) l'esacordo B è il retrogrado trasposto ( $R_3$ ) di A. Analogamente, nella serie derivata (2), D è il retrogrado di C trasposto al tritono ( $R_6$ ). I rapporti speculari fra le due serie sono tali per cui D è l'inversione trasposta di A ( $I_3$ ), mentre C il retrogrado dell'inversione di A ( $RI_3$ ).

Questa serie per Berg è particolarmente importante per varie ragioni. Non tanto e non solo perché è la prima impiegata sistematicamente dal compositore che, come si è detto, non era nuovo all'utilizzo di una serie di dodici suoni (nella *Passacaglia* del *Wozzeck* ad esempio). La medesima serie di *Schieße mir die Augen beide* infatti è impiegata da Berg anche in quel «quartetto d'archi» di cui fa cenno nella lettera a Webern, lavoro inizialmente sofferto («non mi viene bene») e che, completato l'anno successivo, diventerà la *Lyrische Suite* (esempio 25).

Ma oltre a ciò, particolare forse ancora più interessante è che questa serie e il trattamento a essa riservato testimoniano come in quel periodo, nel suo accostarsi alla tecnica dei dodici suoni, Berg avesse anche altri modelli di riferimento, non solo quello di Schönberg.

Esempio 25  
Alban Berg, *Lyrische Suite* (1925-26), I, *Allegretto gioviale*, batt. 1-5

L'autore del *Pierrot lunaire*, in effetti, non era l'unico in quegli anni a indagare il mondo delle dodici note, studiando un sistema o un metodo compositivo che consentisse di sfruttarne il potenziale e fornendone una razionale giustificazione, al di là della libertà "anarchica" dell'espressionismo e della dissonanza emancipata.

Solo a Vienna, erano almeno due i compositori che andavano elaborando teorie e applicazioni con cui governare compositivamente il totale cromatico: Josef Matthias Hauer (1883-1959) e Fritz Heinrich Klein (1892-1977).

Il sistema di Hauer si sviluppò attraverso varie fasi approdando alla cosiddetta tecnica dei *tropi*, incentrata sulla suddivisione della gamma cromatica in due insiemi distinti. Il sistema compiutamente elaborato da Hauer si limita a prendere in considerazione una selezione di 44 tropi individuati fra le possibili suddivisioni del totale cromatico in due esacordi. Già nel 1916 Hauer aveva presentato a Egon Wellesz, amico e allievo di Schönberg, alcune sue composizioni basate su un suo sistema di dodici suoni. Successivamente Hauer fu in contatto con Schönberg, in un rapporto ambivalente, in bilico fra diffidenza e spirito collaborativo (i due per qualche tempo coltivarono l'idea di scrivere insieme un trattato sui dodici suoni, progetto poi abbandonato).

### Esempio 26

- a) Josef Mathias Hauer, *Präludium für Celesta*, Berlin, Melos Verlag, 1921  
 esempio tratto da Béla Bartók, *Harvard Lectures*,  
 in B. Suchoff (ed.), *Béla Bartók Essays*, New York, St.Martin Press, 1976, p. 366



- b) Josef Mathias Hauer, *Nomos* op. 19 (1919)



Hauer rivendicò sempre il primato dell'elaborazione di un metodo dei dodici suoni. In realtà quella di Hauer e quella di Schönberg sono prospettive decisamente diverse, anche perché, per Hauer, i due esacordi complementari che formano un tropo rappresentano due distinti insiemi di note utilizzabili armonicamente e melodicamente nei modi più diversi, quindi senza una successione lineare-melodica predeterminata come invece è prevista nella serie di Schönberg.

Fra il 1920 e il 1922 Hauer compose *Atonale Musik*, una serie di brani pianistici (vedi esempi 26a/b) nei quali all'utilizzo dei tropi, corrisponde una scrittura dalla pulsazione ritmica deliberatamente regolare e uniforme e priva di contrasti agogici e dinamici, in linea con un'idea "contemplativa" di astrattismo musicale, lontanissima dall'universo schönberghiano di matrice espressionista.

Al di là del diversissimo orizzonte stilistico ed espressivo, in *Schieße mir die Augen beide*, così come nella *Lyrische Suite* (ma anche in altre composizioni successive di Berg) l'influsso di Hauer è piuttosto evidente nella tendenza a suddividere la serie in esacordi sottoponendoli a frequenti permutazioni interne.

Per quanto riguarda Fritz Heinrich Klein, è lo stesso Berg a dichiarare il suo debito con questo giovane compositore che, entrato in contatto con la cerchia schönberghiana nel 1917, divenne allievo e poi collaboratore affezionato di Berg come copista e revisore. Nella dedica di *Schieße mir die Augen beide*, Berg cita e trascrive in notazione il *Mutterakkord*, ossia «l'accordo di dodici note che contiene tutti i dodici intervalli scoperto da Fritz Heinrich Klein». È per l'appunto su questo accordo (esempio 27), elaborato da Klein nelle sue *Variationen* op. 14 per pf del 1924, che si basa la serie impiegata nel Lied e nella *Lyrische Suite*, serie che contiene tutti gli undici intervalli possibili nell'ambito dell'ottava (ad esclusione ovviamente dell'unisono e dell'ottava), e inaugura quel piccolo campo di ricerca caro a molti compositori dodecafonici costituito appunto dalle cosiddette *Allintervallreihen*, cioè "serie di tutti gli intervalli".

Esempio 27  
Fritz Heinrich Klein, *Mutterakkord*

L'accordo a) riproduce la "forma primaria" del *Mutterakkord* secondo Klein (cfr Ashby 1995, p. 86). Si può osservare che la successione degli intervalli a partire dal basso (escludendo l'8a), corrisponde esattamente alla successione intervallare della serie (1) riportata agli esempi 23 e 24. L'accordo b) è invece quello riportato da Berg nella dedica del Lied, ottenuto ruotando i due esacordi sull'asse centrale formato dall'intervallo di tritono. La successione degli intervalli, sempre a partire dal basso, corrisponde in questo caso alla serie (2) dell'esempio 24.

In una lettera a Schönberg del 13 luglio 1926, Berg scrive:

Per il mio primo tentativo ho scelto la serie scoperta da Klein, che contiene non solo tutte le dodici note ma tutti i 12 [sic] intervalli (mentre componevo, naturalmente non mi preoccupavo di seguire la successione degli intervalli). La serie è la seguente:

La sua simmetria ha dei vantaggi e al tempo stesso degli inconvenienti. Fra l'altro, da essa si possono derivare serie di quarte e di quinte:

[\* qui il manoscritto riporta B♭ (n.d.r.)]

quindi, con una rotazione assiale, gli accordi di Do maggiore e Sol $\flat$  maggiore



verso La minore e Mi $\flat$  minore, ovvero Fa e Si maggiore. (cit in Ashby 1995, pp. 75-6).

In questa lettera, così come nella particolare attenzione rivolta alle possibili segmentazioni, trasformazioni e permutazioni della serie c'è già gran parte delle caratteristiche che resteranno precipue dello stile dodecafonico di Berg e che già ne marcano la diversità rispetto sia a Schönberg, sia a Webern. Questa diversità però non ha nulla a che fare con quello che si potrebbe definire un "tasso di rigidità" maggiore o minore rispetto agli altri due viennesi. Da parte di Berg c'è semmai una diversa considerazione dello specifico contenuto musicale (incluse le sue potenzialità melodiche) e strutturale della serie, cui si aggiunge un atteggiamento senza preclusioni nei confronti di eventuali implicazioni tonali risultanti dalla serie e dal suo trattamento. Al contrario, Berg sembra interessato a sfruttare queste opportunità come arricchimento del lessico e come risorsa espressiva aggiuntiva, senza ravvisarvi rischi o compromessi in termini di rigore o di coerenza dell'elaborazione.

In realtà, sul terreno del metodo e del rigore strutturale Berg non è secondo a nessuno. Se ne ha la dimostrazione lampante nel *Kammerkonzert*, la composizione cui Berg lavorò subito dopo il completamento di *Wozzeck*, fra il 1923 e il 1925, alla vigilia quindi del suo effettivo approdo al metodo dei 12 suoni.

### **9. Il *Kammerkonzert***

Senza entrare nel dettaglio di questa composizione, per la quale si rimanda alle pagine dell'Antologia (in particolare cfr. Seminara, pp. 40-61; Berg, pp. 100-103), è da sottolineare il fatto che il *Kammerkonzert*, con la sua monumentale architettura e il densissimo, esoterico intreccio di relazioni numeriche e rimandi simbolici, rappresenta una summa dei temi che circolavano in quegli anni negli ambienti artistici e musicali viennesi e in modo particolare nella cerchia schönberghiana. Temi che, come motivi ispiratori di fondo, forniranno poi motivazioni e giustificazioni teoriche al metodo dei dodici suoni.

A monte, dunque, della dodecafonia c'è, fortissimo, l'interesse, largamente condiviso da maestro e allievi, per la numerologia e l'esoterismo, aspetti che nella musica – da Pitagora in avanti – hanno sempre avuto largo corso, ma che in parallelo col destabilizzarsi dei capisaldi armonici e teorici dell'arte dei suoni, erano tornati di estrema attualità.

È lo stesso Schönberg nella sua conferenza di Los Angeles a dichiarare come la sua concezione unitaria dello spazio musicale sia stata influenzata dal misticismo di Emanuel Swedenborg per il tramite di Balzac e del suo romanzo *Seraphita* (cfr. Antologia p. 12 e pp. 344-350).

Berg dal canto suo nutrì un vero e proprio culto dei numeri (il *Kammerkonzert* ne è l'apoteosi) e del loro arcano rapporto con le cose e i destini degli uomini. Attraverso l'ammirazione per August Strindberg, anch'egli subì il fascino delle teorie di Swedenborg, e stando ad alcune testimonianze avrebbe coltivato il progetto di una sinfonia a lui ispirata.

Nella partitura del *Kammerkonzert* si innestano o si stratificano molteplici tipi di rimandi, alcuni dei quali esplicitamente dichiarati nell'*Offener Brief an Arnold Schönberg* (cfr. Antologia pp. 100-103), la lettera aperta pubblicata nel 1925 sulla rivista «Pult und Taktstock» (Podio e bacchetta), con cui Berg dedicò la composizione al suo maestro. La lettera riporta un'illustrazione dettagliata dell'architettura del brano e svela anche la crittografia del motto iniziale (esempio 28) le cui note sono la traslitterazione dei nomi di Schönberg Webern e Berg; note affidate rispettivamente a pianoforte, violino e corno.

Esempio 28  
Alban Berg, *Kammerkonzert*, *Motto*

Nel *Kammerkonzert* non si fa ancora uso del metodo dei dodici suoni. Ci sono episodi e motivi basati su una sequenza di 12 suoni, ma non si tratta ancora di dodecafonia.

Ad esempio, il secondo movimento, *Adagio*, si apre con un motivo formato da 12 note (esempio 29) che viene ripetuto tre volte, con una permutazione piuttosto curiosa (ma, come vedremo già significativa di un preciso indirizzo) fra 3° e 4° suono nella seconda esposizione.

Esempio 29  
Alban Berg, *Kammerkonzert*, II, *Adagio*, batt. 240-47

Poco dopo (esempio 30), un altro motivo di 12 note affidato all'oboe compare, sempre nell'*Adagio*, alle batt. 260-66

Esempio 30  
Alban Berg, *Kammerkonzert*, II, *Adagio*, batt. 260-6



Particolarmente indicativo, infine, dell'attenzione prestata da Berg alle ricerche di Fritz Heinrich Klein è, nella coda del *Rondò* finale, dove alle batt. 775-80 (esempio 31) c'è un passo del pianoforte che espone una serie di tutti gli intervalli derivata chiaramente dal *Mutterakkord* di Klein. Si tratta di quella stessa serie che di lì a poco ritroveremo nei primi saggi dodecafonici di Berg, *SchlieÙe mir die Augen beide* e *Lyrische Suite* (cfr. esempi 24, 25 e 27).

Esempio 31  
Alban Berg, *Kammerkonzert*, III, *Rondò ritmico con introduzione*, batt. 775-80



Anche se nel *Kammerkonzert* le serie fanno solo saltuarie apparizioni, nella meticolosa applicazione dei procedimenti a specchio – inversione, retrogrado e retrogrado dell'inversione – tutta l'architettura del brano rivela come la logica costruttiva, l'ideale modello canonico delle “quattro forme” della serie sia già largamente operante.

Da segnalare che nell'Antologia, a pag. 101, così comenella tavola riassuntiva riprodotta alle pagg. 42 e 103, la Variazione IV del primo movimento, per un errore di traduzione, è indicata erroneamente come “inversione del retrogrado” anziché “retrogrado dell'inversione” (si veda a questo proposito la precisazione a pag. 32 di questi appunti).

I passi riprodotti negli esempi 32-36 alle pagine seguenti, sono tratti dal I movimento del *Kammerkonzert*, *Thema scherzoso con variazioni*, ed evidenziano i rapporti di specularità fra il *Thema* e le successive variazioni. Gli esempi 37-39 mettono invece a confronto alcuni passi significativi dell'*Adagio* posti fra loro in relazione di specularità retrograda.

Esempio 32  
 Alban Berg, *Kammerkonzert, I, Thema scherzoso con variazioni*, batt. 1-4

1

Engl. Horn *molto p* *klingt wie notiert* 1 1 2 1 2 5 1 2 5 8 5 *poco* A D<sub>1</sub> N *p*

Klar. in Es *p* *klingt wie notiert* *poco cresc.*

Klar. in A *p* *klingt wie notiert* *poco cresc.*

Bkl. (B)

Fag.

Trpt.

Hrn 1 *mp* D S CH<sub>1</sub> *pp* *o.D.* H *mp* BEG<sub>1</sub>

Fag. *pp* *o.D.* H *mp*

Fag. *p* *o.D.* H *mp*

Esempio 33

Alban Berg, *Kammerkonzert*, I, batt. 59-65 - fine della I variaz. e incipit della II (retrogrado)

59 61 II.VAR.  
[fine prima Variazione] *Langsames Walzertempo* (♩ = 60)

Ob.  
EH.  
Cl.(A) *allmählich (ohne ritard.) N' übergehen in's*  
Pav. *poco cresc.* *dimin.* *molto*

63

Ob.  
EH.  
Cl.(A) *pp*  
Pav. *poco cresc.*



Esempio 35  
 Alban Berg, *Kammerkonzert*, I, batt. 148-153 – fine della III variaz. (inversione del *Thema*)  
 e incipit della IV (retrogrado dell'inversione)

148

151 *IV. VAR. ♩ = ♩ Sehr rasch* (d. = ca. 69)

Esempio 36  
 Alban Berg, *Kammerkonzert*, I, batt. 184-192 – V variaz.: ripresa del *Thema* (cfr. es. 32)

184 [V. VARIATION. Tempo(I) des Themas] (klingt wie nobert)

188 (klingt wie nobert)

192 (klingt wie nobert)

Flaut. (Fl.)

Ob.

Cl. (B $\flat$ )

Cl. (A)

Trpt.

Chord symbols: H D, S G, A, D, H A, B E G, H A, B E G, H A, E B E, H H, B E G, H A, B E G, H A, E B E.

Dynamics: *fp*, *mf*, *mp*, *pp*, *f*.

Tempo: Tempo(I) des Themas.

Performance instructions: (klingt wie nobert).







Gli esempi precedenti evidenziano una concezione architettonica incentrata su un'idea pervasiva, quasi "olistica" di simmetria, un valore che rimanda a un principio unitario della forma e che in quegli anni, come si è visto, era diffuso e tenuto in alta considerazione in diversi ambiti, non solo formale, ma anche intervallare, armonico, drammaturgico, ecc.

Più specificamente, emerge anche il marcato interesse di Berg per i rapporti canonici di specularità. Pur non avendo ancora adottato la tecnica dodecafonica, di fatto Berg fa riferimento a principi, veri archetipi dell'arte del contrappunto e del comporre in generale. Principi che, essendo intrinseci anche al principio seriale, preludono all'adozione del metodo dei dodici suoni come evoluzione "naturale" del suo stile.

Il prospetto seguente (esempio 40) rielabora la tavola riassuntiva redatta dal compositore nella *Lettera aperta*, e raffigura schematicamente la macroforma del *Kammerkonzert*.

### Esempio 40 Schema formale del *Kammerkonzert*.

il minutaggio relativo all'inizio delle varie sezioni è riferito all'esecuzione diretta da Yuri Nicolaievski alla testa dell'Ensemble Strumentale del Conservatorio di Mosca, solisti Sviatoslav Richter e Oleg Kagan (registrazione: Mosca, 12-13 dic. 1977, Emi).

#### I. *Thema scherzoso con variazioni* (240 battute)

	1	2	3	4	5	6	7
	Motto	Thema esposizione	Variaz. I 2a esposiz.	Variaz. II sviluppo	Variaz. III sviluppo	Variaz. IV sviluppo	Variaz. V ripresa
		↻ O	O ↻ ↻	R	I ↻ ↻	↻ RI	↻ O
lung. in batt.	5	30	30	60	30	30	60
battute	--	1-30	31-60	61-120	121-150	151-180	181-240
timing	00:00	00:30	02:08	03:55	05:32	06:57	07:49

#### II. *Adagio* (240 battute)

	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
	A1	I	B ⇄ II	III	A2 inverso di A1	A2 inverso di A1	III	⇄ B II	I	A1
lung. in batt.	30	12	36	12	30	30	12	36	12	30
battute	241-70	271-82	283-318	319-30	331-60	361-90	391-402	403-38	439-50	451-480
timing	00:00	01:33	02:39	04:54	06:05	07:15	07:56	09:10	11:47	13:03

#### III. *Rondò ritmico con introduzione* (480 battute)

	18	19	20	21
	Introduzione (cadenza vl e pf)	Esposizione	Sviluppo	2a Ripresa o Coda
lung. in batt.	54	96	79	76
battute	481-534	535-630	631-709	710-785
timing	00:00	1a 03:00 2a 09:32	05:32 12:02	16:03

Nel quadro di questa concezione compositiva, nella quale convergono fino a identificarsi l'istanza formale e la motivazione poetica, particolarmente significativo è il terzo e ultimo movimento denominato *Rondò ritmico con introduzione*. Qui il ritmo assume un ruolo decisamente protagonista, in particolare quello *Hauptrythmus*, "ritmo principale", la cui formula aveva già fatto la sua apparizione a batt. 297 dell'*Adagio* nelle parti di controfagotto e trombone (cfr. esempio 41a). Esso viene evidenziato da Berg in partitura con il simbolo **RH**, analogamente a quel modo di indicare in partitura le diverse linee motiviche o contrappuntistiche con i simboli **H** (*Hauptstimme*, voce principale), e **N** (*Nebenstimme*, voce secondaria), inaugurato da Schönberg anni prima, nei *Fünf Orchesterstücke* Op. 16.

Nel *Rondò* questo pattern ritmico diviene anch'esso oggetto di ripetuti trattamenti di tipo canonico, sia a specchio, sia mensurali, come la retrogradazione (es. 41 b, c) e l'aumentazione (es. 41 b). Tuttavia in questo movimento conclusivo l'*Hauptrythmus*, costituisce solo una delle tre "forme ritmiche" principali su cui, come spiega lo stesso compositore nella *Lettera aperta*, è costruito il brano (cfr. Antologia, p. 101).

Esempio 41  
Alban Berg, *Kammerkonzert*, *Hauptrythmus*

a) *Adagio*, batt. 297, **RH** (controfagotto e trombone)

b) *Adagio*, batt. 413-15. (clar. basso e fagotto: **RH** retrogrado, aumentazione)

c) *Rondò ritmico*, batt. 627-31: **RH** originale (pf. mano sin.) e retrogrado (controfagotto)

La passione bergiana per il canone e le sue implicazioni, non riguarda dunque solo il disegno architettonico, il piano melodico e intervallare, ma coinvolge anche la dimensione ritmica. È la conferma indiretta dell'importanza, anzi della centralità che questa concezione canonica, come già abbiamo sottolineato, riveste per Berg in quanto valore formale ed estetico tout court. Ed è facilmente comprensibile come questo "background", questa forma mentis compositiva, preesistente alla dodecafonia ma certamente debitrice dell'insegnamento di Schönberg, trovi nella serie e nelle sue inesauribili riflessioni e rifrazioni, un ulteriore, ideale terreno di applicazione.

## 10. La *Lyrische Suite*

Il 1925 fu per Berg un anno decisivo per molti aspetti. Fu innanzitutto l'anno del compimento del *Kammerkonzert*, la cui composizione finì "idealmente" – almeno secondo quanto affermato nella Lettera aperta – il 9 febbraio e l'orchestrazione nel luglio successivo. Nel frattempo Berg lavorava alla nuova tecnica dei dodici suoni e proprio nel 1925 si colloca il primo esperimento dodecafonico che già abbiamo esaminato, il breve Lied *Schließe mir die Augen beide*, scritto tra la fine di settembre e l'inizio di ottobre. Inoltre, il 14 dicembre, a Berlino, va finalmente in scena *Wozzeck* riscuotendo un enorme successo, un esito così imprevedibile che, in un'epoca in cui collezionare gli impropri del pubblico era considerato negli ambienti delle avanguardie quasi un riconoscimento, un titolo di merito, Berg ne rimase scosso e quasi contrariato, come nel suo *Ricordo* racconta Adorno, che era con lui quella sera e che gli fece compagnia «fino a notte fonda, per confortarlo, letteralmente, del successo» (Adorno 1983, p.22, in Ant., p. 24).

Ma nel 1925 ha inizio anche una vicenda personale che avrebbe influito profondamente non solo sulla vita, ma anche sulla musica di Berg. In maggio, il compositore recatosi a Praga per l'esecuzione di sue musiche, fu ospite di Herbert Fuchs-Robettin e di sua moglie Hanna Werfel, sorella dello scrittore Franz Werfel e, quindi, cognata di Alma Mahler la quale, a sua volta, era legata a Berg da un profondo legame di amicizia.

Berg, che dal 1911 era felicemente sposato con Helene Nahowski, si innamorò perdutamente di Hanna Fuchs che, da quel momento, sarà una presenza imprescindibile nella sua vita e nella sua musica. Tutte le successive partiture di Berg recano le tracce segrete di questa sua passione amorosa.

Così, dal maggio 1925, dietro la facciata di un felice matrimonio la cui crisi non trapela neppure dalle lettere alla moglie, Berg vivrà segretamente il suo tormentato, profondo e ricambiato amore per Hanna, condividendo con lei la scelta di tenere celata la loro relazione per non sconvolgere le rispettive vite matrimoniali e familiari.

La nuova versione dodecafonica di *Schließe mir die Augen beide*, la cui prima versione del 1907 era dedicata a Helene, dietro la dedica ufficiale a Emil Hertzka, direttore della Universal Edition, è segretamente dedicata a Hanna. La serie usata nella prima parte del Lied, modellata sul *Mutterakkord* di Klein inizia sul Fa e si conclude sul Si, che nella nomenclatura tedesca sono indicati dalle lettere F e H, cioè le iniziali di Hanna Fuchs. Le stesse note figurano agli estremi delle



I sei movimenti della Suite sono descritti accuratamente da Berg in un testo redatto su nove fogli destinato a Rudolf Kolisch che col suo quartetto aveva il compito di eseguire la composizione in prima assoluta (cfr Berg 1995, pp. 253-64).

I sei movimenti, come si vede nel prospetto che segue, alternano la scrittura dodecafonica con la libera atonalità. Si noti come il numero delle battute di ciascun movimento è rigorosamente incardinato ai numeri chiave 10 e 23.

*Lyrische Suite. I sei movimenti e la loro architettura formale*  
(secondo la descrizione fornita dal compositore)

**I. Allegretto gioviale** (dodecafonico)  
Forma bipartita (esposizione e ripresa)  
[69 battute = 3x23]

**IV. Adagio appassionato** (libero)  
Forma? \*\*\*  
[69 battute = 3x23]

**II. Andante amoroso** (libero)  
Rondò: a b a c  
[150 battute = 10x15]

**V. Presto delirando** (libero/dodecafonico)  
Forma di scherzo con due trii: A1 B A2 B2 A3  
(i due trii, ambedue designati come *Tenebroso*, sono liberi)  
[460 batt. = 23x2x10 = 50 + 70 + 90 + 110 + 140]

**III. Allegro misterioso** (dodecafonico/libero)  
Forma di scherzo con un trio: A1 B A2  
(il trio, designato come *Trio estatico*, è libero)  
[138 battute = 69 + 23 + 46]

**VI. Largo desolato** (libero)  
Forma di lied sempre cantabile  
[46 battute = 2x23]

\*\*\* E' lo stesso compositore a riportare la parola "forma" col punto interrogativo.

Tuttavia, con una prassi già applicata tanto nel *Kammerkonzert* quanto in *SchlieÙe mir die Augen beide* – e che rimarrà caratteristica tipica di Berg nel trattamento della serie – nel corso del brano la sequenza iniziale (es. 42a) subirà varie e significative metamorfosi mediante successive permutazioni. Nel secondo movimento, alle batt. 24-28 (i numeri delle battute sembrano certamente non casuali), la viola espone la serie O<sub>3</sub>, cioè trasposta 3 semitoni all'acuto, con le note 4 e 10 scambiate (es. 42b).

Grazie a questo scambio di posizioni fa la sua apparizione, a batt. 25 (esempio 43), il tetracordo La-Sib-Fa-Si $\sharp$ , vale a dire, in nomenclatura tedesca, A B F H: le iniziali di Alban Berg e Hanna Fuchs.

esempio 43  
Lyrische Suite, II. *Andante amoroso*, batt. 24-28

Nel successivo *Allegro misterioso* quella permutazione si conferma come origine di una nuova serie su cui si basano le due sezioni A<sub>1</sub> e A<sub>2</sub> di questo movimento in forma di Scherzo, in cui è racchiuso un significato chiave: il tetracordo formato dalle iniziali diventa un vero e proprio tema principale in cui i due nomi si rincorrono idealmente dapprima nelle 69 battute della sezione A<sub>1</sub> (esempio 44a) e poi nelle 46 battute della sezione A<sub>2</sub> (esempio 44c) che costituisce il retrogrado abbreviato di A<sub>1</sub>. Nell'*Allegro misterioso* (cfr. Antologia pp.70-72) la serie compare in sole 4 trasposizioni, in modo da far sì che le quattro iniziali siano sempre presenti e associate fra loro nel tessuto seriale della pagina. Da segnalare anche una ulteriore scomposizione della serie in due gruppi di 5 e 7 note così da ricavare due formule ritmiche (esempio 45; cfr. Antologia, p.71). Questi due patterns vengono anch'essi coinvolti nel processo di retrogradazione delle due sezioni dodecafoniche, quasi

anticipando quella serializzazione del ritmo che, anche al seguito della lezione di Olivier Messiaen, avrà larga diffusione nella serialità del secondo dopoguerra.

Esempio 44  
*Lyrische Suite, III. Allegro misterioso, varie battute*

a) – Sezione A<sub>1</sub> inizio

c) – Sezione A<sub>2</sub> conclusione

b) – Sezione A<sub>1</sub> conclusione

d) – sezione A<sub>2</sub> inizio

Esempio 45  
*Lyrische Suite, III. Allegro misterioso*

a) batt. 13-14 e loro retrogradazione anche ritmica (batt. 124-25)

(segue Esempio 45)

b) schema dei due patterns ritmici e relativa forma retrograda

A 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 | 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
B 7 4 9 6 8 10 11 12 | 7 4 9 6 8 10 11 12  
A B B | A A B | A B B | A A A | A A A | B B A | B A A | B B A

Il concentrarsi programmatico dei simboli, dei rimandi e degli enigmi, tocca però il suo culmine negli ultimi due movimenti, dove la serie subisce una nuova metamorfosi attraverso un'ulteriore duplice permutazione. Infatti la serie del III movimento (cfr es. 42b) e la sua inversione generano una nuova coppia di serie dove le note 5 e 6 sono scambiate rispettivamente con le note 10 e 8. L'esempio 46 mostra questa ulteriore metamorfosi così come è illustrata dallo stesso compositore nei fogli esplicativi redatti per Kolisch.

### Esempio 46

*Lyrische Suite*, serie del III movimento, *Allegro misterioso*

(rispetto all'es. 42b la serie è trasposta qui alla 6a minore)

serie nel III movimento | inversione  
serie nel V movimento |  
(ad es. bb. 86-120) | (ad es. bb. 50-80)

Al di là delle mutazioni seriali, nelle quali per altro non si coglie un diretto legame con gli intenti programmatici, nella forma assai articolata del V movimento, *Presto delirando* (uno Scherzo con due Trii per un totale di ben 460 battute), è racchiusa una vera e propria illustrazione o narrazione sonora intesa a restituire l'incessante mutare degli stati d'animo di una coscienza ipersensibile, delle sue ansie, paure e desideri. Il contenuto descrittivo della pagina è dettagliato dallo stesso Berg con un testo che fa preciso riferimento alle battute della partitura, la quale si svela così come un protocollo, come la registrazione puntuale del susseguirsi di condizioni non solo psicologiche, ma anche fisiologiche, quali il respiro asmatico o il battito cardiaco. L'esempio 47 riporta una traduzione del testo coi relativi rimandi alle battute della partitura (cfr. Ant., pp. 81-82).

Il piano psicologico e il piano della concreta scrittura musicale mostrano una fittissima rete di relazioni, in particolare, ancora una volta, per quanto riguarda il ritmo, o meglio il succedersi degli eventi che sembra assecondare le continue fluttuazioni di quello *stream of consciousness*, il flusso di coscienza che scorre attraverso il brano. In realtà siamo di fronte a una pagina di autentico virtuosismo compositivo: una ferrea organizzazione nella quale si potrebbero scorgere le avvisaglie di una serializzazione dei ritmi, per riprodurre lo sgorgare spontaneo e ingovernabile del sentimento, descritto poeticamente dallo stesso Berg, ma segretamente, nei termini di un profondo smarrimento interiore. I dettagli di questa raffinata, quasi certolina, modellatura della scansione musicale in chiave espressiva sono riportati (con qualche approssimazione) in Antologia (cfr. p. 73).

## Esempio 47

### *Lyrische Suite*, V. *Presto delirando*. Commento di Alban Berg (corsivi nostri)

batt	Questo presto delirando può esser compreso solo da chi può avere il presentimento degli orrori e delle pene che verranno. Degli orrori dei giorni...
15	col loro battito ansimante...
19	del dolente <i>tenebroso</i> delle notti, col loro cupo declinare
51	verso ciò che difficilmente si può chiamare <i>sonno</i> –
70	e ancora il giorno con i suoi
121	rapidi e folli <i>batticuore</i> ...
127	come se il cuore si potesse arrestare –
201	<i>di nuovo tenebroso</i> col suo <i>pesante respiro</i>
211	che a malapena può dissimulare una dolorosa <i>inquietudine</i> ...
231	come se per un momento il dolce conforto di un vero sonno,
262	dimentico di tutto scendesse su noi...
	Ma già il cuore si fa sentire...
306	ed è di nuovo giorno e - così - avanti-
324	senza cessare – questo delirio – senza fine.

Un raffinato *trompe l'oeil* ritmico (che costituisce una vera e propria sfida per gli esecutori) caratterizza anche l'apertura del *Largo desolato*, l'ultimo movimento, dove all'accelerazione della scansione sul piano uditivo, corrispondono in partitura indicazioni opposte (*poco più lento, ancora poco più lento, ecc.*), così da rendere percettivamente non quantificabili gli "scatti" in accelerazione dovuti al mutare delle figure, da semiminime a terzine di crome (cfr. batt.1-6).

La sostanza programmatica del *Largo desolato* è altrettanto pregnante, ma resta ancor più celata per così dire, rispetto ai movimenti precedenti. La materia è anch'essa emersa a seguito del ritrovamento da parte di George Perle, ma la sua precisazione è venuta alla luce grazie al lavoro di un altro musicologo Douglass Green. Esaminando un abbozzo della *Suite*, Green ha decifrato un testo divenuto quasi illeggibile, assente dalla partitura definitiva, ma che Berg aveva certamente in origine pensato di inserire nell'ultimo movimento, fors'anche per una non casuale analogia col Secondo quartetto di Schönberg, i cui due ultimi movimenti prevedono una parte vocale su testi di Stefan George (anche la *Lyrische Suite* è in effetti il secondo quartetto per archi di Berg).

Il testo si è rivelato essere *De profundis clamavi*, un sonetto dai *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire, uno dei poeti prediletti da Alban Berg, nella traduzione in tedesco di Stefan George (cfr. p.78 dell'Antologia), il medesimo autore scelto da Schönberg per il suo Quartetto. Poeticamente il testo è il paradigma di un sentimento di disperata desolazione amorosa. In questo scenario celato di disperazione amorosa si svela anche il senso, altrimenti difficile da spiegare, della citazione del *Tristanakkord* (citazione, questa, esplicita e riferita dallo stesso Berg a Kolisch) collocata alle batt. 26-27. Né può sfuggire il fatto che l'accordo, ancora una volta, si incentra sulle note F-H-A-B (cfr. Antologia, p.74).

La melodia cantata, così come annotata da Berg – di fatto una linea "immaginaria" risultante dall'assemblaggio di segmenti melodici distribuiti fra i diversi strumenti – è riprodotta a pag. 78 dell'Antologia.

Naturalmente l'esecuzione della *Lyrische Suite* è di norma solo strumentale, come da partitura. Tuttavia ne esiste una registrazione con anche la parte vocale, eseguita dal Kronos Quartet insieme al soprano Dawn Upshaw (2003, Nonesuch 79696-2). La registrazione è presente fra i materiali audio del corso.

## 11. La cantata *Der Wein* e il Concerto per violino

### I testi poetici di *Der Wein*

da destra: la traduzione tedesca di Stefan George, il testo originale di Baudelaire, la traduzione italiana (N.B. I testi sono tratti da: [www.recmusic.org/lieder/](http://www.recmusic.org/lieder/) e contengono alcuni refusi non emendati)

#### *Die Seele des Weines*

Des weines geist begann im fass zu singen:  
Mensch - teurer ausgestossener - dir soll  
Durch meinen engen kerker durch erklingen  
Ein lied von licht und bruderliebe voll.

Ich weiss: am sengendheissen bergeshange  
Bei schweiss und mühe nur gedeih ich recht  
Da meine seele ich nur so empfangen  
Doch bin ich niemals undankbar und schlecht.

Und dies bereitet mir die grösste labe  
Wenn eines arbeit-matten mund mich hält  
Sein heisser schlund wird mir zum kühlen grabe  
Das mehr als kalte keller mir gefällt.

Hörst du den sonntagsang aus frohem schwarme?  
Nun kehrt die hoffnung prickelnd in mich ein:  
Du stülpst die ärmel - stüttest beide arme  
Du wirst mich preisen und zufrieden sein.

Ich mache deines weibes augen heiter  
Und deinem sohne leih ich frische kraft  
Ich bin für diesen zarten lebensstreiter  
Das öl das fechten die gewandtheit schafft.

Und du erhältst von diesem pflanzenseime  
Den gott - der ewige sämann - niedergiesst  
Damit in deiner brust die dichtung keime  
Die wie ein seltner baum zum himmel spriesst.

#### *L'âme du vin*

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles:  
"Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,  
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,  
Un chant plein de lumière et de fraternité!"

"Je sais combien il faut, sur la colline en flamme,  
De peine, de sueur et de soleil cuisant  
Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme;  
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,

"Car j'éprouve une joie immense quand je tombe  
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,  
Et sa chaude poitrine est une douce tombe  
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.

"Entends-tu retentir les refrains des dimanches  
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant?  
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,  
Tu me glorifieras et tu seras content;

"J'allumerai les yeux de ta femme ravie;  
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs  
Et serai pour ce frère athlète de la vie  
L'huile qui raffermis les muscles des lutteurs.

"En toi je tomberai, végétale ambrosie,  
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,  
Pour que de notre amour naisse la poésie  
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!"

#### *Lo spirito del vino*

Lo spirito del vino nel barile iniziò a cantare:  
Uomo - caro esiliato - dovrà per te soltanto,  
da questo mio carcere angusto, risuonare  
pieno di luce e di amore fraterno, il mio canto.

Io lo so bene: sull'infocato pendio della montagna  
con sudore e fatica riesco ad allignare  
perché solo così ottengo di avere un'anima  
e ingrato o cattivo mai potrò diventare.

E mi è dato provare un gran conforto  
se mi beve un'uomo stanco per la sua fatica,  
e la sua calda gola è per me come un fresco sepolcro  
più dolce e più gradito di una fredda cantina.

Odi il canto di festa delle allegre brigate?  
Una vivace speranza in me sento ritornare:  
con le braccia sul tavolo e le maniche rimboccate  
tu tornerai contento e mi farai onore.

Renderò più lucenti gli occhi alla tua amata  
ed a tuo figlio regalerò una forza nuova,  
per questo fragile combattente della vita  
sarò l'olio che rende più forti alla lotta.

Tu ti sostenterai con questa linfa vegetale  
che Dio - seminatore eterno - su di noi versa,  
e nel tuo animo la poesia sentirai germogliare  
che come una pianta rara verso il cielo si leva.

#### *Der Wein der Liebenden*

Prächtig ist heute die weite  
Stränge und sporen beiseite  
Reiten wir auf dem wein  
In den feenhimmel hinein!

Engel für ewige dauer  
Leidend im fieberschauer  
Durch des morgens blauen kristall  
Fort in das leuchtende all!

Wir lehnen uns weich auf den flügel  
Des windes der eilt ohne zügel.  
Beide voll gleicher lust

Lass schwester uns brust an brust  
Fliehn ohne rast und stand  
In meiner träume land!

#### *Le vin des amants*

Aujourd'hui l'espace est splendide!  
Sans mors, sans éperons, sans bride,  
Partons à cheval sur le vin  
Pour un ciel féérique et divin!

Comme deux anges que torture  
Une implacable calenture,  
Dans le bleu cristal du matin  
Suivons le mirage lointain!

Mollement balancés sur l'aile  
Du tourbillon intelligent,  
Dans un délire parallèle,

Ma soeur, côte à côte nageant,  
Nous fuirons sans repos ni trêves  
Vers le paradis de mes rêves!

#### *Il vino degli amanti*

Appare così splendido, oggi, lo spazio  
di sproni e briglie potremo fare a meno:  
ci solleviamo a cavallo del vino  
in alto verso un cielo che sembra fatato!

Come angeli che, senza aver mai fine,  
tormenta un lungo brivido di febbre  
attraverso il cristallo azzurro dei mattini  
via nell'universo che tutto splende!

Noi ci appoggiamo lievi sulle ali  
del vento che soffia senza freni  
entrambi spinti dallo stesso piacere

Sorella mia, fianco a fianco fuggire  
è bello, senza sosta o riposo,  
verso il paese che accarezzo in sogno!

#### *Der Wein des Einsamen*

Der sonderbare blick der leichten frauen  
Der auf uns gleitet wie das weisse licht  
Des mondes auf bewegter wasserschicht  
Will er im bade seine schönheit schauen

Der letzte thaler auf dem spielertisch  
Ein frecher kuss der hageren Adeline  
Erschlaffenden gesang der violine  
Der wie der menschheit fernes qualgeisch --

Mehr als dies alles schätz ich - tiefe flasche -  
Den starken balsam den ich aus dir nasche  
Und der des frommen dichters müdheit bannt

Du gibst ihm hoffnung liebe jugendkraft  
Und stolz - dies erbteil aller bettlerschaft  
Der uns zu helden macht und gottverwandt.

#### *Le vin du solitaire*

Le regard singulier d'une femme galante  
Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc  
Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant,  
Quand elle y veut baigner sa beauté nonchalante;

Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un joueur;  
Un baiser libertin de la maigre Adeline;  
Les sons d'une musique énervante et câline,  
Semblable au cri lointain de l'humaine douleur,

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,  
Les baumes pénétrants que ta panse féconde  
Garde au coeur altéré du poète pieux;

Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie,  
- Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,  
Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux!

#### *Il vino del solitario*

Il singolare sguardo di donne leggere  
che su di noi scivola come una luce bianca,  
La luna, e il suo riflesso che vedi tremolare,  
quando la sua bellezza contempla bagnandosi nell'acqua

L'ultimo tallero sul tavolo da gioco  
Un bacio audace alla magra Adeline  
Il suono snervante del violino  
simile al rantolo di tutto il dolore umano

Più di questo mi è caro - mia profonda bottiglia -  
il balsamo potente che da te ricavo  
e al buon poeta la fatica toglie.

Tu gli infondi speranza, giovinezza e amore,  
- e orgoglio, comune patrimonio di tutti gli umili,  
che in eroi ci trasforma e agli Dei ci fa simili.

Completata la *Lyrische Suite*, nel 1927 Berg raccolse finalmente frutti piuttosto cospicui delle sue fatiche. Nel gennaio di quell'anno la prima della *Lyrische Suite* fu accolta da un grande successo. In marzo seguì la prima del *Kammerkonzert* e quindi la firma di un contratto di esclusiva con la Universal Edition.

Fra i compositori di lingua tedesca, Berg è ormai diventato l'autore più celebre della sua generazione, in cerca del testo ideale per una seconda opera teatrale. Dopo aver considerato *Und Pippa Tanzt*, favola tragica di Gerhart Hauptmann, la scelta di Berg cade su un dittico di Frank Wedekind, *Erdgeist* (Spirito della terra) e *Die Büchse der Pandora* (Il vaso di Pandora), due tragedie la cui protagonista è Lulu, creatura femminile la cui istintiva natura erotica e seduttiva la rende strumento del destino, scatenando pulsioni di fatale e tragica morbosità. Iniziato nel 1928, il lavoro su *Lulu* viene tuttavia interrotto nel 1929, quando il soprano Ružena Herlinger commissiona a Berg un'aria da concerto per voce e orchestra.

Berg ricorre nuovamente a Baudelaire nella traduzione tedesca di George e nasce così la cantata *Der Wein*, "Il vino", pagina che sta nel novero dei massimi capolavori di Berg ma che non ha mai goduto di una adeguata ricezione e che ha suscitato talvolta anzi idiosincrasie piuttosto marcate (si veda in proposito il giudizio di Pierre Boulez a pag. 63 di questi appunti).

In apertura del paragrafo sono riportati i tre testi nella versione tedesca di Stefan George (che, forse in ossequio alla lezione di Baudelaire riporta i sostantivi senza maiuscole, che invece la lingua tedesca esigerebbe), nell'originale francese e in traduzione italiana.

Insieme al Concerto per violino, *Der Wein* è l'emblema dello stile maturo di Berg, sintesi di una pratica e di una poetica divenute col tempo profondamente consapevoli dei propri mezzi; una sintesi che avrà, infine, il suo trionfante e stravolto coronamento nell'imponente crogiuolo, per certi aspetti tuttora enigmatico, di *Lulu*, di cui tuttavia non ci occupiamo in queste nostre lezioni.

Nella presentazione di *Der Wein* redatta da Willi Reich per conto dell'autore si legge:

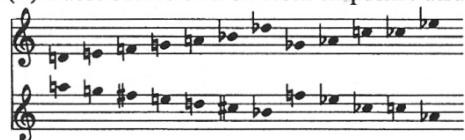
Già la struttura della serie dodecafonica [...] si dimostra straordinariamente adatta a una forma vocale da realizzare con linee cantabili, proprio come deve essere un'aria. La forma della serie [...] favorisce la realizzazione di tali linee con un decorso parzialmente per scale e una costruzione per terze che [...] ammette anche accordi maggiori e minori e un triplice tritono. L'assenza [...] di tutti gli intervalli eccedenti e diminuiti accresce la cantabilità dell'opera che richiede alla cantante notevoli capacità di immedesimazione drammatica. (Berg 1995, p. 267).

Il riferimento è alla serie indicata con la lettera (a) nell'esempio 48: una serie la cui configurazione è dichiaratamente pensata per produrre certi esiti tonali, anche al fine di ottenere una congrua cantabilità melodica.

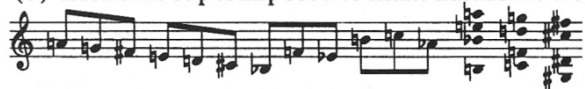
### Esempio 48

(esempio tratto da: Anthony Pople, *In the Orbit of Lulu: the Late Works*, in *The Cambridge Companion to Berg* (edited by Anthony Pople), New York, Cambridge University Press, 1997, p.214)

(a) Basic series of *Der Wein* in prime and inverse forms



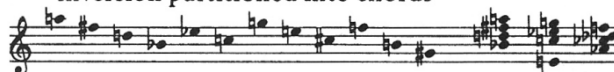
(b) Trichords superimposed to make harmonic trope



(c) Alternate notes grouped together



(d) Alternate notes treated as half-series; inversion partitioned into chords



(e) Extraction of minor, major and minor/major triads (prime and inverse)



Come si può notare le prime sette note della serie originale corrispondono a una scala minore armonica di Re, da cui è già prevista in partenza la possibilità di ricavare svariate triadi e altre formazioni accordali, sempre riproponendo quell'estrema flessibilità nella successione delle altezze mediante permutazione che si avvicina più alla concezione dei tropi di Hauer, che al metodo dei dodici suoni nella stretta accezione schönberghiana, tendente invece a vincolare le combinazioni possibili nell'ambito della *Vierfältigkeit* (cfr. p. 31).

Esemplare in tal senso è l'entrata della voce alle batt. 15-16 (vedi es. 50/1) che avviene su uno sfondo armonico di sapore inconfondibilmente tonale: una melodia diatonica di Re minore che si snoda sulla successione di tre accordi di dominante sul circolo delle quinte, con fondamentali Re, Sol e Do.

Il fascino particolare di *Der Wein* sembra realizzare una (controversa) vocazione a un molteplice sincretismo. Sul piano del linguaggio il sistema dei dodici suoni convive e, anzi, sfrutta o forse addirittura ricerca possibili implicazioni tonali, esaltando e arricchendo così le proprie virtù combinatorie, la cui applicazione, anche se rigorosa, consente di generare inedite formulazioni armoniche, tonali, o d'altro genere. Sul piano della forma, al solito, *Der Wein* è un'architettura complessa, con simmetrie stratificate, costruita attorno a tre testi poetici disposti a formare una grande forma d'aria ABA', incorniciata da un preludio e un postludio strumentali, e le cui tre sezioni principali sono a loro volta variamente articolate al loro interno. Non mancano, com'è intuibile, le coppie di sezioni retrograde, in particolare i due gruppi di battute incentrate sulla misura 141 (cfr. esempi. 48 e 49/9).

L'esempio 49 mostra lo schema generale del brano. Il numero progressivo che contraddistingue le diverse sezioni corrisponde a quello dei passi riprodotti nel successivo esempio 50.

#### Esempio 49

Alban Berg, *Der Wein, Konzertarie für Sopran und Orchester* (1929) – Schema formale  
(cfr. Girardi 1989, p. 352)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
P Preludio	<i>Die Seele des Weines</i> A [Esposizione]				<i>Der Wein des Liebenden</i> B [Scherzo]					<i>Der Wein des Einsamen</i> A' [Ripresa esposizione] (variata)			P [Postludio]	
1-14	15-87				88-172					173-208			209-216	
	a tema princ. ("re min.")	b tempo di tango	a' ripresa variata (tema princ. sul V gr.)	c	d Scherzo	e Trio	d' Scherzo (ripresa)	'b Scherzo (retrogrado della ripresa)		a' tema princ. sul V grado	b tempo di tango	c		
							112 - 140 →		141 H F	← 142 - 170				
batt. inizio	15	39	64	73	88	97	123			142	173	181	196	209
cfr. batt.			15				88			140	1, 64	39	72	1
timing	01:45	04:04	04:52	05:38	06:44	07:02	07:51	08:26	08:32	09:30	10:19	10:53	12:00	
Il timing è riferito alla registraz. Deutsche Grammophon 0289 474 6572 0 (Anne Sofie von Otter soprano, Claudio Abbado direttore, Wiener Philharmoniker)														

Esempio 50

Der Wein, struttura e materiali motivici.  
Estratti dallo spartito canto e pianoforte  
(Universal Ed.)

Preludio

1  
Sehr langsam J. 36-44 (Anfangstempo)  
1 ff Holz Str.  
2  
p poco (ff) K.Fg.  
17

Postludio - - - Anfangstempo

14  
210  
ff K.Fg. N. Hrn.  
molto espr.  
ff Trp. Holz u. pizz. u. (ff) K.Fg.

2 Esposizione - tema princ. ("Re minore")

15  
D7 G7 C7  
17  
pp (ficho) [F#7]  
16  
pp Str. be - gann im Faß zu sin - gen:  
15 ruhig über- und einleitend -

4 Esposizione - ripresa variata tema princ. su V gr. calando

64  
p (Solo-Gg.) Trp. Sax. Br.  
Ich ma - che del - nes Wei - bes  
dim.

11 Ripresa variata del tema princ. su V gr. Ripresa del motivo del Preludio

173  
p Der son - der - ba - re Blick der belch - Holz  
174  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
175  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
176  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
177  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
178  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
179  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
180  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
181  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
182  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
183  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
184  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
185  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
186  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
187  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
188  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
189  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
190  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
191  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
192  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
193  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
194  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
195  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
196  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
197  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
198  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
199  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.  
200  
p (ff) Str. K.Fg. (ff) K.Fg.

3 Esposizione - tempo di tango quasi a tempo pesante =

39  
40  
39 Tempo di Tango (J. 46-52)  
40  
ffll. (Solo Gg.) Holz u. pizz. Klawier  
p sehr rhythmisch!  
p Holz u. pizz. Klaw. sehr rhythmisch Holz u. pizz.  
ffp (Gong) ffp (Gong)

12 Ripresa - tempo di tango

181  
182  
181 Tempo di Tango (wie Takt 39)  
182  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
183  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
184  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
185  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
186  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
187  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
188  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
189  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
190  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
191  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
192  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
193  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
194  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
195  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
196  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
197  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
198  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
199  
ffp (Gong) ffp (Gong)  
200  
ffp (Gong) ffp (Gong)

**batt. 131-36**

**6** Scherzo  
DER WEIN DER LIEBENDEN  
(♩.) Leicht bewegt (♩ = ca 60)

**7** Trio  
Schwebend  
(ohne Betonung)

**8** Scherzo (ripresa)  
Wieder rhythmisch betont  
(dreitaktig)

**9** asse del retrogrado

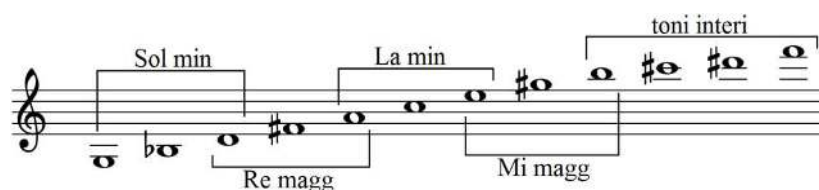
Il nostro discorso sul sincretismo di *Der Wein* (e più in generale di Berg ma, segnatamente, dell'ultimo Berg) non sarebbe però completo senza una ulteriore osservazione, e cioè che alla complessità dell'architettura, alla meticolosa tornitura formale della pagina, corrisponde un registro espressivo che pur nel generale tono dolente, si concede apertamente al gusto della seduzione sonora e melodica, al gioco delle allusioni e delle citazioni stilistiche, in un abbinamento di rigore e di scoperto edonismo che non poteva sfuggire indenne alle stilette di certa critica.

È bene specificare che la lettura di Berg che andiamo proponendo è in netto contrasto con una ricezione che per lungo tempo (e in certa misura ancora adesso) ha nutrito forti riserve nei confronti dell'autore di *Lulu* per questi suoi supposti "cedimenti" a nostalgie passatiste, o per certi compromessi linguistici giudicati stilisticamente ed esteticamente deteriori.

Sono riserve che, in questa prospettiva, si accentuano ulteriormente nei riguardi del celebre Concerto per violino in cui vengono citate apertamente melodie e armonie tonali. Questo vale in particolar modo per il movimento conclusivo, dominato dalla melodia del corale bachiano *Es ist genug* (cfr Antologia pag. 93), il cui incipit trae, per altro, la sua radice e la sua "giustificazione" seriale, o se si vuole motivica, proprio nella serie fondamentale del Concerto (esempio 51). Costruita in modo da includere due triadi minori e due maggiori, la serie, alle note 9-12, si conclude con un segmento esatonale, che corrisponde alle prime note del corale. L'incipit della melodia del corale (creata dal compositore secentesco Johann Rudolph Ahle) è in effetti relativamente inconsueto, con quel primo inciso che conclude sul tritono della tonica (esempio 52).

#### Esempio 51

Alban Berg, *Violinkonzert* (1935), serie fondamentale



#### Esempio 52

Johann Sebastian Bach, *Es ist genug* BWV 60/5 (soprano)  
(su una melodia originale di Johann Rudolph Ahle)



## 12. Alban Berg e il XX secolo

Per l'analisi e considerazioni più ampie riguardanti il Concerto per violino si rimanda alle pp. 88-99 dell'Antologia. Ci sembra opportuno invece riportare per esteso una testimonianza particolarmente significativa della ricezione della quale si è detto poc'anzi.

Pierre Boulez si è occupato a più riprese di Alban Berg. Nel 1948 su «Polyphonie» uscì un suo articolo *Incidences actuelles de Berg*, nel quale Boulez esprimeva valutazioni molto severe in merito alle composizioni che abbiamo appena esaminato.

Si sente in Berg uno degli amalgami più eteroclitici, dove l'esotismo da bazar ha il suo posto accanto al tango della cantata *Il vino*. Ci si crederà forse inclini all'esagerazione; perciò tengo fermamente a far ricredere il lettore fornendogli esempi precisi. Ecco qui a fianco, nella *Suite lyrique* [il testo riporta alcuni esempi musicali qui riprodotti come es. 53, n.d.r.], il *Trio estatico* che, con la sua sensibilità morbosa esasperata, è legato per me alle più volgari enfasi veriste dell'opera italiana. È evidente che questi ritorni su due note, con l'appoggio di accenti (misure 74, 92), questi suoni vischiosi in crescendo molto (misure 74-75), queste salite simultanee, questi accordi alla rinfusa (misure 76-77-78), questi salti di ottave in terze (misure 91 e 92) appartengono al cattivo gusto dell'effusione romantica portata al parossismo. Mi si potrà obiettare che vi è una netta differenza tra i fabbricanti di lirismo brevettato e Berg e che consiste proprio in finezze come quella che si trova alla misura 76, dove la linea ascendente viene variata ritmicamente al primo violino in gruppi di sette semicrome, al secondo violino in gruppi di cinque crome, alla viola in crome, al violoncello in terzine di semiminime, mentre nessuno di questi valori coincide all'interno di un tempo; dove le scale di solito parallele e cromatico-diatoniche hanno qui una dipendenza di figure a ogni strumento, mentre il primo violino contrappone i suoi toni interi alle terze predominanti del secondo ecc. Tutto questo va benissimo! Senza questa superiorità, in effetti, Alban Berg non sarebbe Alban Berg; ma non basta.

Ecco ora un esempio di valzer viennese [*Concerto per violino*, I, batt. 176-181, n.d.r.]. Non c'è bisogno di commenti. Sottolineiamo soltanto che il lato bandistico viene ancora volontariamente accentuato dall'orchestrazione di questa frase affidata al flauto e al sassofono. Avrei anche potuto citare il *Valzer* che sfigura il primo movimento del *Kammerkonzert*. Ahimè! Berg ha avuto torto nel sacrificare ai suoi amori segreti una energia degna di miglior causa. [...]

Di gran lunga più grave mi pare l'errore commesso da Berg alla fine del suo *Concerto pour violon* scrivendo le sue variazioni sul corale di Bach *Es ist genug!* Anche qui so che i teorici sottili mi lanceranno i loro argomenti schiacciati: 1) questo corale si integra perfettamente con il testo di Berg per mezzo del tritono comune alle quattro note terminali della sua serie e alle quattro note iniziali del corale stesso; 2) che la dodecafonia lo permette, ricca com'è di possibilità al punto da riunire in sé la tonalità e l'atonalità. Sofismi e vaniloqui! Nell'esposizione di questo corale, dove l'armonizzazione seriale di Berg viene alternata con l'armonizzazione tonale di Bach, vi è uno iato inaccettabile a causa dell'ibridazione fra il sistema tonale in quello che ha di più solido e il sistema dodecafonico. Non respingo il principio di un'armonizzazione seriale di un corale di Bach a causa della sedicente armonia vera che si troverebbe racchiusa in una melodia. Ma occorre scegliere l'una o l'altra di queste soluzioni e non fonderle insieme; non essendo i materiali della stessa natura, la costruzione rimane ingiustificata e senza solidità. [...]

Mi domando io stesso – durante certi rimorsi passeggeri! – perché sia così intransigente nei riguardi di Berg. Credo che questo irrigidimento sia in parte dovuto alle incidenze attuali di quest'essere dolce e sfumato rivelatosi all'uso un Moloch temibile. (Boulez 1968, pp. 208-11).

Esempio 53  
(da P. Boulez, *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968)

*Suite lyrique, III.*

Musical score for *Suite lyrique, III*, measures 74-78. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 74 starts with a *ff* dynamic and a *molto* tempo marking. A box highlights the word "führend" in the second staff. Measures 75-78 show dynamics of *più molto* and *meno*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Suite lyrique, III.*

Musical score for *Suite lyrique, III*, measures 90-93. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 90 starts with a *ff* dynamic. Measures 91-93 show dynamics of *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

*Concerto pour violon, I.*

Musical score for *Concerto pour violon, I*, measures 176-181. The score is written for five staves: Flute/Saxophone (Fl Sax), Violin (Vlc), Legni (Woodwinds), and Violin/Double Bass (Vlc Fag). Measure 176 starts with a *pp* dynamic. Measures 177-181 show dynamics of *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Alcuni anni dopo, sull'*Encyclopédie de la Musique* pubblicata dalle edizioni Fasquelle nel 1958, la voce *Berg* era firmata da Boulez:

L'opera di Berg è certamente, dall'inizio alla fine, segnata dalla tradizione postromantica; subisce in particolare l'influenza di Mahler e dei lavori giovanili di Schoenberg. [...] Per di più si trova in lui una mania della citazione, sia di un testo musicale (prime misure di *Tristano*, canzoni popolari) sia di una forma orchestrale determinata (orchestra della *Sinfonia da camera* di Schoenberg per una delle scene principali di *Wozzeck*); scrivendo infine delle variazioni su un corale di Bach ha tentato una sintesi del mondo tonale e del mondo non tonale per mezzo di una scappatoia abbastanza ingegnosa consistente nel far coincidere le quattro prime note del corale con le quattro ultime della serie sulla quale è costruito il *Concerto pour violon*.

Per tutte queste ragioni, pare che Berg abbia conquistato adesso una popolarità incomparabilmente maggiore di quella di Webern e che abbia anzi eclissato la rinomanza di Schoenberg. In molti circoli musicali del tutto refrattari alla Scuola viennese in generale, e soprattutto al pensiero teorico che la anima, si è considerato Berg come il solo genio abbastanza "musicista" per fare della "musica" partendo da principî per nulla "musicali"; di qui la preminenza constatata della libertà sul rigore, del genio sulla scolastica, tutte scoperte, come si vede, molto facete [...]. Per farla breve, si è fatto di questo compositore un ostaggio ad uso dei benpensanti che si divertono talora a scorrazzare nell'avanguardia e che ritornano commossi ma rassicurati da queste incursioni in paesi lontani. [...] Alcuni compositori della generazione precedente (in particolare Dallapiccola) hanno subito la netta influenza di Berg ma in modo del tutto superficiale, l'espressionismo infatti viene diluito con poca spesa per giustificare un attaccamento indivisibile ai riferimenti tradizionali. (Ibidem, pp. 277-78).

E ancora:

Della cantata *Il vino*, non rimane granché da dire dopo aver parlato di *Lulu*; il lavoro non è del resto della vena migliore di Berg e porta dei segni di cattivo gusto o di preziosità; si ritrova anche qui un tango, in diretta connessione con *Lulu*. Inoltre non sono le poesie migliori di Baudelaire, quelle di cui si è servito il compositore. L'impiego della serie non sembra metterlo a suo agio ed egli cerca di ritrovare delle possibilità tonali che rendono superflua la tecnica seriale.

Il *Concerto pour violon*, ultima opera di Berg, indica questa stessa volontà di "conciliazione"; è tuttavia più riuscito di tutti gli altri lavori di quel periodo. [...] Berg si abbandona ancora qui alla sua mania per la citazione: il secondo movimento presenta una canzone popolare e il quarto movimento è in forma di variazioni su un corale armonizzato da Bach. Proprio in questo quarto movimento troviamo ancora più vistoso il dissidio di Berg fra il mondo tonale che egli aspirerebbe a conservare e il mondo seriale che presente necessario. Malauguratamente le relazioni fra i due universi, per quanto siano ingegnose, non sono mai probanti; e la leggenda creatasi intorno a questo lavoro (fu la sua ultima composizione e il corale scelto è un addio al mondo) non può nonostante tutto intenerirci fino a giustificare, in materia di stile, questo tentativo di sintesi (Ibid. p. 285)

Successivamente Boulez ha dichiarato di aver mutato la sua opinione riguardo a Berg. Nel suo colloquio con Célestin Deliège (è il 1975), egli si sofferma nuovamente sull'autore del *Wozzeck*. Rivelatore, spiega il compositore francese, è stato per lui lo studio del *Kammerkonzert*:

Lì ho visto che in Berg c'era ben altro che quella specie di romanticismo facile da cogliere al primo approccio. E, di scoperta in scoperta, ciò che mi ha appassionato via via è la complessità di quello spirito: la proporzione dei rapporti interni, l'intrigo della costruzione musicale, l'esoterismo stesso di molti rapporti, la densità della struttura, [...] tutto ciò è assolutamente affascinante. [...] È un universo che non è mai finito, un universo sempre in espansione [...], così profondo, così denso e così ricco, e che implica una tale conoscenza dell'opera per analizzarla, che si può tornarvi quattro o cinque volte; vi si trovano dei rapporti estremamente sfuggenti che si colgono solo alla terza o alla quarta lettura.

Viceversa l'opera di Webern, una volta che se ne è capita l'essenza e il vocabolario (specialmente nelle ultime opere, beninteso) non esige una serie di letture differenti. È come un quadro di Mondrian. Lei ne vede la perfezione, [...] ma quando lei rivede quel quadro (o quei quadri) più tardi, non ha più nulla da prendere. [...] Viceversa – prendo apposta un esempio in un passato storico, in un'epoca che non mi riguarda più – se contemplo certi quadri di Cézanne, ho tali e tanti livelli di lettura, secondo la

complessità dell'opera, secondo i rapporti, secondo i dettagli infiniti dell'architettura o della struttura stessa, che, veramente, posso leggere questo quadro cinque, dieci volte e la struttura mi lascia sempre in ombra dei particolari che non sono mai completamente sicuro di avere esaurito. Ebbene in Berg, in molti momenti, ho quest'impressione, d'un'opera molto difficile, di cui è molto arduo esaurire la struttura. A dispetto della sua comunicazione abbastanza facile, nella maggior parte dei casi, è un'opera che si può riprendere cinque, sei volte, soprattutto se è di vaste dimensioni. (Boulez 1977, pp. 19-20)

Alla domanda se abbia mutato opinione riguardo alla “contraddizione linguistica” del Concerto per violino, laddove si cita il corale di Bach, la risposta di Boulez è però drastica, a conferma dell'inamovibilità di certi pilastri del suo giudizio estetico:

No. Sono ancora fermamente persuaso che non ci sia coesistenza possibile. Nel caso che lei cita, direi che si tratta di un gesto drammatico. Non penso che sia un gesto molto profondo, al contrario, è piuttosto un gesto d'inquietudine, può darsi anche di rifiuto d'una norma di comportamento tipicamente contemporaneo. C'è una specie di nostalgia del mondo antico che si è ritrovata molto dopo, in opere molto più recenti. [...] [Ma] i tentativi di recupero non hanno alcun interesse per il futuro. Secondo me, se si vogliono conservare certi aspetti del passato ed integrarli nel nostro pensiero attuale, bisogna farlo in modo estremamente astratto. [...]

Orbene il materiale musicale, per sua stessa definizione, non è neutro. Esprime una qualità stilistica e, nel momento in cui questa qualità è ricollocata all'interno d'un materiale più generale, c'è un buco, vale a dire che questo pezzo di carta incollata [Boulez aveva accennato poco prima alla tecnica pittorica del collage, n.d.r.], semplicemente si disintegra: allora, non solo non esiste alcuna funzione globale che potrà particolarizzarsi in questo o quel riferimento ad un dato stile, ma al contrario, un pulviscolo di frammenti che non hanno più assolutamente alcuna unità formale; e questo perché anche la forma in musica dipende essenzialmente dal materiale. Quando il materiale diventa un campionario, la forma, anch'essa, diventa un accumulo di campioni.

No, veramente da quel tempo di cui lei parla, non ho assolutamente cambiato il mio punto di vista; sono, al contrario, forse più severo ancora di quanto non fossi a quell'epoca: la nostalgia mi interessa sempre meno! (Ibidem, pp. 20-22)

Affermazioni del genere suscitano l'inevitabile interrogativo se le sentenze di Boulez in merito all'impossibilità della convivenza di linguaggi diversi nascano da un giudizio su una intrinseca “rigidità” linguistica del materiale, o se invece siano dettate da un pregiudizio nei confronti di particolari “marche” semantiche (e ideologiche) proprie di certi materiali. La dichiarata idiosincrasia per ogni tipo di nostalgia, “effusione romantica”, “volgari enfasi veriste” o “esotismo da bazar”, sommariamente accomunate nella categoria del kitsch, fa tuttavia pensare che il rigetto non sia di natura formale, ma riguardi il piano dell'espressione e del contenuto e che derivi da una condanna aprioristica di certe particolari caratteristiche. Un rigetto, nel quale per altro continua a circolare quel “feticismo del materiale” che Adorno stigmatizzò come aspetto deteriore delle avanguardie del secondo dopoguerra. Riportiamo di seguito alcuni passi del saggio adorniano sull'*Invecchiamento della musica moderna (Das Altern der neuen Musik)*, pubblicato nel 1955 e inserito poi nella raccolta *Dissonanze*:

Invecchiamento della musica moderna non significa altro che la gratuità di un radicalismo che si manifesta nel livellamento e nella neutralizzazione del materiale, e che non costa più nulla. Non costa più nulla spiritualmente, in quanto impiegando questi accordi senza la precauzione con cui venivano scritti e goduti allora, [cioè all'epoca in cui nasceva la dodecaфонia, n.d.r.] si toglie loro anche ogni sostanza, capacità espressiva e relazione col soggetto; e materialmente, dal momento che nessuno oggi più si scandalizza della dodecaфонia. [...]

Si dovrebbe invece arrivare a una diversa concentrazione della forza compositiva, non sulla pura e semplice organizzazione del materiale, ma scrivendo una musica veramente coerente anche con un materiale che potrebbe di per sé essere squalificato. [...] Bisognerebbe ridare all'espressione la densità dell'esperienza, come già si era tentato nella fase espressionista [...]. Ma le tendenze costruttiviste di cui si parlava non hanno sulla a che vedere con tutto questo, in quanto per loro il non-senso diviene

senz'altro un programma, velato a volte dai dogmi di una certa filosofia esistenziale: nella musica si dovrebbe palesare l'Essere stesso, e non le intenzioni soggettive. [...] È una forma di infatuazione per il materiale e di cecità per quel che ne risulta: alla base di tutto sta la finzione che il materiale possa "parlare" da solo, una specie di simbolismo materializzato. [...]

Lo schema ordinatore sostituisce lo scopo di questa musica e l'organizzazione dei mezzi fa da compenso per il fine che è stato rinnegato. Il concetto di nesso musicale si disperde a causa della disposizione atomistica degli elementi: e senza un nesso espressivo non si può parlare di musica. Il culto della coerenza diventa idolatria. Il materiale non viene più plasmato e articolato per servire all'intenzione artistica ed è invece il suo stesso allestimento preordinato a diventare intenzione artistica: la tavolozza prende il posto del quadro. [...] È vano sperare che si possa raggiungere un vero "in sé" musicale con manipolazioni basate sulla matematica. [...] Ciecamente s'innalza un prodotto del pensiero umano a fenomeno originario e lo si adora: un autentico caso di feticismo. [...] Si procede scolasticamente secondo regole premeditate ed alienate, prive della tensione col soggetto, senza cui non ci può essere arte come non c'è verità. (Adorno 1974, pp.164-77)

Secondo Adorno, la feticizzazione scaturisce dunque dall'atteggiamento che guarda alla "qualità stilistica" del materiale – così la chiama Boulez – come a un dato puramente oggettivo, assoluto, dal quale la composizione scaturirebbe deterministicamente in base alle procedure poste in atto. Di fronte a un materiale così concepito il compito del compositore sembra svuotarsi. Il soggetto viene tendenzialmente ridotto all'impotenza, trasformato in un puro operatore numerico sottomesso alle intrinseche e insormontabili "tendenze" del materiale.

In tale prospettiva materiali storicamente esauriti non hanno più diritto di esistenza nell'operare compositivo attuale. Ed è da considerarsi pura illusione (o piuttosto malafede) la pretesa di "ricollocare" autonomamente questo materiale, di sollevarlo cioè dallo stato di frammento irrelato o di mero residuo del passato, creando, a partire da esso, una rete di nuove connessioni tale da trasfigurarne il senso e "concretizzarlo" (usiamo questo termine nel senso assegnatogli da Hans Robert Jauss) in una nuova chiave individuale. È a partire da questa concezione che, nel 1952, lo stesso Boulez poteva formulare la sua celebre sentenza circa l'attuale "inutilità" del compositore non seriale (cfr. p. 27).

### 13. Dallapiccola. Un profilo biografico

(versione rivista del testo già apparso sul trimestrale «1985 la musica», II, 13, settembre 1986, p. 31)

Luigi Dallapiccola nasce a Pisino d'Istria (territorio dell'Impero austro-ungarico) il 3 febbraio 1904. Nel 1912 inizia a studiare pianoforte e teoria. Durante una vacanza ad Ala, nel Trentino, assiste al film *L'Odissea di Omero* «che non dimenticherà più». Nel 1914 si iscrive al ginnasio di Pisino di cui è direttore il padre, Pio Dallapiccola. Questi nel 1917 venne dichiarato "politicamente infido": il liceo venne chiuso e la famiglia Dallapiccola dovette trasferirsi a Graz. Qui Luigi, adolescente, scopre il teatro di Mozart, Weber, ma soprattutto Wagner, all'entusiasmo per il quale deve la scelta di divenire musicista.

Al termine della guerra ritorna a Pisino, studia pianoforte privatamente con Alice Andrich Florio e armonia con Antonio Illersberg e consegue, nel 1921, la licenza liceale. Nel maggio del 1922 si trasferisce a Firenze, dove studia pianoforte con Ernesto Consolo, quindi si iscrive alla classe di armonia e contrappunto del Conservatorio Cherubini. Come insegnanti avrà Roberto Casiraghi, Corrado Barbieri, Vito Frazzi.

Nel 1924 si diploma in pianoforte e, episodio fondamentale, ascolta il *Pierrot Lunaire*. Tiene quindi i suoi primi concerti, mantenendosi con le lezioni private. Nel 1930 effettua un viaggio a Vienna e Berlino: è colpito da *Elektra* e *Salome* di Strauss, dalla Prima sinfonia di Mahler, dal *Simon Boccanegra* di Verdi. Inizia l'attività in duo con il violinista Sandro Materassi che diverrà suo amico fraterno.

Nel 1931 conosce Laura Coen Luzzatto. Negli anni successivi inizia a farsi apprezzare come compositore (soprattutto all'estero) con opere come la *Partita*, la *Rapsodia*, studio per "La morte del Conte Orlando", il *Divertimento in quattro esercizi*. Come altri giovani, sconta l'ostilità del partito pizzettiano, ma può contare sul sincero appoggio di Casella. Nel 1934 è nominato professore di pianoforte complementare a Firenze.

Nel 1935 è a Praga per il festival della SIMC. Vi ascolta il *Konzert* Op. 24 di Webern: «Webern mi costringe a meditare», scrive nel suo Diario. L'anno dopo *Musica per tre pianoforti (Inni)* vince il concorso internazionale "Le Carillon" a Ginevra. La Carisch gli pubblica alcune opere. Nel 1938 è letteralmente folgorato da *Das Augenlicht* di Webern che ascolta a Londra. Nello stesso anno lavora all'atto unico *Volo di notte*, tratto da *Vol de nuit*, romanzo breve di Antoine de Saint-Exupéry. Al dilagare della propaganda antisemita, nell'imminenza delle leggi razziali, sposa Laura, la cui famiglia è di origine ebrea. Quando nel 1938 il regime vara le leggi razziali, la protesta di Dallapiccola prende voce nei *Canti di prigionia*.

Nel 1939, dopo accordi con Saint-Exupéry, termina *Volo di notte*. È nominato Accademico di S. Cecilia, e nel 1940 gli viene assegnata per "eminenti meriti" la cattedra di composizione al Conservatorio di Firenze. Nel 1941 la sua musica viene proibita in Germania. In una situazione di crescente isolamento, nel 1942 trascorre a Vienna, «una serata indimenticabile con Webern». Tiene concerti in Italia e Svizzera con Materassi. Nel 1944, dopo la liberazione di Firenze nasce la figlia: si chiamerà Annalibera.

Dopo la fine del conflitto conosce momenti difficili a causa di ristrettezze economiche e problemi di salute. A Londra nel 1946, ottiene la riammissione dell'Italia alla SIMC. In quegli anni può contare sull'aiuto di amici come Alfredo Casella e Guido M. Gatti, direttore del periodico «La rassegna musicale». Nel 1948 la sua musica riscuote un successo lusinghiero a New York. Nel 1949 trova

finalmente il coraggio di scrivere a Schönberg al quale dedica *Tre Poemi*. Nel 1950 le prime de *Il Prigioniero* e di *Job* suscitano accese polemiche di stampo filisteo, una miscela di ottusità e prevenzioni di carattere musicale, religioso, politico, provenienti in egual misura da opposti schieramenti.

Dal 1951 iniziano i suoi viaggi negli USA che diverranno una consuetudine legata all'insegnamento nei corsi di Tanglewood, del Queens College ecc. Dallo stesso anno – fatta eccezione per *Dialoghi*, presentata a Venezia nel 1960 ed *Exhortatio* undici anni dopo – le prime delle sue composizioni non avranno mai più luogo in Italia, ma sempre all'estero. Negli USA conosce T. Mann e Toscanini. I *Goethe-Lieder* vengono presentati nel 1953 a Boston.

Con la nomina a membro della Bayerische Akademie der Schönen Künste (1958) inizia la serie degli innumerevoli riconoscimenti accademici fra i quali si possono ricordare: Reale accademia delle Arti di Stoccolma, Akademie der Künste di Berlino, American Academy of Arts, National Institute of Arts and Letters di New York, Institut de France, Royal Academy of Music di Londra. Lauree honoris causa gli vengono conferite dalla Michigan University di Ann Arbor (1967), dall'Università di Durham e dall'Università di Edimburgo (1973). Dopo aver collezionato premi di ogni genere all'estero, alla fine del 1973 l'Accademia dei Lincei gli assegna il premio "Feltrinelli per la musica", quindi è nominato Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana. Nel '74 il sindaco di Firenze gli consegna una medaglia d'oro in occasione di una tavola rotonda per festeggiare il suo settantesimo compleanno.

Nel frattempo, già dalla fine degli anni '50, la sua attività concertistica si è andata intensificando: accanto al suo sodalizio con Materassi, si è aggiunta infatti la decisione di dirigere egli stesso, quando possibile, le proprie composizioni. Dal 1959-60 inizia ad occuparsi dell'*Ulisse*, mentre la sua attività americana si intensifica. Insegna al Queens College di New York, all'Università di Berkeley, tiene corsi, conferenze, concerti ovunque.

Nel 1968 alla Deutsche Oper di Berlino si tiene la prima di *Ulisse*. Dalla Library of Congress di Washington gli giungono ripetuti inviti a comporre opere: nel 1956 *Cinque Canti*, nel 1964 *Parole di San Paolo*, nel 1970 *Sicut Umbra*. Dallo stesso anno cessano le sue trasferte oltre oceano mentre aumentano i suoi impegni italiani.

Esce *Appunti incontri meditazioni*, raccolta di scritti frutto di quaranta anni di riflessioni critiche. Dopo la prima parziale di Tel Aviv, il dittico *Tempus destruendi/Tempus aedificandi* viene eseguito integralmente per la prima volta in Italia, a Siena. Nel 1972 dà le dimissioni dall'Accademia di S. Cecilia. L'ultima sua composizione, *Commiato*, gli viene commissionata dalla Radio di Graz, la stessa città che aveva visto nascere la sua vocazione musicale. Fra il 1973 e il 1974 tiene conferenze in Italia e all'estero, oltre ad un seminario sulla sua musica all'Accademia Chigiana. Muore il 19 febbraio 1975 colpito da edema polmonare, affezione che già in precedenza, nel '72, lo aveva costretto a ricoverarsi con urgenza. La morte gli impedì di ricevere il Premio internazionale della Fondazione Albert Schweitzer che gli venne conferito pochi mesi dopo "in memoriam".

## 14. Sulla strada della dodecafonia

Sulla figura di Dallapiccola, l'Antologia riporta vari scritti che offrono, per quanto incompleto, un quadro piuttosto articolato di questo importante autore italiano. Queste pagine si limitano dunque a riassumere un alcuni aspetti compositivi fra quelli esemplificati a lezione.

Com'è noto l'interesse di Dallapiccola per la dodecafonia, e in generale, per l'esperienza viennese, si concretizzò nel corso degli anni Trenta, un periodo nel quale l'orientamento stilistico predominante in Italia come in Europa guardava al passato in chiave di recupero, e di rilettura neoclassica. L'espressionismo, col suo stile aspramente dissonante, atonale, e sue recenti propaggini dodecafoniche, venivano visti come un'epoca superata, conclusa. Nell'Italia del tempo, imbottita di precetti fascisti, la questione dell'italianità, la spinta verso il nuovo e al tempo stesso l'esaltazione nazionalistica delle glorie passate erano temi ricorrenti e quasi obbligati dell'ufficialità. Alfredo Casella, compositore fra i più influenti e ascoltati, fu anche il più abile nel declinare questo paradigma, modellando le tendenze neoclassiche e moderniste in sintonia con i dettami di regime:

...una musica in stile indiscutibilmente italiano, cioè forte, ben costruita, chiara, e tutta impregnata di quella luce solare che plasma la nostra vita, e nella quale si intravedono anziché influenze straniere di questo o quell'altro maestro straniero, le vecchie ombre ancestrali di Frescobaldi, di Monteverdi, di Vivaldi, di Scarlatti, di Rossini [...]. La nostra musica non è atonale. Non ignora la politonalità. Ma si preoccupa, anziché di questi problemi ormai superati, di scoprire orizzonti più lontani.  
(Alfredo Casella, *21+26*, Roma, Augustea 1931, p. 86 sgg).

Anche Dallapiccola, fin verso la metà degli anni Trenta, visse pienamente questa fase di interesse per la musica del passato remoto – Barocco, Rinascimento, Medioevo. A questo periodo appartengono alcune sue composizioni di un certo rilievo nelle quali è completamente assente ogni influenza espressionista o atonale. Esempari in questo senso sono i *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, soprattutto la *Prima serie*, formata da due brani a cappella per coro misto a sei voci. A parte la già evidente ricercatezza delle scelte letterarie, anch'essa un tratto tipico di Dallapiccola (stimolato anche dalla vasta cultura letteraria di Laura Coen Luzzatto, che diventerà sua moglie nel 1938), i *Cori* costituiscono certamente una delle tappe più significative e raffinate di quello che è stato chiamato il “neomadrigalismo italiano”.

Di seguito è riportato il testo del *Coro delle malmaritate* (1933).

### *Cori di Michelangelo Buonarroti il giovane*, I serie: *Coro delle malmaritate* (1933)

All'altrui spese, / donzelle, imparate,	Dar mano a' lumicini / Prima che canti il gallo!
All'altrui spese / imparate, donzelle,	Cacciarci in un Bigallo, / Entrare in un Rosano,
Per non aver / a dir piangendo poi:	Metterci in un Majano, / Al Portico, al Boldrone
Triste, malmaritate!	Darci, o'in Pian di Mugnone / Farci vestire a Lapo,
Quant'era me' per noi! / Chiuderci per le celle,	O ver ficcare il capo / 'N un Monticel di buoi.
Scavezzarci le chiome, / Mutarci abito e nome,	Quant'era me' per noi!
Vestir nero, bigio o bianco, / Arrandellarci 'l fianco	Però imparate / e pensateci ben ben ben / ben prima,
Di cordigli e di cuoi / Quant'era me per noi!	Ch'e' non vi s'abbia a dir poi: / lima, lima.
Quant'era me per noi / Levarci a' mattutini,	

Il primo approccio ai dodici suoni per Dallapiccola si distribuisce nell'arco di alcuni anni – grosso modo dal *Divertimento in quattro esercizi* del 1934, ai *Canti di prigionia* (1938-1941) – in cui l'idea della serie prende forma inizialmente in modo saltuario, con la presenza di formazioni melodiche di dodici note, che tuttavia non entrano nella costituzione del composizione nel suo insieme. Fra queste formazioni ve ne sono alcune particolarmente significative che, nel percorso poetico e compositivo di Dallapiccola, si salderanno a importanti riferimenti simbolici, ritornando più volte nelle opere degli anni successivi. È un tratto caratteristico di questo compositore, che si intreccia a quella sua concezione del significato poetico e musicale in cui ha un ruolo centrale, e particolarmente forte lo strumento della *memoria*, della reminiscenza, anche vaga, solo allusiva e

quindi difficilmente decifrabile, del proprio vissuto. Un aspetto che Dallapiccola riprende da Proust e che sta al centro della sua esperienza di artista e di intellettuale.

Partenza ideale di questo percorso sono le *Tre laudi* “per una voce acuta e orchestra da camera” (1937). Nel generale clima neo-medievalista, definito dal testo medievale e dal linguaggio tendenzialmente neomodale, già dal primo dei tre componimenti, si insinua una melodia vocale abilmente costruita su una successione di dodici note (esempio 54). Sorretta da una “stridente” triade di Si maggiore dei legni, la melodia viene poi immediatamente riproposta in forma retrograda.

Esempio 54  
*Tre Laudi*, I. “Altissima luce” (1936-37), batt. 1-4

Altissima luce — con gran splendore  
 In voi dolce amore — aggia [sic] consolanza  
 Salve regina — pulzella amorosa.  
 Stella marina — che non sta' mai ascosa.  
 Luce divina — virtù graziosa.

Bellezza formosa — de Deo sembianza.  
 Ave Maria — de grazia piena.  
 Tu se' la via — ch'a vita ne mena.  
 De vita in via — tragiste de pena.  
 La gente terrena — ch'era in grande erranza.

Questa melodia, da subito associata all'immagine di un mondo ultraterreno pieno di luce di cui le stelle sono per così dire il segno visibile, ritornerà in Dallapiccola, come vedremo, in modi espliciti o nascosti, fino alla sua ultima opera, *Commiato*, quasi a siglare in un abbraccio riassuntivo tutto il suo cammino artistico e anche umano (cfr. in proposito Ant., pag. 118):

Ritroviamo questa melodia, ad esempio, ripetutamente in un'opera come *Volo di notte*, il cui tema modernista e il cui linguaggio venato di asprezze espressioniste non potrebbe essere più lontano dal clima delle *Tre laudi*. Eppure ad aprire l'opera (esempio 55) sono proprio quella melodia (alla viola) e quel Si maggiore, corredati dalle medesime indicazioni agogiche.

Esempio 55  
Volo di notte, batt. 1-4

$\text{♩} = 44$   
Molto tranquillo, serenamente

$\text{♩} = 38-40$  senza troppo rigore .....  
*pp semplice, ma con profonda espressione*

Ob. Clar.  
Trb. con sord.

Vla sola quasi parlando

Pr.

*ppp*

Esempio 56  
Volo di notte, batt. 769-70

Quasi Cadenza,  
ma a tempo  $\text{♩} = 58$

un poco liberamente  
*m. d.*

Cel.  
Vcl. Vle (arm.)

*molto p*

*pp*

*ppp (come un soffio; rapido)*

Pf. Ve. Cb. (arm.) 5

*p*

*più p e dim.*

Trp.  
Ve. Cb.

*sf pochiss.*

*p e dim.*

cl.

Esempio 57  
Volo di notte, batt. 804-805

Radiotelegrafista (Rivière, che, accasciato sulla seggiola, con la testa fra le mani, (quasi senza fiato) sembra non aver più neppure udite le ultime comunicazioni del Radiotelegrafista, si scuote e si mette in ascolto.)

*pp con trepidazione*

« Scorgo le stelle! »

Una voce *pp e semplice ma con profonda espress.*

Tempo come al principio dell'opera

senza troppo rigore

*ppp ma evidente*

Pr.

Fl. Cel. Ve.  
Cb. solo (arm.)

*ppp*

Arpa

Esempio 58  
*Volo di notte*, batt. 832-34

*Volo di notte*, scena V, batt. 737-841  
 (libretto di Luigi Dallapiccola da *Vol de nuit* di Antoine de Saint-Exupéry)

**RADIOTELEGRAFISTA**

Ditemi qualche cosa. Seguirò qualsiasi vostro consiglio. Ditemi di girare su me stesso e girerò. Ditemi di marciare verso il Sud e marcerò. Voi, dalla terra, non mi abbandonate. (*pausa*)  
 Dov'è il sereno? Eppure c'è qualcuno tra voi che potrebbe indicarmelo. Non distinguo più la massa del cielo da quella della terra. Voi non mi potete abbandonare. (*pausa*)  
 Non posso più quasi trasmettere. Ricevo scintille nelle dita. Non so più nulla, all'infuori dei risucchi e della notte che si spinge verso me come un torrente nero, con la velocità di una frana.  
 Voi non mi dovete abbandonare". (*lunga pausa*)

[**esempio 56**]

Volo... a cinquecento metri...

**RIVIÈRE** (*disperatamente*)

È il livello delle colline! Tutte le masse del suolo, come strappate ai loro sostegni, schiodate, cominceranno a danzare ebbre intorno a lui! Cominceranno intorno a lui la danza pazzo, che lo serrerà sempre più.  
 (*al Radiotelegrafista, urlando*)  
 Avvertitelo! avvertitelo!

**RADIOTELEGRAFISTA**

(*Tenta di rimettersi in comunicazione con Fabien.*)  
 Atterrerò, atterrerò ovunque, a costo di sfracellarmi.  
 Lancio l'unico razzo che ho a bordo.  
 (*pausa più lunga*)  
 E' il mare!

**RIVIÈRE**

Perduto!  
 (*Cade accasciato su di una sedia.*)

**RADIOTELEGRAFISTA**

Dov'è la terra? (*pausa*)  
 Non sento più le mie mani. (*pausa più lunga*)  
 Temo mi sfugga il volante. (*pausa lunghissima*)  
 Scorgo le stelle!

[**esempio 57**]

(*Rivière, che accasciato sulla seggiola con la testa fra le mani, sembra non aver neppure udite le ultime comunicazioni del Radiotelegrafista, si scuote e si mette in ascolto.*)

A costo di non poter ridiscendere, voglio raggiungerle. Tutto si fa luminoso: le mie mani, le mie vesti, le mie ali!

**RIVIÈRE** (*calmo*)

È la fine.  
 (*contenendo appena una commozione quasi gioiosa*)  
 Ma sa ancora sorridere!...

**RADIOTELEGRAFISTA**

Troppo bello... (*pausa*)  
 Sotto di me tutto è chiuso...  
 (*pausa lunghissima*)

[**esempio 58**]

Non abbiamo..... non abbiamo più essenza...  
 (*Rivière prende il cappello e il mantello ed esce in fretta sull'aeroporto.*)

Nelle sue tre apparizioni successive questa melodia non fa che rinsaldare la sua funzione di Leitmotiv, connesso a quella sua duplice immagine di mondo ultraterreno e di luce stellare. La sentiamo rapidissima "come un soffio", quasi una premonizione, nel clarinetto (esempio 56), subito dopo che l'aviatore Fabien, consapevole che ormai la tragedia è imminente, ha urlato nella radio «Voi non mi potete abbandonare». Poco dopo, perduta ogni speranza, eccolo mormorare come trasognato, «Scorgo le stelle», mentre nuovamente risuona l'episodio che apriva l'opera (esempio 57), con la melodia cantata senza parole da una voce femminile. L'iniziale citazione della lauda *Altissima luce*, da reminiscenza quale era, si svela così come annuncio, come presagio di una sorte segnata, un destino la cui fine la fine tragica tuttavia si trasfigura in un'indicibile esperienza estatica.

Ancora pochi momenti e quel canto senza parole risuona ancora una volta (sebbene irriconoscibile all'ascolto) nella sua inversione retrograda (esempio 58), anticipando di un attimo l'inesorabile certezza materiale: «Non abbiamo più essenza», cioè benzina (così Dallapiccola, nel suo libretto, traduce da Saint-Exupéry conservando la dizione *essence* francese).

Di seguito è riportato il testo della scena V cui si riferiscono gli esempi.

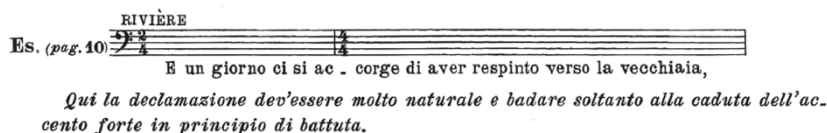
Indicatore esplicito dell'interesse di Dallapiccola per l'espressionismo viennese, che oltrepassa l'aspetto del puro linguaggio musicale, è l'adozione già in questo suo primo saggio di teatro musicale, di diverse gradazioni dell'espressione e dell'emissione vocale, dal parlato al cantato, secondo quella prassi già collaudata da Schönberg e dei suoi allievi. Nel frontespizio della partitura (esempio 59), Dallapiccola illustra in dettaglio ben quattro diversi modi di “declamato”.

### Esempio 59

*Volo di notte* (Universal), Avvertenza in merito al “declamato”

#### AVVERTENZA

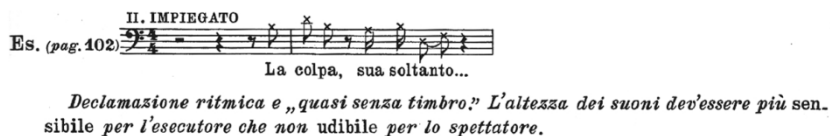
*È necessario che gli interpreti si rendano conto esattamente della differenza fra le varie forme di „declamato”:*

Es. (pag. 10) 

*Qui la declamazione dev'essere molto naturale e badare soltanto alla caduta dell'accento forte in principio di battuta.*

Es. (pag. 29) 

*Il declamato terrà conto rigorosamente dei valori ritmici.*

Es. (pag. 102) 

*Declamazione ritmica e „quasi senza timbro.” L'altezza dei suoni dev'essere più sensibile per l'esecutore che non udibile per lo spettatore.*

Es. (pag. 45) 

*Declamazione ritmica e „con un poco di suono?” L'altezza delle note scritte verrà osservata scrupolosamente, pure essendo questa forma di declamazione molto lontana dal „cantato.”*

L. D.

La prima composizione di Dallapiccola che, se non ancora definibile “dodecafonica”, pone tuttavia a suo fondamento una o più serie sono i *Canti di prigionia*. Si tratta di un passaggio assolutamente cruciale, nel quale convergono e si saldano due itinerari altrettanto importanti. Da un lato, la strada verso la padronanza della tecnica dodecafonica, inesorabilmente ostacolata dal corso degli eventi politici di quella tragica fase storica, dall'altro il cammino verso la maturazione di una coscienza artistica consapevole del proprio ruolo in seno alla comunità degli uomini, verso quella categoria, cioè, che viene comunemente indicata come *engagement*, “impegno” o anche, quando la musica assume il tono della denuncia, *protest music*. I due percorsi si incrociano nel trittico dei *Canti di prigionia*, nati dal bisogno di dare veste musicale alla indignazione per le leggi razziali e per il crescente allinearsi del regime fascista alla politica hitleriana. A quell'incrocio, la dodecafonia dei viennesi che, insieme al jazz, era certo la più infamata e perseguitata fra quelle che il nazismo aveva bollato come “musiche degenerate”, era una scelta più che naturale, quasi obbligata in virtù del suo



Il carattere di “transizione” dei *Canti di prigionia* («la dodecafonia mi affascinava, scrive Dallapiccola, ma ne sapevo così poco»), ha la sua migliore esemplificazione nella combinazione di costrutti basati sulla serie e sulle sue forme a specchio, con motivi e contesti armonici di carattere modale o diatonico. Tanto celebre quanto paradigmatico di questa (felice) convivenza è l’inizio del primo brano, il *Lamento di Maria Stuarda* (esempio 60), nel quale la serie fondamentale dell’opera (esempio 61) è associata contrappuntisticamente e armonicamente alla melodia del *Dies irae*, con risultati di intensa e originalissima suggestione anche in virtù della timbrica particolarissima.

Esempio 61  
*Canti di prigionia*, serie fondamentale



È facile constatare come la serie da cui ha origine il tritico sia segmentata in modo da generare, mediante la successione di intervalli di 3a minore, “costellazioni” di natura accordale, triadi diminuite in particolare – si veda l’analogia con una serie come quella del *Violinkonzert* di Alban Berg (cfr. es. 51 a pag. 62 di questi appunti).

L’esempio 62 mostra invece l’inizio del brano successivo, *Invocazione di Boezio*, in cui la stessa serie esposta in forma retrograda ( $R_0$ ) e poi in originale trasposto ( $O_1$ ) dà luogo a un passo interamente giocato sul rapido, volatile arpeggiare della serie, cui si unisce di nuovo il *Dies irae*. Vi si può intravedere, da un lato l’insopprimibile eleganza del tratto musicale di Dallapiccola, dall’altro il progressivo, cauto “collaudo” della prassi dei dodici suoni, svolta in anni di pressoché totale isolamento, da vero e proprio autodidatta di questa tecnica compositiva.

Esempio 62  
*Canti di prigionia*, II, *Invocazione di Boezio*, batt. 1-8 (estratto)



## 15. Prime composizioni dodecafoniche

A parte l'opera *Volo di notte*, che sebbene estranea alla dodecafonia si avvicina all'attualità del teatro espressionista di Alban Berg, di *Wozzeck* o di *Lulu*, il graduale accostarsi di Dallapiccola al metodo dei dodici suoni, avviene con partiture e testi poetici come le *Tre laudi* o i *Canti di prigionia* che non potrebbero essere più lontani dal gusto e della poetica post-espressionista o, per inventarci un'etichetta, "post-decadente" della cerchia schönberghiana.

Il passo decisivo avvenne in piena guerra mondiale e fu un passo ancor più divergente in termini di orizzonte poetico. Fra il 1942 e il 1945 Dallapiccola compone infatti il trittico delle *Liriche greche*, aumentando ancora la sua apparente distanza da Vienna.

Da *Estate* (1932) su una poesia di Alceo, ai *Cinque canti* del 1956 che riprendono il discorso delle *Liriche greche*, fino alla summa di *Ulisse*, la Grecia classica resta per Dallapiccola un filo ininterrotto dal fascino poetico inesauribile.

Per una manciata d'anni, nell'immediato dopoguerra, prima che salisse alla ribalta la generazione dei nati negli anni Venti (Maderna, Berio, Nono, ecc.), le *Liriche greche* furono la conferma che Dallapiccola era il compositore italiano più avanzato e originale. È da riportare qualche passo della bellissima recensione di Fedele d'Amico apparsa nell'aprile del 1947 sulla «Rassegna musicale».

[Le *Liriche greche*] abdicando più o meno nettamente dalla ricerca di più alte occasioni umane, sembrano mirare al raccoglimento sui mezzi stilistici raggiunti, in un'attenta particolareggiata esplorazione delle loro pieghe più segrete, dei loro echi più impalpabili[...] Il discorso tende a dissolversi in una contemplazione statica che pare abolire il prima e il poi, il tempo, per lasciar emergere, sovrano, lo spazio. E in questo spazio l'orecchio del musicista si china a cogliere il metafisico fiorire del suono puro.

[I testi], arrivati a noi da più che duemila anni di viaggio, e voltati in altra lingua, e in forma di brevi interiezioni, appaiono ormai poco più che occasioni indefinitamente disponibili, cariche più di polivalenti suggestioni che di realtà finite. [La musica è in] gara coi poeti a prolungare quelle disponibilità all'infinito, mantenendone l'eco sospesa e inafferrabile [...] in una sorta di navigazione stratosferica in cui non è dato cogliere né partenza né approdo, oriente né occidente; siamo salpati, non sappiamo come né quando, a bordo di un imponderabile *bateau ivre*. Cullati dal quale non scorgiamo più figure umane, ma soltanto, soprattutto nei momenti più alti, un clima: il clima sidereo e dolcissimo in cui è sempre consistito il sogno più autentico di questo musicista così lontano dai macabri incubi che sogliono frequentare lo Schönbergkreis.

(Fedele d'Amico, *Luigi Dallapiccola*, «La Rassegna musicale», XVII, 2, 1947, p. 166)

D'Amico nel cogliere alla perfezione la seducente essenza poetica delle *Liriche greche*, ne sottolineava la distanza dalla temperie viennese, ma così facendo istituiva involontariamente quella figura interpretativa che sarebbe diventata uno stereotipo in tanti commentatori successivi, e cioè l'idea che la vocazione lirica della musica di Dallapiccola fosse conseguenza della sua estraneità alla cerchia schönberghiana e, quindi, di una supposta adozione del metodo dei dodici suoni per forza di cose assai poco rigorosa. Una conclusione che scaturiva dal convincimento che la dodecafonia fosse l'antitesi di ogni possibile seduzione lirica e che avesse due soli possibili sbocchi: o il clima psicotico, da incubo dello *Schönbergkreis*, o il gelido, astratto rigore della serialità postweberniana.

In realtà il rigore della forma e della scrittura era e rimarrà il costume inderogabile di Dallapiccola a prescindere dalla dodecafonia. Così come bisogno e obiettivo inderogabile del suo lavoro compositivo, resterà per lui, la «riuscita artistica, la sola che conti». È un obiettivo che impegna Dallapiccola nella quadratura del cerchio: coniugare sempre le istanze "opposte" della forma e della poesia, della scrittura e dell'ascolto, smantellando il luogo comune che considera la severità della disciplina formale (anche dodecafonica) incompatibile con caratteri quali ad esempio l'efficacia espressiva o la cantabilità. Qualità, queste, che Dallapiccola ha sempre indicato come suoi valori primari, in armonia con un certo suo irrinunciabile "côté hedoniste", come il compositore confessava per lettera a Massimo Mila.

I *Sex carmina Alcaei* (1943) adottano la forma del canone e con i loro titoli latini alludono chiaramente alla illustre disciplina del contrappunto rinascimentale e bachiano. Il titolo completo (per il quale Dallapiccola chiese consiglio all'eminente filologo classico e grecista Giorgio Pasquali) del ciclo è *Sex Carmina Alcaei, una voce canenda nonnullis comitantibus musicis* (*Canones diersi, motu recto contrarioque, simplices ac duplices, cancrizantes, etc., super seriem unam tonorum duodecim*)

Esempio 63

Esempio 64

*Sex Carmina Alcaei, I. Expositio. O coronata di viole*

I. - (Expositio)  
 Molto sostenuto; quasi lento (*Tempo rubato*)  
 (♩ = 36)

CANTO  
*pp; molto espress.*  
 O co - ro - na - ta di vi - o - le, di -  
 (l'acciaccatura sia molto espressiva; quindi non rapida!)  
 (tratt. . . . .) *leggeriss. (tratt. . . . .)*

Canto  
 - vi - na - dol - ce ri - den - te. (e  
 (a bocca semichiusa; mormorato)

1 (♩ = 28; ♪ della terzina = 84)  
 (ord.)

Canto  
 Saf - fo. (tratt. . . . .)

Pf.  
*ppp; soave*

una corda  
 mezzo *Ad. ten.* segue:

(\*) Come un'eco lontanissima. (cfr. L. D.: "CINQUE FRAMMENTI DI SAFFO.,; N. 5)

Il ciclo di Alceo si pone dunque esplicitamente all'insegna di un rigore formale antico di secoli. Ma al tempo stesso queste liriche segnano un ulteriore incremento verso il principio di un'unità formale dodecafonica, essendo basate su un'unica serie (esempio 63b). Gli intervalli non suggeriscono particolari implicazioni tonali (a meno di non vedere nel tetracordo conclusivo l'allusione a una cadenza II-V-I), tuttavia è indubbio che la serie, intonata a voce sola nella *Expositio* insieme alla

sua forma R<sub>1</sub> (esempio 64) la forma originale ha una valenza melodica e cantabile forse ineguagliata nella letteratura dodecafonica. Ma c'è dell'altro perché a conclusione della *Expositio*, sulla parola Saffo, il pianoforte arpeggia una serie "estranea" di note che devono suonare "come un'eco lontanissima". Si tratta della stessa serie (esempio 63a) e della figurazione arpeggiata che già si era ascoltata nell'ultimo dei *Cinque frammenti di Saffo* e che risuonerà ancora una volta nella seconda lirica di Anacreonte composta un paio d'anni più tardi.

In apertura del ciclo di Alceo, questa eco assume una sonorità che vuol essere quasi smaterializzata, e non per caso il canone per aumentazione all'unisono affidato alla mano sinistra è scritto senza valori di durata, con una scelta più visiva che concretamente udibile. È una sorta di ossimoro concettuale: un canone per aumentazione privato dei valori ritmici. Al tempo stesso si manifesta qui il particolare gusto di Dallapiccola per la cosiddetta *Augenmusik* (musica per gli occhi), un tratto peculiare che ritornerà in altre sue composizioni.

Dopo le liriche di Saffo, Alceo e Anacreonte, l'itinerario di Dallapiccola ha una sua pietra angolare nell'atto unico *Il prigioniero* portato a termine nel 1948 e andato in scena nel 1950.

La «riuscita artistica» del *Prigioniero* è indiscutibile e colloca quest'opera fra le grandi pagine del teatro musicale novecentesco. Come si legge nei testi dell'Antologia, il *Prigioniero*, una volta placate le roventi polemiche che lo accolsero al suo apparire, fu salutato come la conferma di un'autentica vocazione operistica, che implicitamente riscattava Dallapiccola dal sospetto di esterofilia, tranquillizzando molti critici che videro l'"italianità" del compositore trionfare sulla sua scelta dodecafonica.

In realtà nel *Prigioniero*, nella sua calibratissima architettura ad arco (cfr. Ant., p. 146), nel modo con cui le forme chiuse si innestano nel tessuto dodecafonico (tutti aspetti che hanno il loro modello nel teatro di Berg), si precisano tratti ulteriori e decisivi della concezione seriale di Dallapiccola. Nel *Prigioniero* la tecnica dodecafonica, ormai pienamente dominata e piegata alla propria drammaturgia, si presta magnificamente a saldare la grande ammirazione per Berg, al giovanile e mai tramontato innamoramento di Dallapiccola per i drammi wagneriani. Ne risulta, evidentemente, un utilizzo della serie principale e delle sue derivazioni in funzione di *Leitmotiv*.

Secondo lo stesso Dallapiccola, *Il prigioniero* scaturisce da tre serie fondamentali denominate, alla stregua di veri e propri *Leitmotive*, serie della "preghiera" (principale, esempio 65), serie della "speranza" e serie della "libertà" (cfr. in Ant. il capitolo di Dietrich Kämper dedicato a quest'opera, pp. 142-153).

Avendo ormai raggiunto una piena maestria dello stile e della tecnica, Dallapiccola sfrutta qui le possibilità della dodecafonia per ampliare e raffinare sempre di più l'utilizzo di uno strumento poetico che egli sente come essenziale: l'autocitazione in chiave simbolica (si deve alla studiosa americana Rosemary Brown la prima e più approfondita analisi dell'ampiezza e dell'importanza che la *symbolic self-quotation* assume nella musica di Dallapiccola).

Nel *Prigioniero*, com'è intuibile, un ruolo privilegiato spetta alle citazioni e alle abbondanti reminiscenze dei *Canti di prigionia*, la cui presenza non si limita al tema comune alle due composizioni (il tema della prigionia-liberazione), ma, come ormai è consuetudine del compositore, si radica nella serie stessa. Come si è visto, la serie principale del *Lamento di Maria Stuarda* (es. 61) è costituita prevalentemente da intervalli di 3a minore: a una sequenza di due o tre intervalli di terza minore segue un intervallo più ampio.

La serie principale del *Prigioniero*, quella della "preghiera", si apre con il medesimo tetracordo formato dagli intervalli 3-3-5, che chiudeva la serie dei *Canti*. Lo stesso gruppo di note va anche a formare l'armonia dei "tre accordi", il motivo in *ff* (es. 65b) con cui l'opera si apre e che ritorna ripetutamente, assumendo progressivamente il senso di un presagio di morte.

Le partiture (e le serie) di Dallapiccola, ma anche lo stesso compositore in alcune sue dichiarazioni, attestano una particolare predilezione per questa successione: arpeggio o accordo formato da una triade diminuita con l'aggiunta di una settima maggiore. Lo troviamo infatti in bella evidenza nella melodia vocale che apre i *Canti di Saffo* (esempio 66), ma già in epoca "pre-dodecafonica", lo stesso motivo si ascoltava nell'ultimo movimento (*Siciliana*, esempio 67) del *Divertimento in quattro esercizi* (1934).

### Esempio 65

Preghiera

a) *Il prigioniero*, “serie della preghiera”

b) *Il prigioniero*, batt.1: i “tre accordi”

Ricorrente è anche una figurazione affine, formata dagli intervalli 3-4-4 che corrisponde a un'altra singolare autocitazione letterale (esempio 68a/b): la melodia iniziale della preghiera “Madonna sancta Maria”, dalle *Tre laudi* passa a *Volo di notte*, dove si presta all'accorata supplica a Rivière della signora Fabien, la moglie dell'aviatore disperso.

### Esempio 66

*Cinque frammenti di Saffo, I, Vespro, tutto riporti, batt. 1-3*

**Largo** (♩=38-40)

Canto (Soprano) *espressivo, ma semplice* *mf* *p*  
Ve - spro,

Riduz. per Pf. *poco f; sost.* *(poco)* *(imitando)* *mp*  
*con* *ca.* *(poco)*

### Esempio 67

*Divertimento in quattro esercizi, IV. Siciliana, batt. 202-204*

*forte improvvisamente*

Sopr. Solo  
Mam - - ma, lo tem-p'è ve - nu - - to

Vla *forte* *segue*

### Esempio 68

a) *Tre laudi, III, “Madonna sancta Maria”*

*molto p, espress.* *(doloroso)* *N. B. quasi un 1/4 di tono*

Canto  
Madonna san - ta Ma - ri - a Re - ce - vi chi vol tor - na - re

(segue Esempio 68)  
 b) *Volo di notte*, scena IV, batt. 586



Fra le numerose particolarità che fanno del *Prigioniero* un'opera di grande spessore musicale e drammaturgico un ruolo particolare è svolto da un altro motivo di tre note associato alla parola "Fratello...", parola che è la chiave di tutta l'opera e che mormorata dal carceriere al prigioniero, risveglia in lui una proprompente speranza di libertà che verrà brutalmente smentita.

Il tricordo di "fratello" (esempio 69) è un vero e proprio Leitmotiv largamente ricorrente (la prima apparizione è nel prologo a batt. 39) e inconfondibile, formato da semitono+terza min. discendenti (11-9) abbinato in genere a una triade di Si minore piuttosto appariscente, la cui sonorità stilisticamente "anomala", richiama il modo con cui nel *Wozzeck* la triade di Do maggiore suggeriva un'idea di "falsità".

Esempio 69  
*Il prigioniero*, batt. 198-201, motivo "Fratello"



Il tricordo di "Fratello" non è presente in nessuna delle tre serie cui fa riferimento Dallapiccola, ma le tre note generano in effetti una ulteriore serie che fa la sua fugace apparizione a batt. 240 (esempio 70) e che è costruita sul tricordo replicato quattro volte in forma O-R-I-I (si noti come l'accordo di Si minore ripresenti invariato, nonostante il motivo "Fratello" sia trasposto un semitono sotto: un modo forse per rimarcare il carattere "posticcio", falso di quell'accordo?)

Esempio 70  
*Il prigioniero*, batt. 240: serie derivata sul tema "Fratello"



Episodi di grande suggestione nel *Prigioniero* sono i due Intermezzi corali cui si aggiunge anche, nella conclusione, la vasta citazione, rielaborata, del verso "Languendo gemendo et

genuflectendo...” dal *Lamento di Maria Stuarda* (la citazione testo è interrotta ed è priva del verso conclusivo “adoro, imploro ut liberes me”, a sottolineare che ogni speranza di liberazione è stroncata). Di particolare impatto è il *Secondo Intermezzo Corale* (batt. 823-58) che reca la seguente didascalia: «La sonorità del Secondo Intermezzo Corale dovrà essere formidabile; ogni spettatore dovrà sentirsi letteralmente travolto e sommerso dall’immensità del suono. A tale scopo non si esiti, se necessario, a servirsi di mezzi meccanici (altoparlanti, ecc.)».

Degna di nota è la sequenza accordale in apertura dell’episodio (esempio 71) che in effetti si presta a possibili interpretazioni armoniche di carattere vagamente tonale, in cui si potrebbe individuare una successione lungo il ciclo delle quinte concluso sull’accordo indicato con la lettera Z, e corrispondente al *Tristanakkord* (ma anche X e Y sono accordi dello stesso tipo).

### Esempio 71

*Il prigioniero*, batt. 823-27, schema armonico delle prime battute del *Secondo Intermezzo corale*:

C7/9- [F7/9] [B $\flat$ 7/9/5-] [E $\flat$ 7/9] D7 [G7/9-/5+] X Y Z

Come già è stato detto, la tradizionale interpretazione secondo la quale eventuali implicazioni tonali, oppure una certa cantabilità sono indice di una tecnica dodecafonica applicata in modo poco rigoroso, è un’interpretazione miope, specie a fronte di due compositori come Berg e Dallapiccola per i quali il rigore formale era un costume imprescindibile. Semmai questi caratteri sono da leggere come uno sforzo di “sviscerare il sistema” (il termine è di Dallapiccola), per svilupparne tutte le potenzialità.

Proseguendo con i nostri esempi troviamo nel 1949 i *Tre poemi* composti in omaggio al 75° compleanno di Schönberg. È una composizione relativamente poco nota di Dallapiccola, ma di particolare interesse, poiché abbina una rigorosa “ortodossia” del metodo, a un tono che pur con alcune punte drammatiche, è decisamente lirico ed eufonico, tanto da ricordare le *Liriche greche*. La serie è anch’essa ricca di curiose o maliziose ambiguità tonali (esempio 72), col primo esacordo che arpeggia una dominante con 9a minore risolvendola sulla “tonica” Fa e il secondo esacordo in cui, analogamente, la settima di dominante sembra risolversi sulla tonica di Mi (assente ma “rappresentata” dal suo III grado, Sol $\sharp$ ) cui, a sua volta, si aggiunge poi la 7a.

### Esempio 72

la serie dei *Tre poemi* (1949) (cfr. Ant., p. 112/346)

## 16. L'evoluzione successiva

All'inizio degli anni '50 la dodecafonia di Dallapiccola conosce una sensibile trasformazione, evolvendosi in una direzione che dai commentatori viene giudicata più rigorosa, più aspra nel linguaggio e nelle sonorità, e meno incline al lirismo. Un giudizio che, a parte la relativa gratuità del solito abbinamento fra rigore e asperità del linguaggio, potrebbe essere riformulato in un crescente interesse di Dallapiccola per le potenzialità formali e motiviche della serie e del suo trattamento. Con risultati che allargano notevolmente la tavolozza del compositore nella direzione di uno stile che è talvolta, ma non necessariamente, più ostico alla ricezione.

Dopo la "tonalissima" digressione di *Tartiniana* (1951), si colloca il periodo nel quale Dallapiccola si interessa a quelle serie di tutti gli intervalli che, tramite Fritz Heinrich Klein, avevano affascinato Berg nei suoi esordi dodecafonici. Nel 1952 il *Quaderno musicale di Annalibera* (Annalibera è la figlia di Dallapiccola nata nel 1944 poco dopo la liberazione di Firenze dall'occupazione nazifascista) si basa su una serie nella quale si susseguono 11 diversi intervalli (esempio 73a) e che tre anni dopo sarà alla base anche dei *Canti di liberazione*. Nel 1954 *Piccola musica notturna* (indubbiamente uno dei capolavori più eseguiti di Dallapiccola) nasce da una serie concepita analogamente (esempio 73b).

Ma mentre la prima serie, come osserva lo stesso compositore, non è una "vera" serie di tutti gli intervalli («Vi confesserò che nonostante l'evidenza, non ho mai voluto chiamare *Allintervallreihe* la serie dei *Canti di liberazione*», Dallapiccola 1980, p. 474), la seconda è invece una *Allintervallreihe* in senso stretto, in quanto gli intervalli risultano tutti diversi se considerati nella loro direzione ascendente. Non altrettanto accade invece nella serie del *Quaderno* e dei *Canti*.

Da segnalare che, così come *Tartiniana* era l'omaggio di Dallapiccola al suo illustre conterraneo Giuseppe Tartini, anche il *Quaderno* e la *Piccola musica notturna* sono accomunate da un omaggio racchiuso nel titolo. Un'allusione che diviene lampante se si traducono i due titoli in lingua tedesca: *Notenbüchlein für Annalibera* e *Eine kleine Nachtmusik...*

### Esempio 73

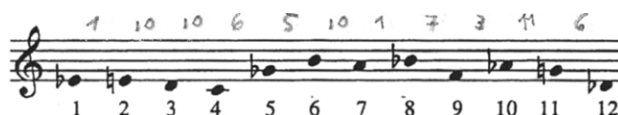
(esempio tratto da *Note per un'analisi dei "Canti di liberazione"*, in Dallapiccola 1980, p. 474)

a) serie del *Quaderno musicale di Annalibera* e dei *Canti di liberazione* (originale e inversione)

b) serie di *Piccola musica notturna*

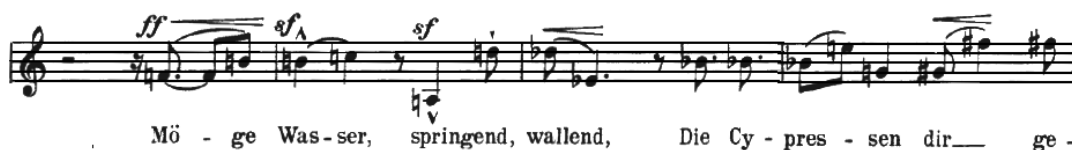
Le sette miniature dei *Goethe Lieder* per mezzo soprano e tre clarinetti, sono un esempio spesso citato di questa evoluzione di Dallapiccola verso una scrittura più aspra e prosciugata, un'evoluzione interpretata di norma come uno spostamento da un gusto "berghiano" a un tono più "weberniano". L'esempio 74 mostra la serie principale dei *Goethe Lieder*.

Esempio 74  
serie principale dei *Goethe Lieder* (1953) (cfr. Ant., p. 112/346)



Nel Lied n. 4 (esempio 75) si verifica un caso piuttosto singolare. La stessa serie è esposta dalla voce in forma retrograda ( $R_4$ ), ma solo in parte, perché le ultime tre note sono lasciate invece nella loro successione originale. Questo piccolo arbitrio racchiude in realtà uno snodo cruciale dell'evoluzione stilistica di Dallapiccola e della maturazione di quella che si potrebbe definire una vera e propria "poetica seriale". In un'intervista il compositore dichiara che la sonorità di quelle ultime tre note non lo convincevano. Qualunque sia la ragione, il profilo del tritordo iniziale della serie (1-10) resta di fatto immutato nel suo andamento ascendente-discendente, rivelandosi poco dopo come una cellula decisamente "privilegiata". Negli ultimi due Lieder (esempi 76a/b/ e 77) si verifica infatti una vera e propria proliferazione di questo motivo di tre note che, associato a un testo poetico pieno di domande insistenti, si converte in un *Leitmotiv* portatore di un significato molto particolare: il motivo del dubbio, dell'uomo che si interroga, ponendosi interrogativi spesso senza risposta.

Esempio 75  
*Goethe Lieder*, n. 4, batt. 6-9



Considerazioni più approfondite riguardo all'importanza che questa cellula intervallare e le sue sottili simbologie hanno nelle successive composizioni di Dallapiccola si trovano nel mio testo *L'itinerario dodecafonico di Dallapiccola* inserito nell'Antologia dei testi d'esame (cfr. in particolare le pp. 111-117).

Di seguito sono raccolti alcuni esempi che documentano con maggiore ampiezza la presenza e la duplice funzione poetica e strutturale insieme di questa cellula e di altre affini. Accanto a ogni esempio sono indicati i riferimenti alle pagine dell'Antologia.

Esempio 76

a) *Goethe Lieder*, serie del n. 6 (cfr. Ant., p. 112/347)  
(serie formate sulla cellula intervallare 1-10 e sulle sue forme a specchio)



(segue Esempio 76)  
 b) Goethe Lieder, n. 6, batt. 10-13  
 (“Che cosa opprime e preme e disturba?”)

**10** (*interrogando; ma non drammatico!*)

Was be - engt und drückt und stö - ret?

Esempio 77  
 Goethe Lieder, n. 7, batt. 1-3 (“È mai possibile che io....?”)

Quasi lento  $\text{♩}=40$  ( $\text{♩}=80$ )

Canto *p; espress. (dolciss.)* Ist's mö - glich, dass ich

Clar. picc. (Mib) *pp; espress.* *più pp (eco)*

Clar. (Sib) *pp; espress.*

Clar. Basso (Sib) *pp; espress.*

\* suoni reali.

Esempio 78

a) serie principale di *An Mathilde* (1955) suddivisa nei quattro tricordi  
 (cfr. Ant., p. 114/351)

A B C D

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

b) *An Mathilde*, I. Den Strauss, batt. 6-9

*dolce; semplice*

*espress.*

Den Strauss den mir Ma - thil - de band Und lä - chelnd brachte,

Esempio 79  
*An Mathilde, III. An die Engel*, batt. 1-2 (cfr. Ant., p. 114/350-51)

*Animalissimo; con violenza* (♩ = 126)

Esempio 80 (cfr. esempi 76-79, Ant. p. 164/264)  
*Ulisse, II, danza di Melanto*, batt. 725-26 (cfr. Ant. p. 115/353)

Esempio 81 (esempi 76-79, Ant., p. 161/262)  
*Ulisse, Prologo, Calypso*, batt. 23-29



Esempio 84

*Ulisse*, II atto, Scena ultima, batt. 953-54 (cfr. Ant. p. 164/265)

*a tempo*  $\text{♩} = 42-44$  *ppp* (quasi senza fiato) *sempre pp*

Ulisse: *Stel-le: (come un soffio) quan-te mai*

Cl.

Ob. Ottav.

Archi

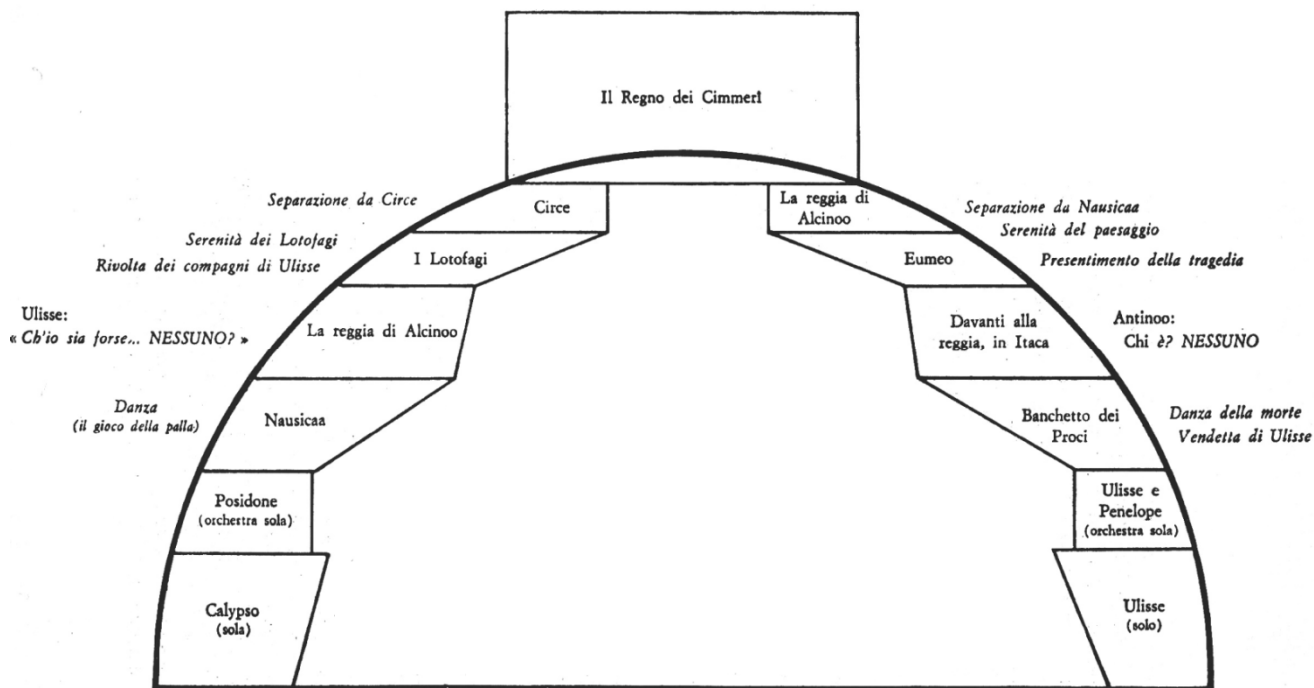
Tr. c. s., Cel. Arpe, Pf.

*ppp*

Esempio 85

Schema generale dell'opera *Ulisse* (cfr. Ant. p. 160-61)

(schema tratto da *Nascita di un libretto d'opera* in Dallapiccola 1980, p. 525)



Ulisse, Prologo, Calypso sola

### CALYPSO

Son soli, un'altra volta, il tuo cuore e il mare  
desolata ti piange Calypso. La dea senza amore.  
Ti rivelasti a me mormorando in profondo sopore:  
Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare.  
Compresi. Era menzogna la nostalgia del figlio,  
della patria, del vecchio padre, della tua sposa:  
era menzogna il pianto che ti scendeva dal ciglio  
rigandoti le guancie e le vesti. Altra cosa  
cercavi e tal che mai mi riuscì penetrare.  
Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare.  
Immortal ti volevo. Ulisse. Tale sorte  
non accettasti. A che il tuo cuore aspirava?  
Che bramare può l'uomo se non sfuggir la morte?  
Quanto mistero nello spirito che anelava  
Guardare, meravigliarsi e tornar o guardare.

Ulisse, II atto, Scena finale, Ulisse solo

### ULISSE

No, non sono le Furie ad avventarsi  
su me per vendicare quei che uccisi,  
per rinfacciarmi i compagni perduti:  
sono i mostri (in me Circe li scoperse)  
che rodono questo cuore mai placato.  
Un uomo sono, un uomo che ha guardato  
il mondo nelle foggie più diverse  
e che intorno si vede sorgere, muti,  
con occhi interroganti, mille visi,  
mentre nell'anima le memorie farsi  
sembran più dense e dolorose. Quanto  
e cosa appresi? Fole.  
Dopo fatiche inani,  
briciole di sapere, vani  
balbettamenti, sillabe soltanto  
mi son rimaste Invece di parole.  
*(guarda in alto)*  
Stelle: quante mai volte contemplai  
sotto cieli diversi  
la vostra pura trepida bellezza!  
Stelle: quante mai volte interrogai  
i vostri sguardi tersi.

luce sperando aver da voi, saggezza!  
Perché tanto diverse m'apparite  
in questa notte? Quando  
fu stabilito il vostro corso, e come?  
V'ho mirate: soffrivi pene infinite  
intorno a me cercando  
quanto mi manca: la Parola, il Nome.  
*(sempre più tormentato)*  
Trovar potessi il nome, pronunciar la parola  
che chiarisca a me stesso così ansioso cercare;  
che giustifichi questa mia vita, il lungo errare,  
che rassereni l'ora che rapida s'involò.  
Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare.  
Ancora: tormentarmi per comprendere il vero.  
*(uno lungo pausa)*  
Se una voce rompesse il silenzio, il mistero ...  
*(altra lunga pausa: poi, come per  
improvvisa illuminazione)*  
Signore!  
*(calmato)*  
Non più soli sono il mio cuore e il mare.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Adorno, Theodor Wiesengrund

1974, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli (1a ediz italiana: 1959; ediz. orig.: *Dissonanzen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958).

Adorno, Theodor Wiesengrund

1983, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Milano, Feltrinelli (ediz. orig.: *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien, Lafite Verlag, 1968).

Antokoletz, Elliott

1984, *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley, University of California Press.

Antokoletz, Elliott

1990, *Strauss's Elektra: Toward Expressionism and the Transformation of Nineteenth-Century Chromatic Tonality*, in Michael von Albrecht, Werner Schubert (a cura di), *Musik und Dichtung: neue Forschungsbeiträge. Viktor Pöschl zum 80 Geburtstag gewidmet*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, pp. 443-467.

Antokoletz, Elliott

1992, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.

Ashby, Arved

1995, *Of "Modell-Typen" and "Reihenformen". Berg, Schoenberg, F. H. Klein, and the Concept of Row Derivation*, «Journal of the American Musicological Society», XLVIII, 1, pp. 67-105.

Bahr, Hermann

1945, *Espressionismo*, Milano, Bompiani (ediz. orig. *Espressionismus*, München, Delphin, 1916).

Berg, Alban

1995, *Suite lirica. Tutti gli scritti* (a cura di Anna Maria Morazzoni), Milano, il Saggiatore.

Boulez, Pierre

1968, *Note di apprendistato*, Torino Einaudi (ediz. orig. *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966).

Boulez, Pierre

1977, *Per volontà e per caso. Conversazioni con Célestin Deliège*, Torino, Einaudi (ediz. orig. *Par volonté et par hasard*, Paris, Éditions su Seuil, 1975).

Dahlhaus, Carl

2001, *Harmony*, voce encicl. in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie – John Tyrell, London, Macmillan (dal 2004: New York, Oxford University Press).

Dallapiccola, Luigi

1980, *Parole e musica* (a cur di Fiamma Nicolodi), Milano, il Saggiatore.

De La Motte, Dieter

- 1988, *Manuale di armonia*, Scandicci, La Nuova Italia (ediz. orig. *Harmonielehere*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1976).
- Girardi, Michele  
1989, *Composizioni vocali e strumentali di Alban Berg*, in *Alban Berg*, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto, Parma, Steg, pp. 261-385.
- Hartmann, Thomas de  
1988, *L'anarchia nella musica (Über Anarchie in der Musik)*, in *Kandinsky – Marc 1988*, pp. 77-83.
- Hofmannsthal, Hugo von  
1985, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano (ediz. orig. *Ein Brief*, «Der Tag», Berlin, 18 ottobre 1902).
- Kandinsky, Wassily  
1968, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari (ediz. orig. *Über das Geistige in der Kunst*, München, Piper Verlag, 1912).
- Kandinsky, Wassily – Marc, Franz (a cura di)  
1988, *Il cavaliere azzurro*, Milano, Se Edizioni (ediz. orig. *Der blaue Reiter*, München, Piper Verlag, 1912).
- Kandinsky, Wassily  
1988, *Il problema delle forme (Über die Formfrage)* in *Kandinsky – Marc 1988*, pp. 121-57.
- Kant, Emmanuel  
1972, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza (*Kritik der Urteilskraft*, 1790).
- Leibowitz, René  
1947, *Schönberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris, J.B. Janin.
- Leibowitz, René  
1949, *Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris, L'Arche.
- Lendvai, Ernő  
1971, *Béla Bartók. An Analysis of his Music*, London, Kahn & Averill.
- Leymarie, Jean,  
1975, *Il fauvismo: la fase preparatoria*, in Franco Russoli (a cura di), *L'arte moderna*, vol. III, Milano, Fratelli Fabbri.
- Mittner, Ladislao,  
1997, *L'espressionismo*, Bari, Laterza.
- Monson, Karen  
1982, *Berg*, Milano, Rusconi (ediz. orig. *Alban Berg*, Boston, Houghton Mifflin Co, 1979).
- Musorgskij, Modest Petrovič  
1981, *Musica e verità*, Milano, il Saggiatore.
- Nattiez, Jean-Jacques - Hirbhour Paquette, Louise  
1990, *Il Preludio del Pelléas e Mélisande di Debussy*, in Ian Bent -William Drabkin (a cura di), *Analisi musicale*, Torino, Edt, pp. 215-249.
- Petazzi, Paolo  
1977, *Alban Berg. La vita l'opera i testi musicati*, Milano, Feltrinelli.
- Petazzi, Paolo  
1988, «...*Du fond du gouffre obscur où mon coeur est tombé...*», in Carlo De Incontrera (a cura di), *Com'era dolce il profumo del tiglio. La musica a Vienna nell'età di Freud*, Monfalcone, Teatro Comunale, 1988, pp. 279-97.
- Popper, Karl Raimund  
1957, *The Poverty of Historicism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957 (traduz. it. *Miseria dello storicismo*, Milano, Feltrinelli, 1975).

Rognoni, Luigi

1977, *Dodecafonìa*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani; url:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/dodecafonìa\\_\(Enciclopedia-Novecento\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dodecafonìa_(Enciclopedia-Novecento)/) [25/04/213].

Ross, Alex

2009, *Il resto è rumore*, Milano, Bompiani.

Russoli, Franco (a cura di)

1975, *L'arte moderna. Antologia critica*, vol. 3, *La linea e il colore come espressione di sentimenti e sensazioni (secessioni, espressionismo, fauvismo)*, Milano, Fratelli Fabbri Editori.

Schönberg, Arnold

1969, *Lettere*, Firenze, La nuova Italia.

Schönberg, Arnold,

1973, *Manuale di armonia*, 2a ediz, Milano, Il Saggiatore (*Harmonielehre*, Leipzig-Wien, Universal Edition, 1911).

Schoenberg, Arnold,

1974, *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, Torino, Einaudi.

Schönberg, Arnold

1975, *Stile e idea*, Milano, Feltrinelli (1a ediz. it. 1960; ediz. orig. *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950).

Taruskin, Richard

2005, *The Oxford History of Western Music*, vol. iii, *Music in the Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press.

Taruskin, Richard

2005, *The Oxford History of Western Music*, vol. iv, *Music in the Early Twentieth Century*, New York, Oxford University Press.