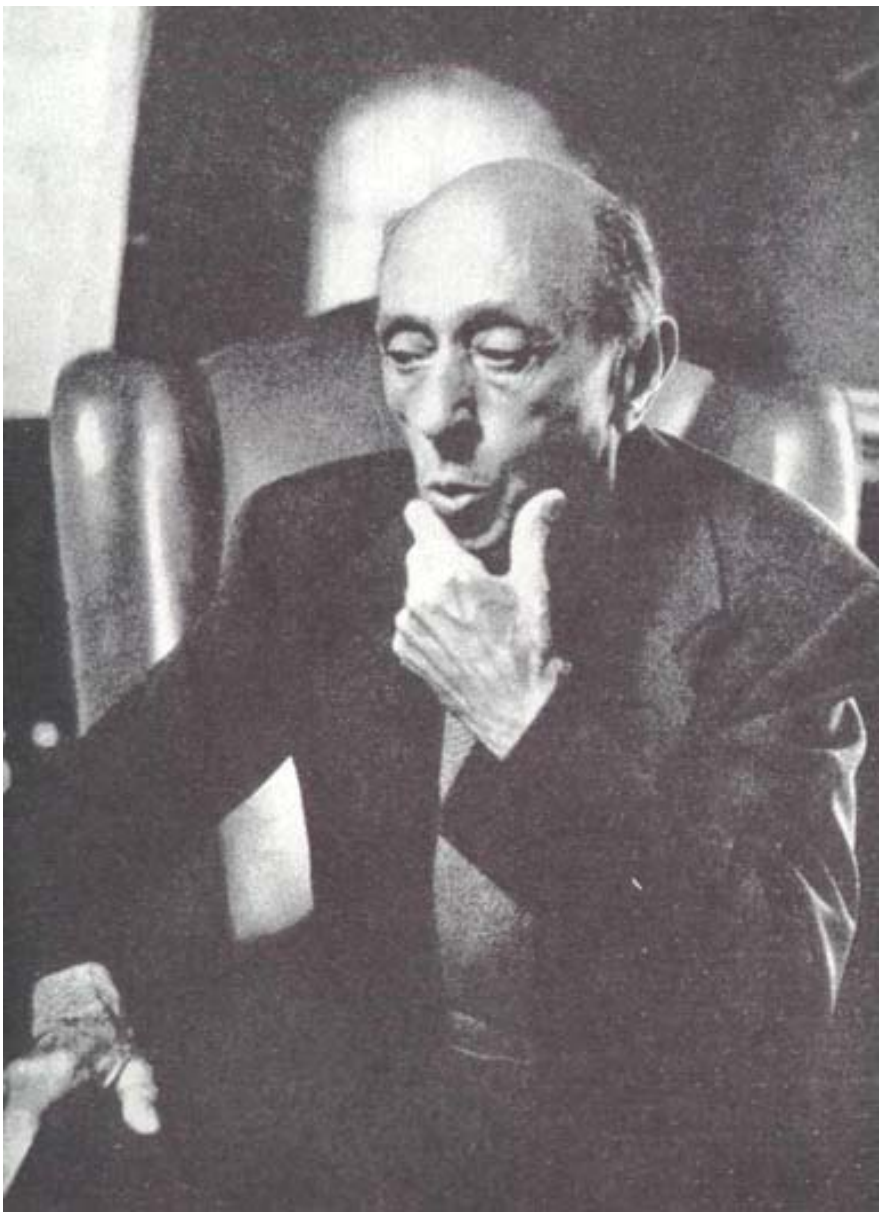
SCHOENBERG ARNOLD

Compositore austriaco (Vienna 13 IX 1874 – Bretwood Park, Los Angeles 13 VII 1951).



FOTOGRAFIA DEL COMPOSITORE

Il padre, Samuele, era un commerciante israelita originario di Bratislava. La madre, Paoline Nachod, insegnava pianoforte. All'età di otto anni Schoenberg cominciò ad imparare il violino e, poco più tardi il violoncello.
Con alcuni compagni di scuola costituì piccoli complessi da camera per i quali compose trii e quartetti. Le ristrettezze economiche della famiglia non permisero a Schoenberg di fruire di una regolare educazione musicale.
Il padre morì nel 1889, e nel 1891, prima ancora di terminare il liceo scientifico, Schoenberg s'impiegò in una banca. Nel 1895, dopo il fallimento di quest'ultima, il compositore e direttore d'orchestra A. von Zemlinsky (Schoenberg ne sposerà la sorella Mathilde nel 1910), gli procurò il posto di direttore dell'Associazione corale dei metallurgici di Stockerau.
Da Zemlinsky Schoenberg ricevette per qualche tempo lezioni di contrappunto, ma, come compositore restò in sostanza un autodidatta.
Nel 1897 scrisse un primo *Quartetto d'archi* che venne eseguito un anno più tardi, suscitando consensi, ma rimase inedito. Tra il 1898 e il 1900 nacquero i gruppi di *lieder* op. 1-2-3. Al 1899 risale il sestetto per archi *Verklarte Nacht*, l'opera di maggior rilievo del periodo della sua prima maturità creativa e che, quando fu presentata pubblicamente nel 1903 al Wiener Tonkunstlerverein, provocò il primo scandalo della carriera di Schoenberg per via di talune arditezze armoniche innestate su di un linguaggio ancora legato a Wagner e a Brahms.
Nel frattempo, per migliorare la propria precaria condizione finanziaria, Schoenberg fu costretto ad orchestrare canzoni ed operette, e ciò gli impedì di portare a termine lavori di vasto impegno quali i *Gurrelieder* per soli coro e orchestra su testi di J. P. Jacobsen (composti in parte ed orchestrati tra il 1900 ed il 1901, completati solo nel 1911).
Alla fine del 1901 si trasferì a Berlino per assumere il posto di direttore d'orchestra nel cabaret letterario di E. von Wolzogen presso il Buntes Theater.
R. Strauss, impressionato dall'abbozzo dei *Gurrelieder*, gli fece assegnare il Liszt-Stipendium dell'Allgemeiner Deutscher/Musikverein e l'incarico di insegnamento di composizione al conservatorio Stern.
Nel 1903 Schoenberg tornò a Vienna ed accettò di tenere corsi di composizione presso le scuole Schwarzwald. Intorno a lui si raccolse una cerchia di allievi (A. Berg. A. von Webern, E. Stein. E. Wellesz) ed egli

strinse rapporti di amicizia con artisti d'avanguardia, quali lo scrittore K. Kraus, l'architetto A. Loos, il pittore O. Kokoschka e soprattutto col compositore Mahler che gli permise di dirigere nel 1905 il poema sinfonico *Pelleas und Melisande* nel quadro delle manifestazioni della *Vereinigung schaffender Tonkunstler*, fondata dallo stesso Mahler.
L'insegnamento assorbì Schoenberg al punto da impedirgli di comporre salvo che nei mesi delle vacanze estive, ma costituì per il compositore un'esperienza la cui importanza si rivelerà nella *Harmonielehre* (1911), dedicata a Mahler ed introdotta dalla dichiarazione "Questo libro l'ho imparato dai miei allievi": libro davvero fondamentale per la presa di coscienza della situazione storica della musica europea di quell'epoca in quanto congiunge un profondo ripensamento conclusivo della tradizione con profetiche aperture sui suoi futuri sviluppi.

BOZZETTO PER L'OPERA "ERWARTUNG"

Nel 1910 Schoenberg tenne dei corsi di composizione presso la Wiener Musikakademie.
Nel 1911 si recò nuovamente a Berlino per un ciclo di lezioni presso il Conservatorio Stern.
Alla crescente notorietà come didatta si contrapponeva una crescente ostilità del pubblico e della critica conservatrice verso le sue opere che, dalla *Kammersymphonie* (1906) in poi, andavano assumendo sembianze sempre più inedite e rivoluzionarie.
Nel *Secondo quartetto per archi* op. 10 con voce di soprano (1907-1908) si delinea la sospensione della tonalità tradizionale.
Nei *15 Gedichte aus* "*Das Buch der hangenden Garten*" per canto e pianoforte su poesie di S. George op. 15 (1908-1909), l'emancipazione delle dissonanze appare compiuta. Nei *Faust Orchesterstucke* op. 16 (1909) si ha il primo esempio di un'emancipazione costruttiva dei valori timbrici.
Nel monodramma *Erwartung* (1909) l'istanza espressionistica di una assoluta immediatezza dell'espressione soggettiva prevale su ogni apparente razionalità formale. La brevità aforistica dei *Sechs Kleine Klavierstucke* op. 19 (1911) sembra mettere in dubbio la stessa concezione tradizionale dell'opera musicale come tale.
La prima esecuzione del *Pierrot lunaire* per una voce recitante (musicalmente intonata) e cinque strumentisti su testi di A. Giraud op. 21 (Berlino 16 ottobre 1912) segna una data decisiva nella storia musicale del XX secolo.
Fin dal 1907 Schoenberg aveva cominciato a dipingere, attirando l'attenzione di Kandinsky ed entrando a far parte della cerchia espressionistica.
Al manifesto antologico dell'espressionismo *Der blaue Reiter*, apparso nel 1912, Schoenberg collaborò col saggio *Das Verhaltniss zum Text* in cui teorizzava un modo di comporre prevalentemente intuitivo. Nello stesso almanacco furono riprodotti suoi quadri e stampate pagine musicali sue e dei suoi principali discepoli: Berg e Webern.
Nello stesso anno i suoi allievi ed amici pubblicarono un importante simposium sulla creatività di Schoenberg, attribuendogli un ruolo di guida nel rinnovamento del linguaggio musicale europeo.
Si andava estendendo anche la sua notorietà internazionale: musiche di Schoenberg furono eseguite a Pietroburgo, Amsterdam e Londra (memorabile l'esecuzione dei *Funf Orchesterstucke*, sotto la direzione di

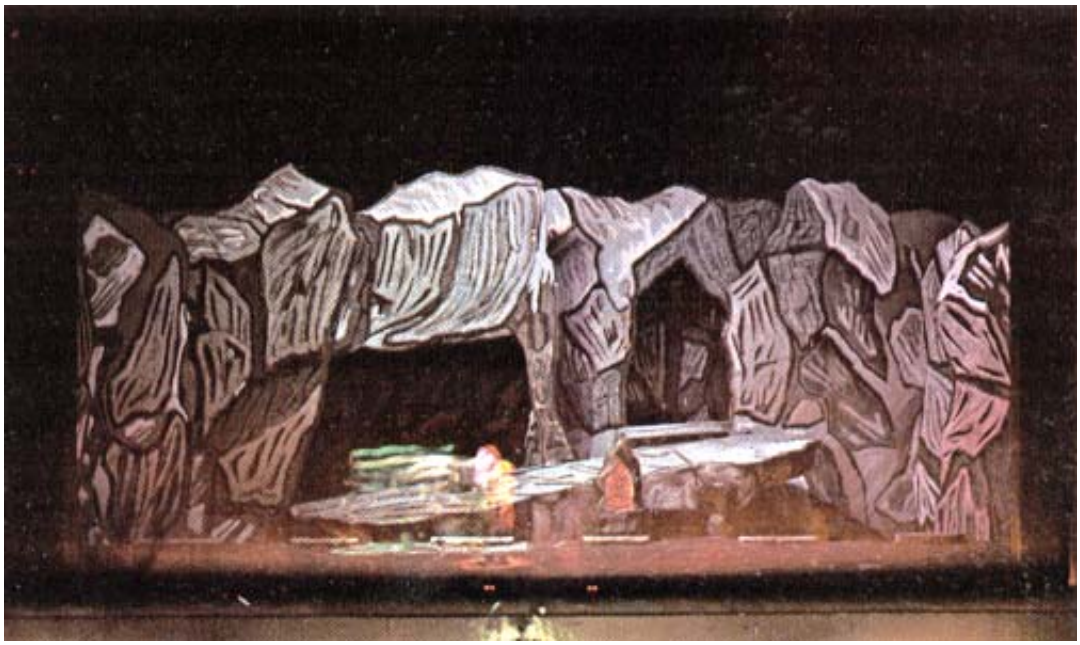
H. Wood, a Londra nel 1912).
Un grande successo riscossero, nel febbraio 1913 i *Gurrelieder* presentati da F. Schrecker col coro filarmonico di Vienna.
Già un successivo concerto, nel marzo 1912, con nuove musiche di Schoenberg e della sua cerchia, vide il rinnovarsi dell'ostilità con la quale la maggior parte delle sue opere sarebbe stata accolta. Lo scoppio della prima guerra mondiale segnò una netta cesura nell'attività pubblica di Schoenberg.
Nell'autunno del 1915 fu chiamato sotto le armi e, dopo aver compiuto la scuola per ufficiali di complemento, fu congedato nell'autunno del 1916. Nel 1917 fu richiamato di nuovo per essere congedato definitivamente dopo alcuni mesi per ragioni di salute.

BOZZETTO PER L'OPERA "ERWARTUNG"

In quello stesso anno riprese l'insegnamento presso le scuole Schwarzwald nella forma di un seminario per composizione, al quale parteciparono molti compositori ed esecutori minori dell'epoca.
Nella primavera 1918 si trasferì a Modling, dove continuò per conto proprio il seminario fino al 1920. Tra il 1918 ed il 1921 presiedette il *Verein fur musikalische Privatauffuhrungen* promuovendo, oltre all'esecuzione delle opere sue e dei suoi amici, la conoscenza di musiche contemporanee di Debussy, Ravel, Reger, Bartók, Stravinskij, ecc.
Tra l'autunno 1920 e l'inverno 1921 tenne, un ciclo di conferenze ad Amsterdam e riprese l'attività creatrice virtualmente interrotta dall'inizio della guerra.
Il dissolvimento del tramandato linguaggio musicale, aveva provocato nella creatività di Schoenberg una crisi dalla quale uscì grazie al concepimento del "metodo di comporre con dodici suoni imparentati solo tra loro" (impropriamente chiamato "sistema dodecafonico") che, nella sua originaria concezione doveva sostituire la forza ordinatrice dei tradizionali procedimenti tonali.
Tale metodo, basato sull'uso di serie formate da dodici diversi suoni della scala cromatica e sulle loro diverse forme a specchio, appare prefigurato, nel *Valzer* conclusivo dei *Funf Klavierstucke* op. 23 (1920-1923), nel *Petrarca-Sonett* della *Serenade* op. 24 (1921-1923). Nel 1923 Schoenberg compì il primo lavoro interamente dodecafonico (*Suite* per pianoforte op. 25).
Il suo discepolo E. Stein teorizza i principi della nuova tecnica che, dapprima avversata e considerata come un vicolo cieco in cui si sarebbe arenata la corrente schoenberghiana ("la seconda scuola di Vienna") doveva rivelarsi, dopo un lungo periodo di incubazione, come il fatto decisivo per il divenire della musica occidentale nella prima metà del XX secolo.
La maturazione della nuova prassi compositiva, s'accompagna ad un mutamento profondo nell'atteggiamento spirituale di Schoenberg in connessione con l'evoluzione della sua religiosità.
Educato nella religione mosaica, Schoenberg, diventato maggiorenne, si convertì al cristianesimo protestante secondo la confessione di Augusta. Subì successivamente l'influsso della teosofia di Swedenborg, prima di ritornare, nel 1933, alla comunità mosaica, anche per testimoniare pubblicamente la protesta contro il nazismo hitleriano e solidarizzare col popolo ebraico.

Rimasto vedovo nel 1923, sposò un anno più tardi Gertrud Kolisch (la sorella del suo discepolo R. Kolisch, fondatore dell'omonimo Quartetto) e si trasferì nuovamente a Berlino per assumere la successione di Busoni alla testa del corso di perfezionamento della Preussische Akademie der Kunste a Berlino, incarico che doveva tenere dal 1926 al 1933, quando la politica razzista di Hitler l'indusse ad abbandonare la Germania.
A Berlino ebbe come suoi allievi R. Gerhardt, A. e. W. Goehr, N. Skalkottas, W. Zillig.

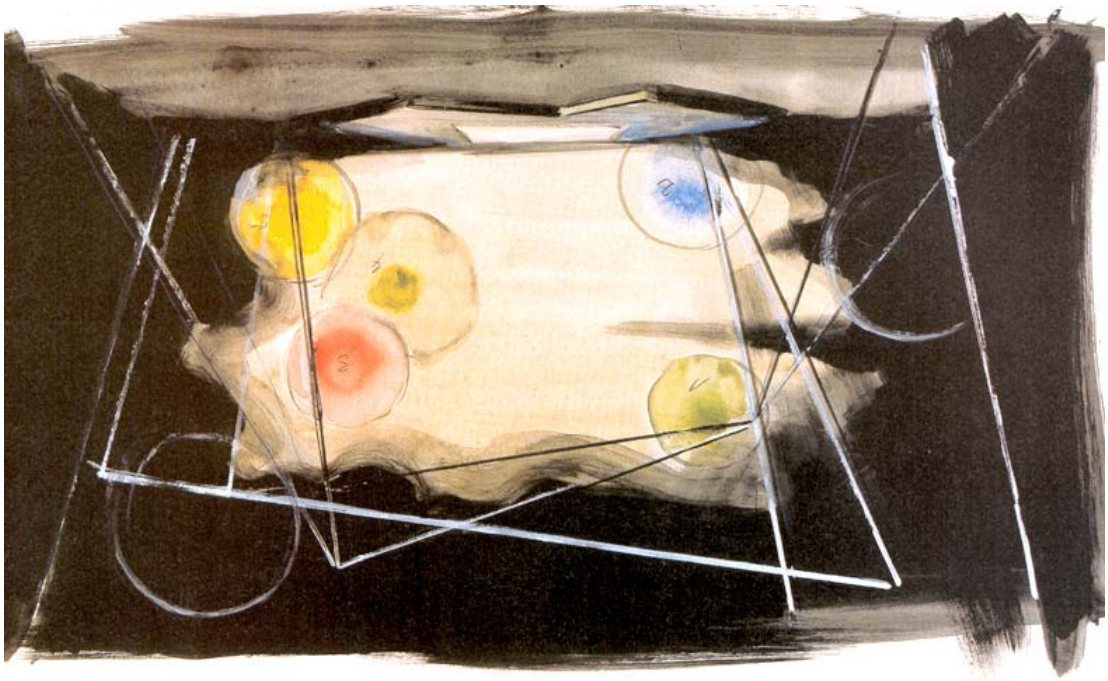
BOZZETTO PER L'OPERA "ERWARTUNG"



Dopo essersi stabilito transitoriamente in Francia, emigrò definitivamente negli Stati Uniti per assumere, nell'autunno 1933, una cattedra presso il Conservatorio Malkin di Boston.
Per ragioni climatiche si trasferì nell'autunno 1934 a Los Angeles.
Nel 1935 tenne un ciclo di lezioni all'University of Southern California, e nel 1936 divenne titolare di una cattedra dell'University of California a Los Angeles.
Dopo questa nuova esperienza didattica nacque una serie di importanti lavori teorici come *Structural functions of harmony*, *Models for beginners in composition*, *Preliminary exercises in Counterpoint* che, salvo i *Models* (stampati nel 1942) sarebbero apparsi solo dopo la morte di Schoenberg.
A Los Angeles Schoenberg ebbe frequenti contatti con intellettuali ed artisti europei emigrati in America, e particolarmente con B. Brecht e con T. Mann. Nell'aprile 1941 Schoenberg acquisì la cittadinanza americana.
Nel 1944, avendo compiuto sessant'anni, Schoenberg dovette lasciare l'insegnamento universitario e ricominciò a dare lezioni private non disponendo né di pensione, né di mezzi sufficienti per vivere.
Le sue opere, messe al bando nell'Europa occupata dai nazi-fascisti, come appartenenti all'arte "degenerata ", "culturbolscevica" e "giudaica"; ostracizzate nella Russia di Stalin e di Zdanov come espressione più deleteria del "formalismo borghese"; troppo ostiche per il pubblico normale dei concerti sinfonici non potevano certo procurare a Schoenberg diritti d'autore tali da migliorare sostanzialmente la sua precaria condizione economica.
Il sopraggiungere di una serie di malattie e di traversie cliniche rese più critica la situazione di Schoenberg: soffriva di asma, diabete e lamentava disturbi alla vista.
Il 2 agosto 1946 subì un attacco di cuore in seguito al quale risultò per alcuni istanti clinicamente morto, ma si riprese poi miracolosamente (nel *Trio per archi* del 1946 si rifletterebbe "ex confesso" quest'esperienza di morte momentanea).
Dal 1947 fu membro dell'Istituto nazionale americano per l'arte e la letteratura.
Nelle opere di questo periodo si assiste da un lato ad un parziale ritorno alla prassi tonale e ad un ammorbidirsi del rigore della scrittura dodecafonica, mentre dall'altro lato vi si accentua l'impegno politico-

sociale (*Ode to Napoleon Bonaparte* per recitante, pianoforte e quartetto d'archi del 1942, e *A Survivor from Warsaw* per recitante, coro virile e orchestra del 1947) e quello religioso (*Kol Nidre* per recitante, coro e orchestra del 1948, *De Profundis* per coro a cappella e *Modern Psalm* per recitante, coro e orchestra del 1950).
Nonostante il declinare della salute e l'ormai acquisita consapevolezza che non gli sarebbe più stato possibile portare a termine grandi lavori incompiuti come l'oratorio *Die Jacobsleiter* (abbozzato già nel periodo 1915-1917) e l'opera *Mosè e Aronne* (di cui, tra il 1930 e il 1932, aveva completato due dei tre atti progettati), Schoenberg intendeva intraprendere un ultimo viaggio in Europa per tenere un corso a Darmstadt, dove stava prendendo corpo quella "nuova musica" per la cui nascita la sua opera è la premessa maggiore.

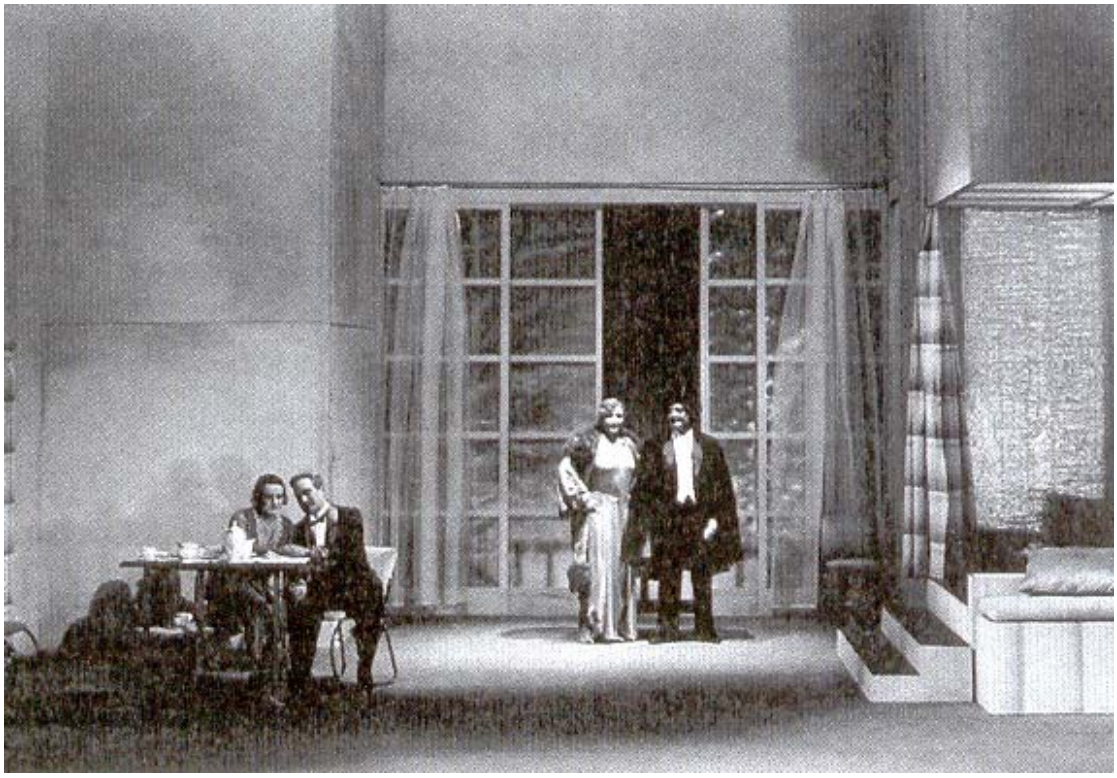
BOZZETTO PER L'OPERA "DIE GLUCKCLIHE HAND"



La morte, sopraggiunta nella notte tra il 13 e il 14 luglio 1951, impedì questo estremo progetto e gli risparmiò, forse, l'ultima delusione: accorgersi che, nel momento stesso in cui la sua creatività veniva definitivamente riconosciuta come tappa decisiva ed imprescindibile per il futuro divenire della musica, ne veniva decretato il superamento da parte delle nuove avanguardie.
Le prime opere di Schoenberg rispecchiano l'influsso preponderante di Wagner (per l'armonia cromatica di tipo circolare), di Brahms (per la tecnica dello sviluppo e della variazione) e quello incidentale di Liszt, Bruckner e Wolff.
Tali sono le coordinate storiche che caratterizzano il Sestetto op. 4 - specie il poema sinfonico realizzato con i mezzi della musica da camera - ispirato alla poesia *Verklarte Nacht* di R. Dehmel, in cui si trasfigura drammaticamente e si sublima una vicenda tra un uomo e una donna che porta il figlio di un altro uomo.
Tratti peculiari di Schoenberg si palesano nell'insolita ampiezza delle volute melodiche, nella densità degli intrecci contrappuntistici, in talune strutture armoniche assai ardite per il periodo a cavallo tra il XIX ed il XX secolo, e soprattutto in taluni momenti di ambiguità tonale.
L'opera, avversata al suo primo apparire (le fu rimproverato di contenere certi rivolti di accordi "impossibili") è diventata col tempo una delle composizioni più diffuse di Schoenberg ed ha ispirato anche importanti realizzazioni coreografiche.
Un passo in avanti nella direzione dello sfruttamento delle singole possibilità del sistema basato su dodici toni temperati e verso il conseguente acuirsi della crisi della tonalità e dell'armonia funzionale, già avviata da Wagner, era presentato dal poema sinfonico *Pelleas und Melisande* (1902), ispirato al medesimo lavoro di Maeterlinck da cui Debussy aveva ricavato il libretto dell'omonima opera terminata nello stesso anno 1902.
Nel poema di Schoenberg s'intravede il superamento delle strutture armoniche basate sulle scale di sette note in virtù dell'uso di accordi per quarte e per quinte passabili di un'estensione al tonale cromatico dei dodici diversi toni.
Questa tendenza si accentua nella *Kammersymphonie* per quindici strumenti (1906) dove l'accordo per quarte assume funzione tematica.
Il lavoro acquista una grande importanza nel quadro generale della moderna storia musicale anche per il precisarsi di procedimenti che

preannunciano la futura tecnica seriale atta a garantire un'unità architettonica sostitutiva dei nessi tonali in via di dissolvimento.
Questa tendenza all'unità non investe solo le infrastrutture melodiche ed armoniche, ma (come era già avvenuto anche nel *Primo quartetto* d'archi in re minore del 1905) si estende anche all'impianto architettonico, che raggruppa organicamente in un unico movimento i vari tempi che tradizionalmente costituivano una sonata, una sinfonia o un quartetto.
Anche per la scrittura lineare e la concezione strumentale, che segna il ritorno allo spirito della musica da camera in contrapposizione al ridondante sinfonismo postwagneriano, la *kammersymphonie* si pone all'inizio di uno sviluppo che riguarderà tutta la musica europea del Novecento.

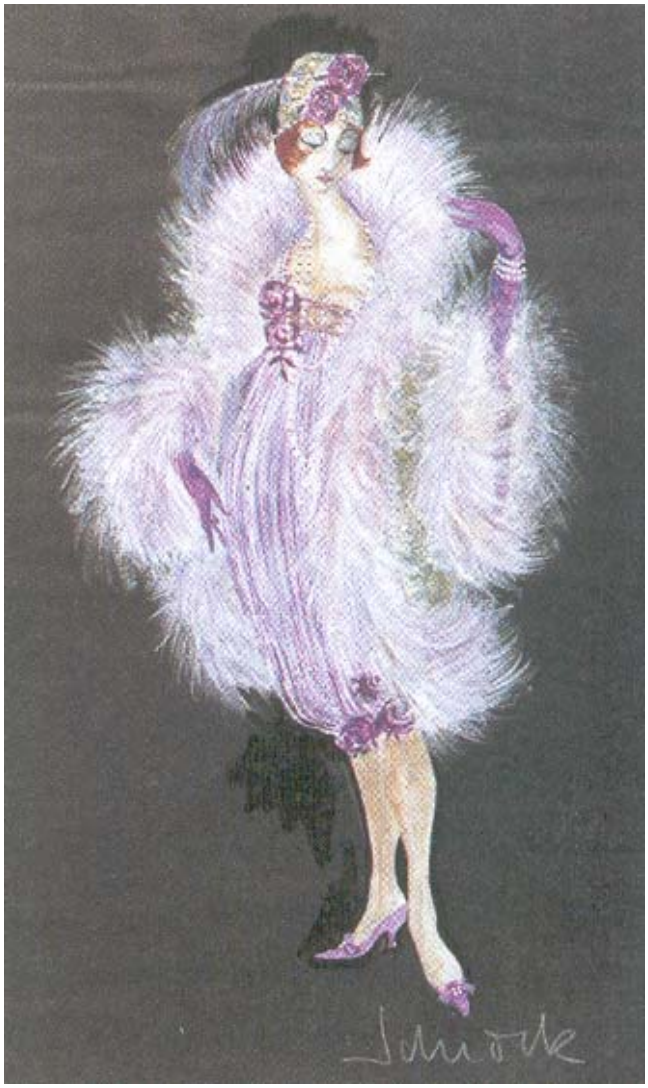
FOTO DI SCENA PER L'OPERA "VON HEUTE AUF MORGEN"



L'ultimo lavoro di Schoenberg, scritto nel suo complesso in una determinata tonalità, è il *Secondo quartetto d'archi in fa diesis minore* op. 10 (1907-1908), ma è anche il primo nel cui decorso questa tonalità viene sospesa consapevolmente, seppure in modo transitorio.
Ciò avviene nei due ultimi tempi dove interviene una voce di soprano per cantare i poemi di S George *Litanei* e *Entruckung*, i cui testi chiariscono i moventi della musica.
Nel terzo tempo, in cui il "grido originario" postulato dalla poetica espressionista risuona in modo particolarmente intenso ("Nel più profondo intimo veglia ancor' un grido"), i nessi tonali sembrano toccare i limiti di resistenza e la temperatura espressiva raggiunge la soglia della potenzialità emotiva.
Nel quarto tempo, superato il punto oltre il quale si confondono le sensazioni di estremo calore col gelo estremo, la visione del mondo diventa allucinata ("Respiro aria di altro pianeta").
Ed è qui che, per la prima volta nella storia della musica, la gravitazione tonale viene annullata.
Nei *Drei Klavierstucke* op. 11 (1909) ed in *Das Buch der hangenden Garten* (1908-1909), il superamento della tonalità appare esteso a tutto il discorso dei rispettivi lavori.
Tali musiche sono i primi esempi di quella che Schoenberg preferiva definire "pantonalità", per significare il libero uso di tutte le connessioni tonali possibili nell'ambito del nostro sistema musicale.
In Schoenberg la tendenza storica, che portava al superamento dei limiti dell'antico sistema tonale (basato sull'uso di sette note, disposte di volta in volta nelle dodici possibili scale diatoniche), convergeva con l'istanza soggettiva della sua personalità maturata nel clima dell'espressionismo.
Abolendo ogni precostituito intralcio grammaticale, egli attua uno dei postulati fondamentali della poetica espressionista. Nei *Drei Kleine Orchesterstucke* (il terzo incompiuto) del 1910 e soprattutto nei *Sechs kleine Klavierstucke* op. 19 del 1911, nulla sembra frapporsi più alla libera espressione dell'*io* soggettivo.
Fu sotto l'unica guida del suo istinto creativo e quasi ad occhi chiusi, che Schoenberg s'inoltrò nelle zone inesplorate dove i suoni ubbidivano a leggi ancora ignote. C'era il rischio di cadere nel caos. Mancando le norme costruttive, diventò problematico costruire architetture sonore di una certa ampiezza.
Schoenberg stesso confessò che, per mancanza di appoggi formali

preferiva plasmare, allora, le sue musiche su testi poetici. Dei dieci lavori scritti tra il 1908 e il 1913, ben sette si valgono infatti di trame letterarie: il *Secondo quartetto*, *Das Buch der hangenden Garten*, le opere teatrali *Erwartung* ("L'Attesa") e *La mano felice* ("Die gluckliche Hand"), le liriche *Herzgewachse* per soprano, celesta, armonio ed arpa su testi di Maeterlinck, il *Pierrot lunaire* op. 21, i *Lieder* op. 22.

FIGURINO PER L'OPERA "VON HEUTE AUF MORGEN"



Dove manca il soccorso del testo, la trama sonora tende a contrarsi aforisticamente. Molte di queste opere sembrano scritte in uno stato quasi ipnotico. Su questa strada non si poteva continuare: come alternativa al caos essa offriva l'estinzione della musica nel silenzio. Ed è per questo che Schoenberg conobbe la crisi decennale tra il 1913 ed il 1923, durante la quale cercò i mezzi formali atti ad organizzare lo spazio dei dodici suoni.
Questi mezzi si riallacciano per taluni aspetti agli antichi procedimenti contrappuntistici che connettono le parti di un tessuto polifonico secondo rapporti speculari, per inversione e retrogradazione d'intervalli.
Tali forme canoniche compaiono soprattutto nel *Pierrot lunaire*, considerato - a prescindere dal sapore alquanto decadente dei suoi testi - come l'opera centrale della creatività schoenberghiana, come "il plesso solare della musica del nostro secolo" (Stravinskij).
I primi lavori dodecafonici nati nell'immediato dopoguerra sembrano possedere, nel confronto, un significato storico superiore all'assoluto valore estetico.
Un equilibrio classico tra obiettive istanze formali ed intrinseche ragioni poetiche appare raggiunto invece nelle monumentali *Variationen fur Orchester* op. 31 (1928), che possono considerarsi il capolavoro di questo periodo centrale dell'attività creatrice di Schoenberg. Meno felice appare l'opera *Von heute auf Morgen* (1929), il cui assunto implica una protesta contro la società contemporanea incentrata però su aspetti epidemici del gusto e del costume.
Come una delle espressioni più alte del moderno teatro musicale va considerata *Mosè e Aronne* la cui tematica investe i supremi problemi della conoscenza di Dio, del rapporto tra spirito e parola, tra essenza ed esistenza.
Anche se non terminata, l'opera può considerarsi come idealmente compiuta, dal momento che il progettato atto III si proiettava nell'utopia di una immedesimazione con Dio che non può competere all'umanità nei limiti della sua realtà esistenziale.
Tra i lavori del periodo americano di Schoenberg, emergono *Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 su testo di Lord Byron (uno degli esempi più alti di protesta civile espressa in traslati termini artistici contro la tirannia nazista) e *A Survivor of Warsaw*, la cui composizione fu ispirata dal racconto di uno scampato dalla tragica strage del ghetto di Varsavia.
Sono opere che contano tra i massimi e più significativi capolavori della

musica nata dall'esperienza della seconda guerra mondiale.
Schoenberg è stato indubbiamente il compositore che ha maggiormente influenzato gli sviluppi della musica della prima metà del XX sec..
Dalla fine del primo decennio del nostro secolo, cioè da quando Schoenberg pubblicò i suoi primi lavori non più tonali, egli venne considerato come il rivoluzionario, il sovversivo per eccellenza tra i compositori d'avanguardia di quel tempo, come il compositore che si poneva agli antipodi rispetto Stravinskij, la cui opera sembrava tracciare alla musica occidentale una strada irrimediabilmente divergente da quella segnata da Schoenberg.

DIPINTO DEL COMPOSITORE

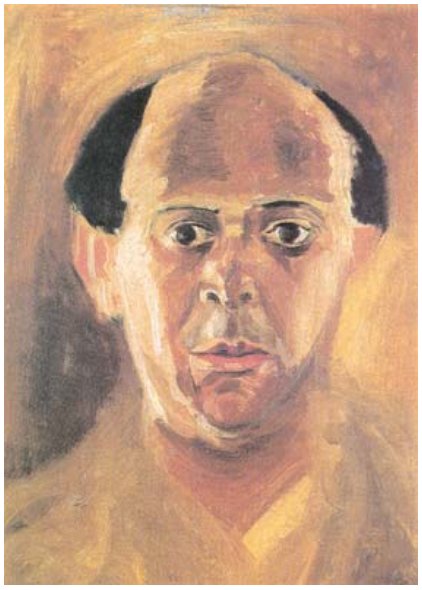
Già subito nel primo dopoguerra, però, taluni critici cominciarono a parlare di Schoenberg come di "un grande conservatore" e tale valutazione dovette culminare trent'anni più tardi nel celebre articolo col quale P. Boulez commemorava la scomparsa del compositore intendendo conglobare nell'atto di decesso del compositore anche l'atto di decesso della sua musica e incriminandolo d'aver salvato la tradizione, invece di promuovere "l'epifania di una nuova musica".
Per converso, l'irriducibile avversario di un tempo, Stravinskij, non solo cessò ogni opposizione a Schoenberg, ma diventò egli stesso un compositore dodecafonico, anche se si accostò all'esperienza schoenberghiana più per il tramite di Webern che direttamente.
Rassegnato al fatto di non poter contare durante la sua vita "su di una piena ed amorevole comprensione" delle sue opere, (questo lo confessava lo stesso Schoenberg nella risposta agli auguri per il suo 75º compleanno), egli esprimeva tuttavia la convinzione che la seconda metà del secolo avrebbe sopravvalutato in lui quello che la prima metà aveva sottovalutato.
Questa predizione non si è certo avverata: per il grande pubblico egli appare ancora troppo "moderno" e troppo difficile.
Per i compositori d'avanguardia è già lontano e sorpassato.
Tuttavia la presenza di Schoenberg incombe sulla vita musicale come quella del più importante, anche se più impopolare, compositore del nostro secolo.

ARNOLD SCHOENBERG

MOSES UND ARON

Con la premessa dell'incompiuto oratorio *Die Jakobsleiter* (La scala di Giacobbe, 1917-1922), si colloca negli anni dell'ormai conquistata disinvoltura nell'uso del nuovo metodo dodecafonico la genesi lungamente meditata di *Mosè e Aronne*, che, cronologicamente vicino ad opere come le *Variazioni* op. 31 (1926-1928) o il *Quartetto* n. 3 op. 30 (1927), rappresenta forse la più straordinaria sintesi della fase centrale della maturità del compositore, ed è anche uno dei momenti culminanti della riflessione di Schoenberg sulla propria identità ebraica.
Fino agli anni della genesi della dodecafonia tale riflessione non sembra avere avuto alcun peso nella sua attività artistica e teorica: la svolta venne a coincidere con la recrudescenza di manifestazioni di antisemitismo in Austria ed in Germania del primo dopoguerra.

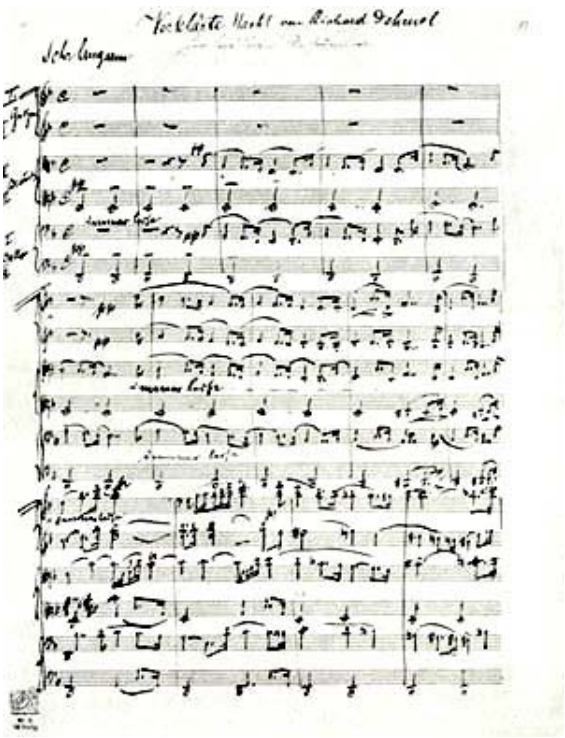
AUTORITRATTO
(DIPINTO AD OLIO)



Schoenberg stesso ne fu vittima nel 1921 in un episodio di intolleranza a Mattsee (un luogo di villeggiatura nel salisburghese): di fronte alla richiesta di documentare la non appartenenza alla comunità ebraica, Schoenberg (che in seguito alla conversione del 1898 non ne faceva più parte) preferì partire immediatamente, e considerò l'episodio importante nella presa di coscienza della propria identità ebraica.
Ai problemi dell'antisemitismo, del sionismo, della creazione di uno stato ebraico (che Schoenberg riteneva indispensabile, senza legarlo però ad un ritorno nelle terre della Bibbia) il compositore dedicò fin dagli anni Venti numerosi testi ed un dramma teatrale, *La via biblica*, che investe temi vicinissimi a quelli del *Mosè e Aronne* e che fu scritto nello stesso 1926 a cui risalgono i primi appunti per la stesura del libretto.
Il progetto di *Mosè e Aronne* fu inizialmente pensato come cantata (*Mosè al roveto ardente*) e poi come oratorio nel 1927-1928: ancora nel novembre del 1928 Schoenberg ne parlava come di un oratorio.
Nel 1930 il testo era stato trasformato in libretto d'opera: la partitura dei primi due atti fu composta con sorprendente rapidità tra il 17 luglio 1930 e il 10 marzo 1932, secondo le date indicate da Schoenberg.
Il testo del libretto, come Schoenberg scrisse in una lettera a Berg dell'8 agosto 1931, prendeva forma definitiva soltanto nel corso della composizione. L'ascesa del nazismo al potere, le prime persecuzioni subite da Schoenberg, la decisione di lasciare Berlino e la Germania furono certamente alcune delle cause determinanti dell'interruzione del lavoro al *Moses und Aron*. E si tenga pure conto delle difficoltà del soggiorno americano: tuttavia in una ventina d'anni Schoenberg non trovò il tempo né la forza per dare una sistemazione al testo del terzo atto (che giudicava insoddisfacente) e per comporre la musica (non andò oltre qualche schizzo, di limitatissima estensione).
Si deve credere che solo motivi contingenti abbiano impedito a Schoenberg di portare a termine il suo ultimo lavoro teatrale?
In una lettera a Francesco Siciliani (27 novembre 1950) a proposito dell'ipotesi (non realizzata) di una rappresentazione del *Moses und Aron* al Maggio musicale fiorentino, Schoenberg suggerisce, indifferentemente, o di tralasciare il terzo atto, o di farlo recitare, o anche di rappresentare il solo secondo l'atto o la sola scena della "Danza intorno al vitello d'oro.
Quest'ultima fu diretta da Scherchen a Darmstadt il 2 luglio 1951, pochi giorni prima della morte di Schoenberg; le successive esecuzioni o

rappresentazioni si arrestarono quasi tutte alla fine del secondo atto. Fa eccezione la versione proposta da Hermann Scherchen alla Stadtische Oper di Berlino nel 1959: il terzo atto veniva recitato con parti della musica degli atti precedenti (scelte da Scherchen) come sottofondo.
Questa versione fu seguita da Scherchen quando diresse la prima rappresentazione del *Moses und Aron* in Italia (Teatro alla Scala, 19 giugno 1961).
Schoenberg eliminò gli elementi narrativi esteriori e spettacolari che poteva trarre dal racconto biblico, potenziando però la scena del vitello d'oro, infarcita di didascalie (per descrivere lo scatenarsi del "represso"), e si concentrò sull'antitesi tra Mosè, intransigente difensore della purezza del pensiero (dell'idea del Dio unico, onnipotente, indivisibile e non raffigurabile), ma incapace di esprimerlo, e Aronne, che dovrebbe rendere accessibile con le parole e l'azione l'inesprimibile assolutezza dell'idea, ma può esprimersi soltanto per immagini, a prezzo di riduttivi compromessi.

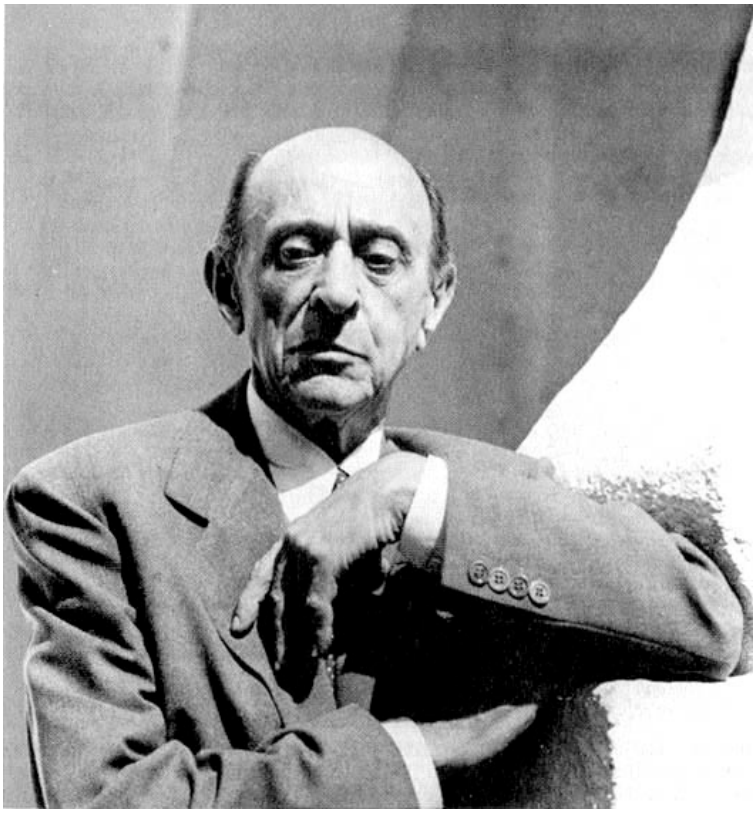
STRALCIO DELLO SPARTITO



I due fratelli non rappresentano un'antitesi, ma una polarità, una indivisibile identità dialettica e dunque anche una separazione invalicabile, un'unità nella contraddizione.
Non può darsi soluzione chiusa per una vicenda fondata sulla tensione ad esprimere l'inesprimibile, ed infatti nel corso dell'opera non c'è una reale evoluzione nei rapporti tra i due fratelli, che sono altrettanto vicini e lontani, uniti nella contraddizione, fin dal primo dialogo.
Di per sé può apparire paradossale che Schoenberg su un simile argomento abbia scritto un'opera e non un oratorio; ma anche questa è una scelta che sembra rimandare alla necessità di creare immagini, di percorrere la via più ardua e contraddittoria.
Schoenberg non ignora le ragioni di Aronne: altrimenti non avrebbe potuto scrivere un'opera intorno al divieto biblico di creare immagini.
Ed è essenziale il grande rilievo conferito alle reazioni del popolo, con il coro che s'impone come terzo, impegnatissimo protagonista dell'opera, secondo una prospettiva che si accosta anch'essa alle ragioni di Aronne.
Anche la caratterizzazione vocale dei due fratelli definisce un rapporto di polarità, di tensione verso un irraggiungibile identità: Aronne si esprime con una vocalità tenorile di ampio respiro, di seducente ed insieme tormentata bellezza, mentre Mosè (di cui nella Bibbia si dice che era balbuziente) si trattiene in tutta l'opera (con brevissime, molto significative eccezioni, alla *Sprechgesang*.
Il suo può essere inteso come un canto estraniato, come il riflesso dell'impossibilità del canto e al tempo stesso come tensione verso di esso; ma può essere visto, proprio in quanto figura di un'impotenza, come la voce più vicina alla severa purezza della meditazione, al silenzio che chiede l'idea dell'irraffigurabile.
Lo *Sprechgesang* di Mosè e il canto tenorile di Aronne appaiono tesi all'identità nell'inconciliabile differenza. Ed infatti all'inizio dell'opera, nella scena del roveto ardente che ne costituisce uno dei culmini più sconvolgenti, la voce di Dio si fa udire da Mosè attraverso la simultaneità di canto e *Sprechgesang*: è formata dall'intreccio di sei voci soliste che cantano, (stando sedute in orchestra, raddoppiate ciascuna da uno strumento) e di un gruppo vocale (a quattro, poi a sei voci) che si trattiene allo *Sprechgesang* e si colloca in un'altra posizione (eventualmente dietro la scena), suggerendo così un particolare effetto di spazialità.
Anche nella vocalità del popolo, infine, canto e *Sprechgesang* si pongono

in un rapporto di alternanza e complementarietà.
Nella complessa molteplicità dei suoi aspetti la partitura del *Moses und Aron* appare come una sintesi di prodigiosa ricchezza del linguaggio schonbergiano nell'avanzata maturità.
Coerentemente con l'anelito all'assoluto con la tensione all'inesprimibile che informa la concezione del *Moses und Aron*, la musica si risolve nell'incisività di uno "stile lapidario" di straordinaria densità e varietà: i vocaboli lacerati dello Schoenberg espressionista sembrano riaffiorare nella sintesi di questa partitura, piegandosi ad un principio di oggettivazione formale, accendendosi di luce nuova nell'urto con una salda dimensione.

FOTOGRAFIA DEL COMPOSITORE



Dalla scena del roveto ardente alle grandiose pagine corali, alla disperata invocazione di Mosè che conclude il secondo atto, è davvero impossibile scegliere momenti culminanti in un simile capolavoro.
L'episodio più famoso, la scena del vitello d'oro, è il culmine dell'opera dal punto di vista spettacolare; ma musicalmente e drammaturgicamente scene come la prima e l'ultima non sono certo meno rilevanti.
Lo stesso Schoenberg considerava la scena del vitello d'oro come la più "operistica" e ne fece l'esempio di una concezione teatrale "totale" corredandola di minuziose indicazioni registiche, in una prospettiva che crea ardui problemi (risultando insoddisfacenti tanto l'astrazione troppo stilizzata quanto il realismo più brutale).
È naturale che questa scena abbia avuto una certa diffusione fuori dell'opera, perché presenta un'organica compattezza ed è una delle sezioni più chiaramente riferibili a forme della tradizione: è infatti quasi una "sinfonia" nettamente articolata in cinque movimenti: Solenne, Adagio, Allegro alla marcia, Scherzo, Finale.
L'invenzione musicale si scatena in pagine di una violenza, di un'impudicizia e di una crudeltà erotica inaudite: pause di stupefatto raccoglimento (come il canto dell'ammalata risanata al contatto con l'idolo, o quello di estatica sensualità delle quattro vergini pronte al sacrificio) si alternano a esplosioni feroci, orgiastiche, deliranti, di una evidenza direttamente proporzionale alla tremenda distanza di questa scena dall'inesprimibile purezza del pensiero cui il linguaggio schonbergiano tenta di dar voce con estrema tensione in altre pagine del "frammento sacrale" (come lo definì Adorno).
Il libretto di *Moses und Aron* si ispira molto liberamente alla narrazione biblica della rivelazione a Mosè della sua missione profetica (la voce di Dio dal roveto ardente), dell'esodo degli Ebrei dall'Egitto, dell'adorazione del vitello d'oro durante la prolungata assenza di Mosè sul Sinai, ed infine del suo ritorno con le tavole della legge.
Uno sguardo alla vicenda mostra quanto poco interessassero a Schonberg i dettagli narrativi della fuga dall'Egitto, con le sette piaghe, la storia del Mar Rosso e tutti i fatti che meglio si presterebbero ad uno spettacolo operistico convenzionale.

LA TRAMA

ATTO I

Scena I

Vocazione di Mosè.

Mosè ode la voce del roveto ardente e chiede di non essere costretto ad annunziare il Dio unico, eterno, invisibile e irrafigurabile. Si sente vecchio, debole, capace di pensare, non di parlare.
Ma gli viene risposto che la sua missione sarà riconosciuta grazie a miracoli, e che il fratello Aronne sarà la sua bocca.

FIGURINO

Scena II

Mosè incontra Aronne nel deserto.

Il dialogo dei due fratelli rivela in ogni dettaglio una prospettiva divergente, anche se per il momento non contrastante: Mosè appare preoccupato esclusivamente della purezza del pensiero, Aronne riflette su come il popolo potrà amare e concepire il Dio irrafigurabile.

Scena III e IV

Mosè e Aronne annunciano al popolo il messaggio di Dio.

C'è disorientamento e discordia fra il popolo alle confuse notizie sul "nuovo Dio" di Mosè e Aronne, accolte con entusiasmo da due giovani, con perplessità da un uomo, con ostilità da un sacerdote.
Giungono Mosè e Aronne, e trovano difficoltà a far accettare l'idea che il nuovo Dio è invisibile e irrafigurabile.
Mosè sta per cedere; ma Aronne prende risolutamente l'iniziativa e compie tre miracoli: trasforma il bastone di Mosè in serpente (la potenza e l'abilità), fa apparire la mano di Mosè malata di lebbra e di nuovo sana (la malattia rappresenta la timorosa debolezza del popolo, la guarigione la forza ed il coraggio), infine muta l'acqua del Nilo in sangue (il sangue del popolo ebraico che nutre la terra d'Egitto come il Nilo).
Con un canto di gioia il popolo segue Mosè e Aronne verso la terra promessa.

INTERMEZZO.

Il coro, smarrito, si chiede dove sono Mosè ed il suo Dio.

ATTO II

Scena I

Aronne e i Settanta anziani davanti alla montagna della Rivelazione.

Da quaranta giorni Mosè è sul Sinai: in attesa della legge divina i peggiori compiono ogni efferatezza.

Scena II

Irrompe il popolo: visto che non riesce a calmare la ribellione, Aronne ripristina l'idolatria e fa costruire un vitello d'oro.

BOZZETTO

Scena III

Il vitello d'oro e l'altare.

Gli Ebrei si abbandonano al nuovo culto, macellano animali, un'ammalata guarisce a contatto con l'idolo, un gruppo di vecchi sacrifica al vitello gli ultimi attimi di vita, un giovane che tenta di ribellarsi viene ucciso, quattro vergini nude (fra le quali la giovane comparsa nella terza scena del primo atto) si offrono al sacrificio, si scatena un'orgia.

Scena IV

Mosè scende dalla montagna e fa sparire il vitello d'oro. Tutti fuggono.

Scena V

Aronne risponde ai rimproveri di Mosè: egli ha come sempre offerto un'immagine, ama il popolo ed intende sforzarsi di rendergli comprensibile almeno una parte dell'idea.
A Mosè che ne rivendica l'assolutezza, fa notare che anche le tavole della legge sono un'immagine, una parte dell'idea: Mosè allora spezza le tavole, mentre Aronne rivendica la propria missione.
Le colonne di fuoco e di nuvole che guidano il popolo sembrano dargli ragione. Mosè, rimasto solo, si sente vinto: "Era tutto follia ciò che ho pensato e non può né deve essere detto! O parola, parola che mi manca!".

ATTO III

Aronne, in catene, prosegue la discussione con Mosè, che ribadisce il significato dell'onnipotenza di Dio ed ordina di lasciare Aronne libero, perché viva, se può.
Aronne cade morto e Mosè conclude: "Ma nel deserto voi siete invincibile e raggiungerete la meta: in unione con Dio ".