

SCHÖNBERG ARNOLD

Compositore austriaco naturalizzato statunitense

(Vienna 13 IX 1874 – Los Angeles 13 VII 1951)



Fu tra i primi compositori del XX secolo a scrivere musica completamente al di fuori dalle regole del sistema tonale e uno degli applicatori del metodo dodecafonico, basato su una sequenza (detta *serie*, da cui il termine musica seriale) comprendente tutte le dodici note della scala musicale cromatica temperata.

Schönberg nacque a Vienna il 13 settembre del 1874 da una povera famiglia ebraica piuttosto estranea alla musica. Il padre Samuel aveva un negozietto di scarpe e viveva molto spesso di espedienti. Il piccolo Schönberg fu prevalentemente educato nelle lettere dal modesto insegnante di francese che era conosciuto a Vienna in particolare come poeta dilettante. I suoi due fratelli invece, Otilie ed Heinrich, si cimentarono ben presto nella musica, tanto che Heinrich in seguito intraprenderà la strada del canto divenendo un famoso basso, impegnato anche in alcuni lavori del fratello. Arnold all'età di otto anni grazie ad un compagno di scuola scoprì il violino e iniziò con grande entusiasmo a studiarlo; le uniche musiche che gli capitavano davanti erano dei piccoli Studi per uno o due violini di Pleyel e di Viotti. Nel giro di qualche anno era già in grado di suonarli, ed iniziava a cimentarsi quindi nella composizione di brevi pezzetti per due violini. Qualche tempo dopo, conosciuto un altro compagno di scuola, che suonava la viola, si spinse ancora oltre nella composizione ed era già in grado di scrivere dei piccoli Trii per 2 violini e viola.

Intorno al 1889, quando aveva 15 anni, Schönberg fu costretto a causa di un disastro economico familiare a lasciare la scuola: il padre era morto, e per sopravvivere si impiegò come commesso in una piccola banca privata viennese. Lascerà l'impiego bancario solo cinque anni dopo, quando, consigliato dall'amico violinista Joseph Labor, si trasferirà per un breve periodo a Berlino, e lì avrà modo di ampliare le proprie potenzialità compositive presso alcuni noti locali pubblici del tempo. Il cabaret dello Überbrettl fu in un certo senso il suo primo trampolino di lancio, affiancato in quel periodo da altri intellettuali berlinesi di tendenze rivoluzionarie.

Dal 1903 insegnò armonia e contrappunto a Vienna; continuò a insegnare durante tutta la sua vita, ed ebbe tra i suoi allievi Anton Webern, Alban Berg e John Cage.

In seguito si trasferì in Francia dove compose nel 1912 il Pierrot Lunaire: un ciclo basato su 21 poesie ispirate alla celebre maschera francese; in esse il compositore introduce un altro tipo di canto: il

canto parlato dove l'esecutore non intona le parole, ma le declama con un vago accento musicale.

Schönberg si diletta anche di pittura; in questi anni venne in contatto con Vasilij Kandinskij ed espose i suoi dipinti anche con il gruppo Der Blaue Reiter.

Nel 1923 iniziò a comporre usando la tecnica della dodecafonia. Nel 1933 fu costretto a causa delle persecuzioni antisemitiche naziste, a trasferirsi negli Stati Uniti d'America, prima a Boston e poi a Los Angeles, dove morì nel 1951.

Dodecafonia

La dodecafonia o, come Schönberg amava definirla, "metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra", prevede che tutti e dodici i suoni della scala cromatica appaiano lo stesso numero di volte, affinché nessun suono prevalga sugli altri. Le composizioni non sono pertanto basate sulla tonica e non presentano più la struttura gerarchica tipica del sistema tonale.

I principi fondamentali quindi sono:

- Uso del totale cromatico: la scala diatonica è sostituita da quella cromatica; è quindi previsto l'uso di tutti e dodici suoni disponibili nella divisione dell'ottava secondo il temperamento equabile.
- Onde evitare la prevalenza di suono sugli altri, bisogna che nessuno di essi si ripeta prima che tutti gli altri siano comparsi. All'inizio viene quindi stabilita una serie, per fissare l'ordine in cui le note devono succedersi in quella determinata composizione.
- Per evitare un'eccessiva uniformità si può ricorrere ad alcuni artifici, come l'utilizzo della versione retrogradata della serie originale, o l'inversione di questa (con tutti gli intervalli disposti per moto contrario), o ancora l'inversione della versione retrogradata. Si ottengono così quattro ordini principali della serie. In più, è possibile [trasporre](#) la serie originale e le sue tre "versioni" su tutti i restanti 11 gradi della scala cromatica.

La successione degli accordi costruiti sui gradi IV, V e I di una scala maggiore o minore (formula cadenzale) fornisce all'ascoltatore il

senso della tonalità di un brano. Sostituendo l'accordo di tonica con un altro grado della scala (o, magari, con un accordo di un'altra tonalità), si ottiene una cadenza evitata.

Modulazioni e cadenze evitate sempre più frequenti ed ardite hanno portato storicamente ad un affievolimento del senso tonale. Anche perché se in un brano di cinque minuti la ripetizione del tema iniziale nella stessa tonalità può essere percepito come un "tornare a casa", in uno molto più lungo non produce lo stesso effetto. Paradossalmente proprio il massimo sviluppo del sistema tonale (fine del diciannovesimo secolo) ha coinciso con l'inizio della sua crisi.

Intorno al 1920 Arnold Schönberg creò il sistema dodecafonico, che, se da una parte è figlio della crisi del sistema tonale (da cui quindi, in un certo senso, discende), dall'altra vi si contrappone, avendo come obiettivo quello di dare a tutte le note della scala cromatica la stessa importanza (mentre il sistema tonale è gerarchico, nel senso che ogni nota ha un peso diverso a seconda che sia tonica, dominante, ecc.).

Si tenga presente che i termini atonale e dodecafonico non sono sinonimi: il primo indica qualunque musica priva di riferimenti tonali, mentre il secondo si riferisce ad un particolare sistema atonale basato sullo sviluppo di una serie, ossia su una successione di dodici note in cui ogni nota della scala cromatica deve comparire una ed una sola volta. Per esempio: Do-Fa#-Do#-Re#-Re-Mi-La#-Si-Fa-La-Sol-Sol# . Da questa serie, detta originale ed indicata con *OI*, possiamo ricavare diverse combinazioni:

- serie retrograda (indicata con *RI*), esponendo le note della serie dall'ultima alla prima (nel nostro esempio, Sol#-Sol-La-Fa-Si-La#-Mi-Re-Re#-Do#-Fa#-Do);
- serie inversa (*II*), trasformando gli intervalli discendenti in ascendenti e viceversa: per esempio, poiché il frammento Do-Fa#-Do#-Re# si ottiene scendendo di 6 semitoni (Do-Fa#), per poi salire di 7 (Do#) e ancora di 2 (Re#), nella serie inversa dovremo, sempre partendo dal Do, salire di 6 semitoni (Fa#), per poi scendere di 7 (Si) e di 2 (La). La serie completa si trasforma pertanto in Do-Fa#-Si-La-La#-Sol#-Re-Do#-Sol-Re#-Fa-Mi;
- serie retrograda inversa (*RII*), ossia la serie retrograda di quella inversa (basta prendere le note della serie *II* dall'ultima alla prima: Mi-Fa-Re#-Sol-Do#-Re-Sol#-La#-La-Si-Fa#-Do);

- serie trasposte, ottenute innalzando tutte le note di una serie dello stesso numero di semitoni. Il procedimento è simile a quello utilizzato nel sistema tonale per la modulazione (almeno quando non viene modificato il modo): la trasposizione lascia inalterati gli intervalli tra le note, esattamente come avviene nel passaggio, per esempio, dalla scala di Do maggiore a quella di La maggiore. Ognuna delle quattro serie di partenza (*OI*, *RI*, *II*, *RII*) ne genera dodici trasposte, una per ogni nota della scala cromatica, per un totale di quarantotto. Per esempio, innalzando le note di *OI* di un semitono si ottiene *O2*: Do#-Sol-Re-Mi-Re#-Fa-Si-Do-Fa#-La#-Sol#-La

In un brano dodecafonico non può iniziare una nuova serie finché non è terminata la precedente (eccezion fatta, ovviamente, per le serie che compaiono nelle altre voci).

Questa regola ha lo scopo di assicurare uguale peso alle note della scala cromatica, mentre l'obbligo di utilizzare solo le serie *OI*, *RI*, *II*, *RII* e le loro trasposizioni serve per assicurare l'unitarietà della composizione.

Tutto questo può sembrare un sistema molto cerebrale, più matematico che musicale, tuttavia il vero problema non è il sistema che un musicista usa (anche il sistema tonale ha le sue regole), ma come se ne serve, cosa comunica per mezzo di esso: come diceva Schönberg, "Un cinese non parla soltanto in cinese ma dice qualcosa. È questo che conta, non la lingua che usa" (dall'intervista alla figlia Nuria sul quotidiano "Il Messaggero" del 12 luglio 2001).

Alcuni artisti del Novecento si sono ispirati alla dodecafonia, omaggiando il grande compositore con la creazione di opere d'arte.

Un esempio singolare è rappresentato dal Sipario tagliafuoco del Teatro dell'Opera Carlo Felice di Genova, intitolato "Viva Schönberg" realizzato dallo scultore Nerone Ceccarelli in occasione della ricostruzione dell'edificio ad opera degli architetti Aldo Rossi, Ignazio Gardella e Angelo Sibilla.



MUSICA PER IL TEATRO

ERWARTUNG (ATTESA), OP. 17

Monodramma in un atto

Musica: Arnold Schönberg

Libretto: Marie Pappenheim

1. Ai margini di un bosco
2. Chiaro di luna
3. Sentieri e campi
4. Il bosco profondo e scuro

Organico: soprano, ottavino, 3 flauti (3 anche ottavino 2), 3 oboi, corno inglese (anche oboe 4), clarinetto piccolo, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 4 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, xilofono, piatti, grancassa, tamburo piccolo, tam-tam, raganella, triangolo, celesta, arpa, archi

Composizione: 27 agosto - 12 settembre 1909

Prima rappresentazione: Praga, Deutsches Landestheater, 6 giugno 1924

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1917

Erwartung può essere considerato il primo esempio di teatro espressionista, in posizione diversa e anche contrastante con il teatro romantico e con il teatro verista, perché tendente ad una rappresentazione più scavata, essenzializzata e scarnificata della vita interiore del personaggio.

Schönberg scrisse questo lavoro in un atto e della durata quasi di mezz'ora in appena quindici giorni, dal 27 agosto al 12 settembre 1909, senza correzioni e ripensamenti, come attesta la partitura originale conservata negli archivi di Los Angeles intitolati al musicista.

Era stato il cognato Zemlinsky a far conoscere al compositore il testo del poema letterario *Erwartung* della giovane dottoressa e psicologa Marie Pappenheim, pubblicato nella rivista "Die Fackel" (La fiaccola).

Schönberg mostrò vivo interesse al soggetto, così intriso di forte carica esistenziale in un gioco di sentimenti connessi strettamente

all'amore e alla gelosia di una donna nella disperata ricerca del proprio uomo.

ALEXANDER ZEMLINSKY



E probabilmente l'aspetto che spinse il compositore viennese a musicare un poema concentrato nella delirante vicenda di una sola donna fu l'atmosfera psicanalitica che avvolge e condiziona l'ansioso e drammatico monologo della protagonista, in una situazione di completa solitudine che rende ancora più angoscioso e traumatico il racconto musicale.

Del resto la psicanalisi era in pieno sviluppo in quegli anni in cui Sigmund Freud aveva pubblicato non solo la fondamentale *Traumdeutung* (L'interpretazione dei sogni), apparsa a Vienna nel 1900, ma anche tre delle *Krankengeschichten* (Casi clinici) su traumi isterici e nevrosi ossessive, pubblicati nel 1905 e nel 1909 e certamente conosciuti dalla dottoressa Pappenheim.

SINOSI

L'azione di Erwartung si svolge senza soluzione di continuità in un solo atto, articolato in quattro scene, così raffigurate secondo una serie di annotazioni teatrali. Ai margini di un bosco. Chiaro di luna, sentieri e campi: il bosco profondo e oscuro. Solo i primi tronchi e l'inizio dell'ampia via appaiono ancora visibili.

Una donna avanza, graziosa, vestita di bianco; ha sparsi sull'abito petali di rose rosse. La donna si accinge ad entrare nel bosco per raggiungere l'amante. La musica, una trentina di battute, sottolinea il senso di tensione e di preoccupazione di questa prima scena..

Un brevissimo intermezzo conduce alla seconda scena che vede la donna avanzare cautamente nella "via ampia" e nell'"oscurità profonda, tra folti alberi alti".

La seconda scena occupa 54 battute, mentre di sole 24 battute si compone la terza scena, popolata di "alte erbe, felci e grandi funghi gialli" sotto i lividi riflessi della luna che rendono più allucinante il quadro.

Un interludio di poche battute basate su figure martellanti con insistente ostinazione sfocia nella quarta scena: la donna ha l'abito strappato, i capelli scomposti, macchie di sangue sul volto e sulle mani: con orrore inciampa nel cadavere dell'amante steso presso la casa della rivale.

Esplosioni di gelosia si mescolano a grida disperate: la donna si abbandona a ricordi e speranze in un clima di sogno disincantato e incompiuto. Alla fine la sua ansia si acqueta e la musica si scioglie in un gorgoglio timbrico di straordinaria incisività espressiva.

Musicalmente il monodramma di Schönberg punta il suo interesse sul singolare valore della vocalità, intesa non come linea melodica, ma come grido originario (*Urschrei*) che si adegua all'inconscio e ne esprime ogni sfumatura di sentimento.

La stessa parola sembra nascere dalla voce come suono musicale per creare quella particolare melodia timbrica (*Klangfarbenmelodie*) alla quale teneva molto Schönberg nelle sue osservazioni sul "nuovo modo di comporre".

FOTO DI SCENA



Atematismo e atonalità sono presenti in questa partitura, ma ciò non significa che essa non abbia una sua capacità di coinvolgere in senso emotivo l'ascoltatore e farlo partecipe di una storia drammatica in cui, oltre alla voce, è bene fare attenzione anche all'orchestra, sorretta e animata da un incessante fluire armonico e timbrico, tra brusii e sonorità di penetrante scavo psicologico, al limite dell'alienazione non solo individualistica.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 gennaio 1986**

VON HEUTE AUF MORGEN
(DALL'OGGI AL DOMANI), OP. 32

Opera in un atto

Musica: Arnold Schönberg

Libretto: Max Blonda (pseudonimo di Gertrud Kolisch Schönberg)

Ruoli:

- Il marito (baritono)
- La moglie (soprano)
- L'amica (soprano)
- Il cantante (tenore)
- Il bambino (voce recitante)

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi (2 anche corno inglese), clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti (2 anche controfagotto), 4 sassofoni, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, piatti, tamburo piccolo, tamburo grande, tam-tam, triangolo, tamburello, glockenspiel, xilofono, nacchere, flexaton, mandolino, chitarra, arpa, pianoforte, celesta, archi

Composizione: 25 ottobre 1928 - 1 gennaio 1929

Prima rappresentazione: Francoforte sul Meno, Frankfurter Opernhaus, 1 febbraio 1930

Edizione: Schott, Magonza, 1930

GERTRUD KOLISCH SCHÖNBERG



SINOSSI

Atto unico

Notte, una coppia sposata è appena rincasata. Marito e moglie hanno incontrato a una festa altre due persone, un'ex compagna di scuola della moglie e un celebre cantante. Il marito è completamente affascinato dalla donna appena conosciuta, diventata ora una creatura seducente e raffinata, e per questo motivo tratta la moglie in modo altezzoso e distaccato.

La moglie, invece, rientra subito nei panni della casalinga e si dedica a sbrigare le normali incombenze quotidiane. Nel rievocare la serata il marito loda la bellezza e l'intelligenza dell'amica. Ciò induce a sua volta la moglie a rivelare al marito le *avances* e i commenti lusinghieri del tenore, un uomo dai modi complimentosi e affettati che però ha suscitato in lei la sensazione di essere ancora desiderabile.

Quando la moglie nota la reazione ingelosita del marito, decide di impartirgli una bella lezione. Ella indossa di nascosto alcuni indumenti elegantissimi ed appariscenti che l'uomo non aveva mai visto, appartenenti alla sorella di lui e si trasforma nella 'donna d'oggi' evoluta e libera che il consorte tanto ammira. Il marito è così istantaneamente riconquistato. Ma la moglie non è intenzionata a dargliela vinta in tempi brevi.

Infatti la sorprendente trasformazione della donna non è solo esteriore, ma anche psicologica. La moglie è ora una donna illimitatamente capricciosa che vuole vivere nel lusso, bere champagne, avere un'infinità di amanti: il cantante sarà solo il primo di una lunga serie. Il marito deve danzare con lei, forse per l'ultima volta.

Il frastuono sveglia il loro bambino, ma la moglie reagisce in modo egoista e freddo. Mostrandosi del tutto disinteressata a quanto avviene attorno a lei, costringe il marito ad accudire il piccolo.

Quando stranamente, nel mezzo della notte, suona l'esattore del gas, la donna dichiara di aver speso in vestiti i soldi che il marito le aveva dato per pagare la bolletta. Se il servizio del gas verrà interrotto, essi dovranno trasferirsi in un albergo e si abitueranno a vivere in mezzo ai debiti.

La moglie ha appena iniziato a fare le valigie quando per telefono si fa vivo il tenore per invitarla in un locale. La donna gli propone di continuare la bella serata tutti assieme, anche con il marito e l'amica, facendo capire velatamente di essere disponibile a uno scambio di coppie.

Solo quando il marito, folle di gelosia, la accusa di aver distrutto la sua felicità, la moglie capisce di aver vinto definitivamente, ritorna la persona di sempre e i due si riconciliano davanti a un caffè fumante. Nel frattempo, stanchi di attendere, l'amica e il cantante vanno a trovarli a casa, ma presto capiscono che la loro presenza non è particolarmente gradita. Essi se ne vanno poco dopo, esprimendo la loro disapprovazione per le idee tradizionaliste e antiquate della coppia. Marito e moglie, mentre fanno colazione, concludono che il loro amore è di gran lunga superiore alla moda, che invece passa «dall'oggi al domani». Il bambino chiede ingenuamente ai genitori che cosa significhi essere «uomini moderni».

Composta tra il 1928 e il 1929, è la prima Opera dodecafonica di Arnold Schönberg per il teatro musicale. Dopo le prove teatrali del periodo espressionista (*Erwartung*, 1909, *Die glückliche Hand*, 1910-1913) il musicista volle cimentarsi col genere delle commedie 'di attualità' di argomento comico, che includono anche canzoni e ballabili, il cui successo era stato decretato in Germania tra il 1920 e il 1930 grazie a Krenek, Hindemith e Weill.

Schönberg lavorò alacremente a questa commedia per musica e rivide più volte il libretto approntato dalla seconda moglie Gertrud Kolisch, con lo pseudonimo di Max Blonda.

Egli rifiutò alcune offerte editoriali ed affrontò da solo le spese per la pubblicazione della partitura con la speranza di ricavarne notevoli guadagni. *Von heute auf morgen* è invece rimasta una delle Opere meno conosciute del musicista.

Questo lavoro, incentrato sul rapporto tra interiorità ed esteriorità, apparenza e sostanza, si ispira forse alla vita coniugale del compositore austriaco Franz Schreker, contemporaneo di Schönberg. Qualche elemento del libretto può essere ricondotto all'*Intermezzo* di Richard Strauss (1924), anch'esso incentrato su problematiche di coppia.

PAUL HINDEMITH



Inoltre già nelle *Drei satiren* op. 28 il compositore aveva ironizzato sull'irresponsabilità del modernismo in voga nella produzione musicale colta, in particolare sul neoclassicismo di Stravinskij: questa sua Opera comica critica lo stesso atteggiamento nella vita.

Nel gennaio 1926 i coniugi Schönberg si erano trasferiti da Vienna a Berlino, dove Arnold era stato chiamato all'Accademia delle Arti come insegnante di composizione e successore di Busoni.

Von heute auf morgen rivela l'influsso degli ambienti intellettuali dell'avanguardia berlinese, orientati nella vita quotidiana a comportamenti disinibiti e trasgressivi, in campo artistico a un teatro di costume, antiborghese, parodistico.

Nella partitura di questa commedia, scritta nello stesso periodo in cui il musicista redigeva il libretto di *Moses und Aron*, Schönberg applicò con radicalità il linguaggio da lui inventato, ossia il «Metodo di composizione con dodici note in rapporto soltanto l'una con l'altra».

Tuttavia il compositore volle assecondare le esigenze di leggerezza legate al genere comico: pertanto nelle sue trasformazioni contrappuntistiche la serie dodecafonica assume configurazioni accordali paratonali, ritmi e melodie dal profilo lineare, simulacri di forme chiuse intercalate da ariosi e recitativi, parodie di musiche di consumo come il valzer e il jazz, colori strumentali molto vari (l'orchestra include chitarra, mandolino, pianoforte e flexaton).

L'intento, comico ma anche morale, della vicenda si coglie bene nelle parole che il compositore rivolse per lettera al giovane direttore Hans Wilhelm Steinberg poco prima della prima rappresentazione, avvenuta a Francoforte il 1 febbraio 1930: «Il tono deve essere sempre assolutamente leggero. Ma si dovrà poter sentire che dietro la semplicità di questi fatti si nasconde qualcosa: che sotto l'aspetto di banali figure e di eventi quotidiani si vuole mostrare come, al di là e fuori di questo semplice episodio coniugale, la scoperta modernità e ciò che è alla moda durano soltanto “dall'oggi al domani”, in modo malsicuro, alla giornata, nel matrimonio come anche, e non meno, nell'arte, nella politica e nelle concezioni della vita».

Maria Giovanna Miggiani

Appendice: Arnold Schönberg a proposito di *Von heute auf morgen*

I

Von heute auf morgen vuole essere un'Opera gaia e leggera: mostra soltanto che cosa succede dall'oggi al domani, non vale più a lungo, non perdura più a lungo. Ma se il «che cosa» della vicenda fosse pesante, il «come» della rappresentazione deve essere leggero: una storia quotidiana, quasi banale; soltanto chi ne ha voglia deve accettare il suo senso più profondo.

Si mostra che sarebbe preoccupante far vacillare le fondamenta per amore della moda.

Mostra persone che sono così stupide da trasformare in realtà quelle leggi di cui si vanta soltanto la moda; persone che mettono in pericolo la felicità coniugale senza sospettare che magari la moda, accontentandosi dell'apparenza esteriore, al prossimo mutamento magnificherà di nuovo questa felicità.

Se oltre a questo significato a portata di mano, si guarda anche al doppio senso dei tanti giochi di parole, si indovinerà facilmente su quali altri ambiti sarebbe meglio riflettere.

La veste di questi pensieri viene resa visibile come segue:

La coppia torna a casa da un ricevimento e il marito spasima «ancora una volta» per una donna elegante, molto alla moda. La moglie, persona sin troppo casalinga, sentendosi pungolata e minacciata nella sua felicità, gli mostra che «ogni donna sa essere tutt'e due le cose», usando gli abiti di una ballerina, prendendo l'atteggiamento da «donna di mondo» e recitando la parte della monella, conformandosi a tale concezione della vita. Così, incanta il marito, che inizialmente prende sul serio questo gioco, ma infine è spinto a desiderare che ella ritorni «com'era prima». Quasi riappacificati, devono superare però ancora una prova, gli attacchi delle «persone di oggi»: la «donna incantevolmente vivace» e il «celebre tenore», che cerca di conquistare la donna, entrano in scena e applicano le arti seduttive del moderno profluvio di concezioni esistenziali. Invano: infatti quando devono andarsene, senza aver ottenuto nulla, il marito stesso non li trova «già più tanto moderni».

KURT WEILL



II

Solo un'esigua minoranza di persone si fa un'idea di come sarebbe nella realtà ciò che in forma di slogan è sulla bocca di tutti.

Capita come a quel riservista austriaco sul quale, all'inizio della guerra, si raccontava questo aneddoto: entusiasta di lasciare la scrivania e correre al fronte, finì con il suo reparto nei pressi di una foresta dalla quale sparavano soldati russi accampati tra gli alberi. Terrorizzato, urlò verso di loro: «Che cosa fate! Come vi salta in mente di sparare! Non vedete che c'è gente? Potrebbe avvenire una tragedia immane!».

Si era immaginato la guerra come un'esercitazione da campo!

Era entusiasta perché non aveva alcuna idea della realtà!

Quanta malvagità non accadrebbe nella vita, nella politica, nell'arte, nelle faccende private se ognuno avesse un'idea dell'effetto, se per esempio il politico si immaginasse coloro che raccomanda di colpire a morte, se il capo vedesse l'effetto di un licenziamento, l'impiegato le conseguenze di un'omissione.

Per quanto siano innocui al confronto gli slogan della moda, per quanto sia irrilevante immaginarsi l'aspetto che si avrebbe con una cravatta grande o piccola, con pantaloni stretti o larghi, con capelli o vestiti lunghi o corti – perché si è ricoperti dalla moda e quella successiva afferma qualcosa di diverso ancora –, è comunque preoccupante che gli slogan di moda investano i fondamenti della vita privata, il rapporto tra i sessi, il matrimonio: infatti, la moda successiva afferma qualcosa di diverso ancora.

E qui non aiuta essere protetti dagli altri, perché quando vengono distrutte le basi fondamentali, al massimo si può ricostruire qualcosa di superficiale.

Eppure ci sono folli senza fantasia, senza capacità d'immaginazione, che decidono di distruggere un'esistenza felice con la stessa leggerezza con cui scelgono una cravatta più grande, un pantalone più largo, capelli o vestiti più lunghi o più corti.

Nessun borghese o piccolo borghese può sottrarsi facilmente ai dettami della moda. Si può perdonargli che diventi, quando questa lo

impone, pacifista o eroe di guerra, decadente o moralista, maledetto o morigerato: per fare diversamente è necessario più coraggio di quel che si può chiedere all'uomo medio.

Tuttavia, i deboli vanno incoraggiati, forse qualcuno si accontenta soltanto di ripetere le frasi che fanno tanto moderno! E forse potrà avere il coraggio di restare nei limiti nella decenza.

Forse non è necessario diventare meschini soltanto perché lo fanno gli altri. Forse gli altri lo fanno soltanto per finta!

Il libretto dell'Opera *Von heute auf morgen* vuole stimolare tali percorsi del pensiero. Quest'ordine di riflessioni è il suo scopo, nonostante la forma deliberatamente leggera e poco appariscente in cui è calata l'intera vicenda.

Nelle indicazioni seguenti sul contenuto si attira l'attenzione su alcuni momenti non percepibili in una trasmissione radiofonica, cioè su determinate azioni dei personaggi e alcuni effetti scenici soltanto visivi. [...]

**Testo tratto dal programma di sala della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia,
Venezia, Teatro La Fenice, 12 dicembre 2008**



MUSICA PER ORCHESTRA

CINQUE PEZZI PER ORCHESTRA, OP. 16

Musica: Arnold Schönberg

1. Vorgefühle - Sehr rasch
Organico: 2 ottavini, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 4 tromboni, basso tuba, timpani, xilofono, tam-tam, grancassa, arpa, celesta, archi
Composizione: 9 giugno 1909
2. Vergangenes - Mäßige Viertel
Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 4 tromboni, basso tuba, xilofono, piatti, triangolo, arpa, celesta, archi
Composizione: 15 giugno 1909
3. Farben - Mäßige Viertel
Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 4 tromboni, basso tuba, arpa, celesta, archi
Composizione: 1 luglio 1909
4. Peripetie - Sehr rasch
*Organico: ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 6 corni, 3 trombe, 4 tromboni, basso tuba, xilofono, piatti, tam-tam, grancassa, archi
Composizione: 18 luglio 1909
5. Das obligate Rezitativ - Bewegte Achtel
Organico: ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 4 tromboni, basso tuba, arpa, celesta, archi
Composizione: 11 agosto 1909

Composizione: Vienna, giugno - agosto 1909 (revisione 1922 e 1949)

Prima esecuzione: Londra, Queen's Hall, 3 settembre 1912

Edizione: C. F. Peters, Lipsia, 1912

Accanto a quello di Busoni, l'altro grande anniversario che cade nell'anno in corso, della nascita questa volta e centenario, è quello legato al nome di Arnold Schönberg. Schönberg nacque infatti a Vienna il 13 settembre 1874, e morì all'età di settantasette anni a Los

Angeles, dove si era rifugiato fin dal 1932 con l'ascesa al potere del partito nazista, il 13 luglio 1951, lasciando al mondo musicale contemporaneo un'eredità pari alla incalcolabile grandezza della sua opera di teorico, critico, didatta e naturalmente compositore. L'importanza di Schönberg nell'evoluzione della musica occidentale, testimoniata durante la sua vita dall'accanimento con il quale egli fu esaltato e odiato contemporaneamente, è di un rilievo tale, da costituire la via fondamentale, per confluenza o per differenziazione, che traccia il cammino della storia della musica del secolo XX, nel doppio aspetto di radicale svolgimento delle premesse poste nell'ultima parte dell'Ottocento e di cosciente superamento linguistico e formale verso un'autosufficiente sistemazione dei principi compositivi su nuove basi creative.

È noto che la produzione di Schönberg può essere suddivisa in due grandi periodi, discriminati dall'indirizzo che la sua ricerca sul problema del linguaggio musicale assumeva incarnandosi in diverse forme. Da questo punto di vista, il primo periodo comprende la fase giovanile, in cui il compositore austriaco subì l'influenza di Wagner, Brahms e Mahler, riallacciandosi alla tradizione post-romantica che già aveva portato sulle soglie dell'esaurimento e della dissoluzione l'edificio della tonalità, con tutto ciò che in ambito compositivo e costruttivo essa aveva significato nella musica classico-romantica.

Esso comprende altresì molti anni della maturità di Schönberg, caratterizzati da un crescente intervento nel campo del sistema tonale, teso in un primo momento ad allargarne gli spazi dilatandone i nessi e i rapporti, e successivamente a ridurli spezzando, in una sorta di concentrazione formale, i centri focali che ne costituivano l'impalcatura, fino alla completa estinzione finale di ogni minimo segno.

Questo processo, in direzione di ciò che si è voluto indicare come «atonalità» o «tonalità sospesa», o ancora, secondo il termine usato da Schönberg, «pantonalità», si manifesta in successivi stadi in opere dalla diversa fisionomia e dai caratteri determinati, e abbraccia un arco di tempo che va dai *Lieder op. 1* (1898) al *Pierrot Lunaire op. 21* (1913) e ai *Lieder op. 22* (1913-16), fino cioè allo scoppio della guerra mondiale che segnò una parentesi di inattività piuttosto lunga nella vita di Schönberg. Il culmine di questo primo periodo può essere additato proprio in quell'anno 1912 che vide, insieme con la nascita

dell'opera forse più nota di Schönberg, la fondazione del gruppo del «Cavaliere azzurro» (*Der blaue Reiter*), nel quale i postulati dell'espressionismo, nei suoi vari ambiti letterario, figurativo e musicale, si costituivano come forza trainante dell'avanguardia artistica contemporanea.

FERRUCCIO BUSONI



A partire dalle tre opere composte fra il 1921 e il 1923 (i *Cinque pezzi per pianoforte op. 23*, la *Serenata op. 24*, la *Suite per pianoforte op. 25*), si fa iniziare il periodo cosiddetto «dodecafonico», dal metodo di composizione da Schönberg teorizzato e messo in atto. L'esigenza di una riorganizzazione dei mezzi formali della costruzione musicale, in grado di fornire al livello in cui la musica si trovava un metodo compositivo sottratto al principio della pura e incontrollata espressione, si esplica nella necessità, storica e linguistica ad un tempo, della unificazione nel nuovo «metodo per comporre mediante 12 suoni che non stanno in relazione fra loro», senza che questo significhi una rinuncia alla libertà e alla spontaneità della creazione artistica. Osservava infatti Schönberg: «Quando compongo mi sforzo di dimenticare tutte le teorie e continuo a comporre soltanto dopo aver liberato la mia mente da esse. Mi pare importante ammonire i miei

amici contro l'ortodossia. Comporre con i dodici suoni non significa affatto, come volgarmente si crede, prescrivere un metodo esclusivo. Si tratta prima di tutto di un metodo che chiede ordine e organizzazione, il cui risultato principale mira ad essere la comprensibilità».

I *Cinque pezzi per orchestra op. 16* appartengono al momento più acuto dell'esperienza atonale di Schönberg; si potrebbe anzi aggiungere che essi, insieme con i *Tre pezzi per pianoforte op. 11* (1908) e i *Sei piccoli pezzi per pianoforte op. 19* (1911), formano un trittico altamente esemplare della fase più drammatica della ricerca schönberghiana, quella in cui allo scandaglio fino alle radici dell'espressione musicale si accompagna una partecipazione emotiva di fortissima intensità. Composta nel 1909, l'opera 16 è formata da cinque pezzi che si susseguono recando ciascuno un titolo che ne caratterizza l'ambito di svolgimento.

Essi sono: I. *Vorgefühle (Presentimenti)*; II, *Vergangenes (Cose passate)*; III. *Farben (Colori)*; IV. *Peripetie (Peripezia)*; V. *Das obligate Rezitativ (Il recitativo obbligato)*. Occorre subito rilevare che i titoli che contraddistinguono i singoli pezzi furono aggiunti solo in un secondo tempo (essi compaiono comunque nell'edizione Peters del 1922, riveduta da Schönberg), quando, nell'idea compositiva dell'Autore, non poteva sussistere più alcun fraintendimento del loro significato essenziale, di essere cioè non una cifratura programmatica o descrittiva o impressionistica, bensì un richiamo a quelle intenzioni compositive che si legavano strettamente a interiori stati d'animo e a percezioni sensibili verso l'espressione delle quali il musicista indirizzava la sua ricerca.

Dal punto di vista armonico, la scrittura schönberghiana mira ad impossessarsi del totale cromatico senza più inquadralo nelle leggi delle reciproche relazioni proprie del sistema tonale, pervenendo alla completa abolizione delle differenze fra consonanza e dissonanza e alla acquisizione di uno spazio «pantonale», in cui alla distinzione fra modo maggiore e modo minore si sostituisce una illimitata possibilità di rapporti e di successioni. Boulez, il più convinto sostenitore dello Schönberg pre-dodecafonico, ha scritto a questo proposito: «La scrittura è di una grande complessità, non tanto quando scrive per uno strumento solista, quanto per formazioni da camera; il contrappunto, liberato dalle costrizioni tonali, può svilupparsi con una ricchezza

barocca che la musica romantica non aveva mai raggiunto, essendo permessa qualsiasi relazione, al di fuori di quelle tonali; come dire, cioè, quanto sia ricco questo universo e nello stesso tempo quanto anarchico. L'unica preoccupazione di Schönberg fu quella di mantenere la permanenza di relazioni cromatiche, il che però non manca di influire sulle diverse linee melodiche considerate fra loro e sulla costruzione armonica degli accordi dove, poiché nessuna nota viene raddoppiata, si forma una accumulazione di intervalli divergenti. Si può d'altronde affermare che questo ipercromatismo è in relazione con il temperamento drammatico ed espressionista di Schönberg: i grandi intervalli, le 'dissonanze' che colpiscono talmente i suoi contemporanei, si integrano perfettamente a un contesto intellettuale e letterario che ne rende pieno conto; eppure, musicalmente parlando, non si giustificano certo meno: la nozione di consonanza e di dissonanza, come veniva intesa dalla tradizione classica, è diventata caduca; si conservano nondimeno delle antinomie fra tensione e distensione, ma con altri mezzi e altre funzioni. La tensione verrà, per esempio, dal valore dell'intervallo, dalla qualità di questo intervallo, più o meno 'anarcoide', dall'accumulazione più o meno densa di intervalli anarchici, o ancora dalla mescolanza e dal dosaggio di intervalli forti e intervalli deboli, poiché questa nozione di forte e di debole si riallaccia alla complessità variabile dei loro rapporti».

Rispetto ai lavori per pianoforte a cui ci siamo riferiti, l'*opera 16* si differenzia per la specifica consistenza che assume la sua destinazione e un organico come quello della grande orchestra sinfonica, usata secondo una serie di procedimenti che ne chiariscono la portata veramente storica, in due diverse direzioni: quella della dinamica ritmica e quella della ricerca timbrica. Ancora Boulez vi riconosce «la preoccupazione nel trattare la grande orchestra quasi come una orchestra da camera ingrandita. Contrariamente alla scrittura debussyana, che tratta l'orchestra 'acusticamente', la scrittura di Schönberg è destinata a un insieme di solisti, utilizza i gruppi dell'orchestra mediante grandi insiemi omogenei, e in un certo senso ha la funzione di strumento ampliato». Se aggiungiamo a queste una ulteriore caratteristica, che contraddistingue ciascuno dei cinque pezzi, di essere cioè realizzati in una sorta di concentrazione aforistica, in cui la condensazione dei rilievi formali si unisce a una estrema evidenza di ogni singolo particolare, in se stesso autosufficiente e necessario, e, per converso, legato a una tensione spirituale che colpisce come una improvvisa illuminazione, si avrà tutt'intera la percezione del

cammino percorso da Schönberg verso l'adeguamento della forma musicale alla necessità interiore, eminentemente «espressiva», che ne è la sorgente primigenia.

PIERRE BOULEZ



Il primo movimento (*Presentimenti*), molto rapido (*Sehr rasch*), è organizzato secondo un rigoroso procedimento contrappuntistico, in cui le varie sezioni dell'orchestra si alternano con un'ansia dinamica che porta a squarci di laceranti contrapposizioni sonore in un crescendo tutto interiore, culminante in un fortissimo di straordinaria intensità. Anche se il tematismo non è qui ancora abbandonato del tutto, esso non ha più una funzione di guida nello svolgimento del discorso musicale, e si presenta spezzettato, privo di simmetria e di proporzione nel suo continuo negarsi come elemento dotato di una vita autonoma: anzi, esso si identifica con la dinamica degli intervalli, dalla gamma estesissima che parte dal semitono cromatico fino a salti di notevole ampiezza. D'altra parte, la categoria della «asimmetria» è l'asse portante di tutta la composizione: essa non va però intesa come resa incondizionata al caos o all'improvvisazione, bensì come ordine ribaltato e cambiato di segno, secondo uno scavo nelle leggi più intime del materiale sonoro che a sua volta prende l'avvio da una mutata disposizione spirituale di fronte all'esigenza della creazione formalmente organizzata. Ed in effetti tutto nell'opera di Schönberg obbedisce a una logica stringente, seguendo la quale ogni peso esteriore o scoria superflua viene abbandonata e fagocitata nel superiore ideale a cui l'opera, come un tutto e come una parte del tutto, deve servire.

Con il secondo movimento (*Cose passate*), più moderato e quasi adagio, l'interesse di Schönberg si proietta sulla ricerca timbrica, che nell'andamento lirico e meditativo del movimento ha modo di realizzarsi nei settori degli archi e dei legni, oltre che nella presenza fortemente rilevata della celesta.

Ma è soprattutto in *Colori*, il terzo movimento in tempo moderato, che l'individuazione timbrica raggiunge il livello più alto di emozione sonora in virtù della conquista di un principio costruttivo nuovo, la *Klangfarbenmelodie* («melodia di timbri»). L'uso di questa tecnica nuova, che poi Schönberg avrebbe analizzato particolareggiatamente nel suo *Trattato d'armonia* (1911), è cosciente non soltanto nella prassi compositiva di questo pezzo, ma anche nelle raccomandazioni al direttore d'orchestra che si trovano in calce alla pagina: «Non è compito del direttore mettere in risalto singole voci che sembrano (tematicamente) importanti, o attenuare funzioni di suoni che appaiano poco equilibrati. Dove la voce ha da risaltare più delle altre è strumentata corrispondentemente e i suoni non devono essere

attenuati. È invece suo compito vigilare affinché ogni strumento suoni esattamente secondo la prescritta gradazione di colorito: esattamente (cioè soggettivamente) in modo corrispondente al suo strumento e non (oggettivamente) subordinandosi alla sonorità dell'insieme».

E ancora: «Gli accordi devono mutare con tanta dolcezza, da non far avvertire alcuno stacco quando entrano gli strumenti, di modo che il mutamento risulti solo per effetto del nuovo colore strumentale». La rivoluzionaria novità di *Colori*, se si pensa all'anno in cui fu scritto, è testimoniata dalla impossibilità di dare una completa traduzione sonora della sua concezione musicale (a questo proposito, si ricordi che Mahler si disse una volta incapace di leggere la partitura), tanto essa si libra verso un ideale sonoro sconosciuto quanto perfetto.

Ma un discorso completamente a parte meriterebbe la strumentazione di tutta quanta l'*opera 16*, in cui Schönberg lavorò a diversi livelli: da quello della cura degli effetti timbrici, ottenuta con una ricerca che è insieme tecnica ed espressiva (si pensi per esempio all'accordo che chiude il primo movimento, in cui Schönberg prescrive che i suoni emessi dai tromboni con sordina e dal basso tuba siano «frullati»), alla individualizzazione non soltanto delle diverse sezioni dell'orchestra, ma anche di ogni singolo esecutore, come dimostrano le frequenti suddivisioni di parti che essi hanno nel totale del complesso orchestrale.

Il quarto movimento (*Peripezia*), molto rapido (*Sehr ranch*), è di una brevità epigrammatica, e costituisce, con la sua irruenza inarrestabile e folgorante, un impressionante contraltare, sul versante ritmico anziché timbrico, di quello che lo precede. Infine, il quinto movimento (*Il recitativo obbligato*), in tempo mosso, esplica una notevole ricchezza polifonica attraverso un «tessuto melodico rinnovantesi continuamente in una atmosfera di spettrali sonorità» (Rognoni), ed ha funzioni riassuntive, anche se getta un solido ponte verso il futuro della ricerca schönberghiana.

Per la prima volta, infatti, viene introdotto l'uso di indicare espressamente con un particolare segno le «voci principali» (Hauptstimmen), che sono il punto di riferimento necessario per districarsi nel fitto intrico della partitura. Inoltre, la nozione di colore si adatta qui, come dice il titolo, appunto al recitativo, significando che «i diversi periodi di una frase vedranno rinnovarsi la loro strumentazione» (Boulez).

Complessivamente, l'*opera 16* è una delle composizioni più importanti di Schönberg e dell'intera produzione musicale del secolo XX; anzi, se questo può servire a spiegare qualcosa, se ne può parlare come di un vero e proprio capolavoro.



La sua intrinseca difficoltà, comunque, rimane ancora oggi notevole, ed è tanto maggiore in quanto non si tratta più di un problema di orientamento o di comprensione spicciola, ma di approfondimento che richiede una coscienza analitica e una partecipazione emotiva ambedue intense.

Un critico berlinese di indubbia capacità e apertura alla musica cosiddetta moderna scrisse dopo la prima esecuzione dell'opera, avvenuta a Londra il 3 settembre 1912: «Che visioni spaventose suggeriscono questi suoni! Che incubi evocano! E niente, ahimè niente, vi è di gioia e di luce, di quel che fa la vita degna di essere vissuta! Poveri i nostri posteri, se questo cupo e deprimente Schönberg dovesse apparir loro come l'essenza del sentire del nostro tempo!»; ma a queste parole, che non fanno altro che testimoniare la grandezza della coscienza indagatrice di Schönberg, necessaria perché vera, si oppongono i termini in cui il grande musicista viennese intendeva la sua opera: «Vi è un solo modo di rifarsi direttamente al passato, alla tradizione: quello di ricominciare tutto da capo, come se tutto ciò che ci ha preceduto fosse sbagliato; di rimettersi ancora una volta in contatto con l'essenza delle cose, anziché limitarsi a sviluppare la tecnica elaborativa di un materiale preesistente».

Un imperativo categorico perseguito con sacrifici incalcolabili, ma attingendo, spesso anche impietosamente, alla verità dell'essenza delle cose.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto del Comune di Empoli, 29 ottobre 1974

KAMMERSYMPHONIE N. 2

IN MI BEMOLLE MINORE, OP. 38

Musica: Arnold Schönberg

1. Adagio
2. Con fuoco

Organico: 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi (2 anche corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, archi

Composizione: agosto 1906 - dicembre 1916 (Revisione agosto - ottobre 1939)

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 15 dicembre 1940

Edizione: Schirmer, New York, 1952

Trascritta per due pianoforti nel 1942 come op. 38b

Capostipite della seconda scuola viennese, così chiamata per distinguerla dalla prima, comprendente i nomi di Haydn, Mozart, Beethoven fino a Brahms, Schönberg occupa un posto fondamentale nella storia della musica del Novecento per aver aperto nuovi orizzonti linguistici all'arte dei suoni, sia sotto l'aspetto dottrinario che concretamente compositivo. In un primo momento egli subì l'influenza di Wagner e di Brahms, come si legge nelle sue brevi note autobiografiche scritte due anni prima di morire e riguardanti gli *Zwei Lieder* per baritono e pianoforte *op. 1*, i *Lieder* dell'*op. 2* e *op. 3*, il Sestetto per archi *Verklärte Nacht* (Notte trasfigurata) *op. 4* sul poema *Zwei Menschen* (Due umane creature) di Richard Dehmel e i *GurreLieder* per soli, recitante, tre cori virili, coro misto e orchestra su testi di Peter Jacobsen.

Egli stesso disse esplicitamente: «Divenni brahmsiano incontrando Alexander von Zemlinsky [fratello della futura prima moglie del musicista - n.d.r.]: il suo amore abbracciava Brahms e Wagner e perciò divenni presto anch'io un loro convinto seguace. Nessuna meraviglia, quindi, se la musica che composi a quel tempo rispecchia l'influenza di quei due maestri, al favore per i quali s'aggiunse quello per Liszt, Bruckner e forse anche Wolf. Questa la ragione per cui nella mia *Verklärte Nacht* la costruzione tematica è basata da un lato su un "modello" e su una "sequenza" sopra un'armonia circolare di tipo wagneriano e dall'altro su una tecnica di sviluppo della variazione

brahmsiana... Ma il trattamento degli strumenti, il modo della composizione e gran parte delle sonorità sono strettamente wagneriani. Penso però che qualche elemento schoenberghiano possa ritrovarsi nella lunghezza di alcune melodie, nella sonorità, nelle combinazioni contrappuntistiche e dei motivi, in certi movimenti armonici semicontrappuntistici e dei bassi verso la melodia. Finalmente v'erano già passaggi di tonalità imprecisa che possono essere considerati premonitori del futuro».

ALEXANDER VON ZEMLINSKY



Successivamente Schönberg approda all'atonalismo, preludio alla svolta decisiva della dodecafonia, con i *Sechs Orchesterlieder op. 8*, con la *Kammersymphonie in Mi bemolle maggiore* per 15 strumenti solisti *op. 9* e con i *Drei Klavierstücke op. 11*, per poi sfociare, al culmine della ricerca espressionista, in alcune composizioni significative in senso più specificatamente dodecafonico, come, tanto per citarne alcune, *Erwartung* (Attesa) monodramma per voce di soprano e orchestra *op. 17*, *Die glückliche Hand* (La mano felice) dramma musicale per baritono, coro misto e orchestra *op. 18* e i ventuno poemi del *Pierrot lunaire op. 21*, composto nel 1912 a Berlino, su un ciclo di poesie di Albert Giraud.

A questo punto l'attività creatrice schoenberghiana si indirizzò in modo netto e preciso verso un approfondimento e una codificazione organica e razionale della tecnica dodecafonica, cioè dell'uso costante ed esclusivo di una serie di dodici note diverse, secondo un criterio certamente antitradizionale di organizzazione della materia sonora. Nacquero allora i *Fünf Klavierstücke op. 23*, la *Serenade* per clarinetto, clarinetto basso, mandolino, chitarra, violino, viola, violoncello e voce baritonale *op. 24*, la *Suite* per pianoforte *op. 25*, il *Quintetto* per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e corno *op. 26*, il *Terzo Quartetto* per archi *op. 30* e man mano tanti altri lavori, composti o ultimati in terra americana, come i due Concerti *op. 36* per violino e *op. 42* per pianoforte e orchestra, *A Survivor from Warsaw* (Un superstite di Varsavia) per voce recitante, coro misto e orchestra *op. 46* e *Moderner Psalm* per voce recitante, coro misto a quattro voci e orchestra *op. 50c*, per finire con l'Opera incompiuta *Moses und Aaron* (Mose e Aronne), uno dei tentativi più arditi e difficili nel vasto campo dell'arte lirica.

Ora, nel contesto dell'intera produzione schoenberghiana, la *Kammersymphonie n. 2 op. 38* si colloca in due periodi diversi nell'arco creativo dell'autore e risente di due modi di organizzare i suoni, che in un certo senso si integrano e si amalgamano fra di loro. Questo lavoro fu cominciato a scrivere nel 1906, appena conclusa la *Kammersymphonie op. 9*, ma successivamente l'opera venne interrotta e ripresa soltanto nel 1939, data effettiva di nascita della partitura, di cui esiste anche una versione per due pianoforti, *op. 38b*, elaborata tra il 1941 e il 1942. In sostanza la *Kammersymphonie n. 2* può essere considerata uno studio sulla variazione di derivazione brahmsiana su una forma di tecnica dodecafonica.

Tutti e due i movimenti sono strettamente connessi, secondo il principio della variazione a largo sviluppo, come la chiamò Schönberg, ma non escludono frazionamenti e irregolarità che si richiamano o si avvicinano al linguaggio dodecafonico. Va aggiunto che nel 1939 Schönberg aggiunse, tra l'altro, una fuga di quindici misure all'*Adagio* iniziale, preoccupandosi di costruire tematicamente il secondo movimento (*Con fuoco*) sulla base del primo, nell'ambito della migliore valorizzazione dello stile orchestrale da camera.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 novembre 1986**

PELLEAS UND MELISANDE, OP. 5

Poema sinfonico dal romanzo di Maurice Maeterlinck

Musica: Arnold Schönberg

Organico: 2 ottavini, 3 flauti, 3 oboi, 2 corni inglesi, clarinetto piccolo, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 4 trombe, 5 tromboni, tuba contrabbassa, timpani, triangolo, piatti, grancassa, cassa rullante, tam-tam, glockenspiel, 2 arpe, archi

Composizione: Berlino, 4 luglio 1902 - 28 febbraio 1903

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereins-Saal, 25 gennaio 1905

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1912

Nel dicembre del 1901 Schönberg lasciò Vienna e si trasferì a Berlino, dove lo scrittore Ernst von Wolzogen lo aveva invitato come direttore d'orchestra allo "Oberbrettel", un cabaret letterario in grande stile che dava i suoi spettacoli al Buntes Theater (Teatro a colori) e che era diventato, sotto la guida animatrice di Wolzogen, luogo d'incontro delle avanguardie artistiche del tempo. Tramite Wolzogen Schönberg entrò nell'aprile del 1902 in contatto con Richard Strauss, che oltre a procurargli un posto di insegnante al Conservatorio Stern e successivamente una borsa di studio della Fondazione Liszt si era impegnato a sostenerlo nella sua attività di compositore.

Strauss era persuaso che la piena affermazione di un musicista non potesse prescindere dal teatro, come anch'egli stava sperimentando.

Fu con questa convinzione che suggerì a Schönberg di prendere in considerazione come progetto d'opera (a suo parere ottimo, ma evidentemente non tanto da dedicarsi lui stesso) il dramma *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck, rappresentato a Parigi nel 1893 e subito diventato l'opera-manifesto del teatro simbolista; già noto anche a Berlino nell'edizione curata da Max Reinhardt al Kleines Theater (Piccolo Teatro) nel 1901, nonché entrato a far parte degli orizzonti, cui sembrava predestinato, dei musicisti: il primo dei quali era stato Gabriel Fauré, autore nel 1898 delle musiche di scena in occasione di un allestimento della pièce a Londra.

Dopo aver attentamente considerato il soggetto, Schönberg rinunciò alla realizzazione teatrale ma non all'idea di comporlo, indirizzandosi sulla forma di un poema sinfonico per grande orchestra. Su questa decisione non pesò il fatto, a lui del tutto ignoto, che nello stesso periodo Claude Debussy avesse lavorato a un'opera sul medesimo titolo: opera che era andata in scena per la prima volta a Parigi il 30 aprile 1902. Piuttosto è probabile che a influenzarlo fosse proprio l'esempio di Strauss, che ammirava come sommo maestro del poema sinfonico, oltre alla possibilità di racchiudere gli stati d'animo e i caratteri del pezzo in forme musicali ben determinate, di tipo sinfonico, secondo una tecnica che un'opera teatrale non avrebbe consentito in eguale misura.

È quanto si ricava appunto da ciò che Schönberg scrisse retrospettivamente in un saggio del 1950, che faceva il punto sulla sua evoluzione di compositore: "Intorno al 1900 Maurice Maeterlinck affascinava i compositori, stimolandoli a creare musica sui suoi drammi. Ad attirare era la sua arte di mettere in scena problemi eterni dell'umanità nella forma di fiabe senza tempo, che non imitavano gli stili antichi.

“Dapprima avevo progettato di trarre da *Pelleas und Melisande* un'opera teatrale, ma poi vi rinunciai, sebbene non sapessi che contemporaneamente Debussy stava lavorando alla sua opera. Mi pento ancora oggi di non aver realizzato la mia intenzione iniziale. La mia opera avrebbe avuto un esito diverso da quello di Debussy: forse non avrei colto il meraviglioso profumo della poesia, ma avrei reso più cantabili i personaggi. D'altro canto il poema sinfonico mi fu d'aiuto insegnandomi a esprimere stati d'animo e caratteri in unità

musicali ben formulate, tecnica che un'opera teatrale non avrebbe forse favorito altrettanto bene".

Iniziata il 4 luglio 1902, la composizione fu ultimata, sempre a Berlino, il 28 febbraio 1903. La prima esecuzione ebbe luogo, sotto la direzione dell'autore, a Vienna (dove Schönberg era nel frattempo ritornato) il 26 gennaio 1905, provocando grandi tumulti tra il pubblico e anche tra i critici.

MAURICE MAETERLINCK



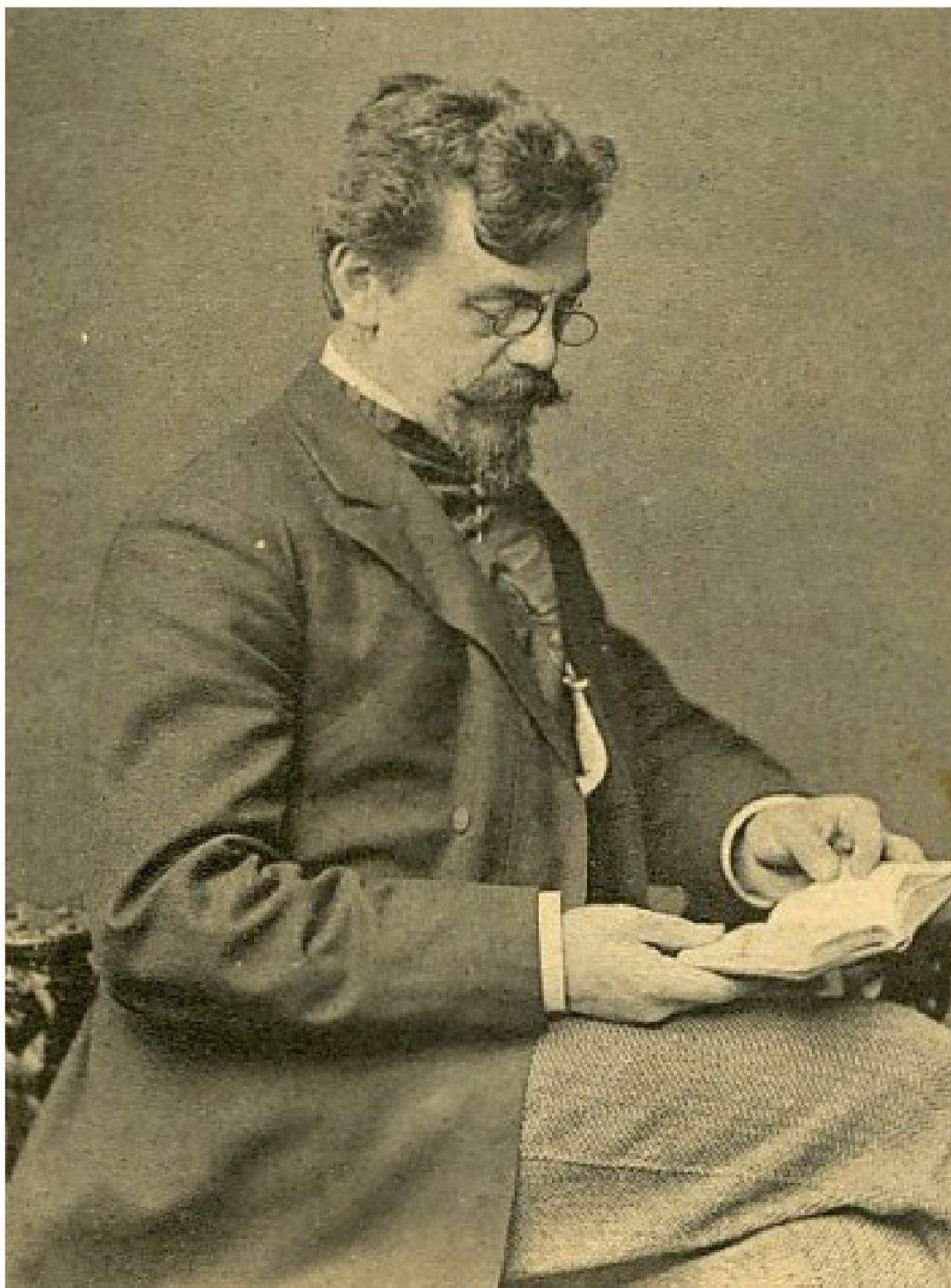
A sconcertare furono non soltanto l'esorbitante durata del lavoro (tre quarti d'ora: neanche Strauss era ancora giunto a tanto) e l'enormità dell'organico, comprendente 17 legni, 18 ottoni, due arpe e 64 archi oltre a una nutrita percussione (le grandi Sinfonie di Mahler non erano ancora di casa a Vienna), ma anche l'aggressività della scrittura e l'inaudita densità contrappuntistica, spinta ai limiti dell'indeterminatezza tonale. È lecito ritenere che all'insuccesso contribuissero anche l'insufficienza delle prove (nello stesso concerto era in programma la prima esecuzione della fantasia per orchestra *Die Seejungfrau* di Zemlinsky, diretta dall'autore) e la scarsa dimestichezza di Schönberg, come direttore, con le grandi masse.

Ne è riprova il fatto che solo sei anni dopo, sotto la direzione di Oskar Fried, il pezzo ebbe accoglienza positiva e, a differenza di altri lavori di Schönberg, in seguito non ha costituito più un problema né per le orchestre né per gli ascoltatori. Si può semmai aggiungere come curiosità che in uno scritto d'introduzione alla partitura del dicembre 1949 Schönberg ricordava ancora il giudizio particolarmente malevolo di un critico, non nominato, il quale dopo l'ascolto aveva suggerito di metterlo in manicomio e di tenere la carta da musica fuori della sua portata. Quel critico era in realtà Richard Strauss, che in una lettera ad Alma Mahler di alcuni anni successiva alla prima esecuzione si era espresso in questi termini: "Oggi, l'unico modo di aiutare Schönberg sarebbe chiuderlo in manicomio. Piuttosto che scarabocchiare carta pentagrammata, farebbe meglio a spalare la neve". Schönberg aveva commentato: "Dal punto di vista artistico, egli [Strauss] oggi non m'interessa affatto, e ciò che a suo tempo avevo imparato da lui, grazie a Dio l'ho male interpretato".

Se la partitura di Schönberg aveva segnato il momento di massimo avvicinamento a Strauss, d'altro lato se ne distaccava nel modo di interpretare la funzione della musica nel poema per orchestra salvando in rapporto al dramma ispiratore l'autonomia della forma sinfonica. Ma anche di questo esito l'autore fu soddisfatto solo in parte, soprattutto dopo che l'evoluzione della sua arte lo ebbe portato in tutt'altre direzioni: pur riconoscendo che nell'opera giovanile comparivano "molti tratti che hanno contribuito a formare lo stile della mia maturità", lo considerava un passaggio superato. "Il poema sinfonico *Pelleas und Melisande*", scriveva nella ricordata introduzione del 1949, "è ispirato da capo a fondo allo splendido dramma di Maurice Maeterlinck, di cui ho cercato di riflettere ogni

particolare con solo alcune omissioni e con lievi modifiche nella successione delle scene.

ERNST VON WOLZOGEN



Forse, come spesso accade in musica, uno spazio maggiore è riservato alle scene d'amore". Schönberg proseguiva esemplificando i temi musicali che rappresentavano, "sul tipo dei *Leitmotive* di Wagner", i tre personaggi principali di Melisande, Golaud e Pelleas, ed enumerando le trasformazioni che corrispondevano ai mutamenti di atmosfera e agli sviluppi della trama.

Ciò che gli premeva anzitutto sottolineare era la novità di soluzioni inconsuete tanto nella melodia quanto nell'armonia ("molte melodie contengono intervalli extratonali, che richiedono movimenti inconsueti dell'armonia") e la ricchezza illustrativa della strumentazione: quasi con compiacimento si soffermava sulla scena in cui Melisande fa pendere i capelli fuori dalla finestra ("il passaggio relativo si inizia con i flauti e i clarinetti che si imitano rigorosamente tra loro.

Si aggiungono poi le arpe, mentre il violino solo suona il motivo di Melisande e il violoncello solo il tema di Pelleas. Continuano poi i violini divisi nel registro acuto e le arpe"), poi su quella nella quale Golaud accompagna Pelleas nelle terrificanti segrete sotterranee, quando "viene prodotta una sonorità notevole da molti punti di vista ma specialmente perché qui per la prima volta nella letteratura musicale è usato un effetto in larga misura sconosciuto: il glissando dei tromboni".

La tensione febbrile che si addensa nelle linee polifoniche determina una scrittura armonica di straordinaria, inquieta mobilità: il pezzo è impiantato in Re minore (questa tonalità, cara al giovane Schönberg, s'incontra anche in *Verklärte Nacht* op. 4 e nel primo Quartetto per archi op. 7: essa è alla base anche dei *Gurrelieder*, allora già composti ma portati a termine nella strumentazione molto più tardi, facendo in ogni senso tesoro dell'esperienza del poema sinfonico); i confini armonici sono però assai allargati e toccano zone estreme di incertezza tonale: vi sono impiegati anche accordi per quarte e per toni interi. Da questo punto di vista la partitura di *Pelleas und Melisande* è un momento essenziale nella chiarificazione espressiva di Schönberg, come egli stesso riconosceva nella sua *Harmonielehre* (1911): "Gli accordi per quarte si presentano qui isolati una sola volta per esprimere un'atmosfera la cui peculiarità m'indusse contro voglia a trovare un nuovo mezzo d'espressione. Sì, contro voglia, perché

ancora oggi ricordo che indugiai a scrivere quest'armonia, ma non potei poi farne a meno data la chiarezza con cui essa mi si imponeva".

La modernità delle soluzioni armoniche, accanto alla ricchezza del tessuto contrappuntistico e all'audacia delle invenzioni timbriche, rappresenta però soltanto una parte degli elementi che fanno la grandezza, non solo quantitativa, di quest'opera.

RICHARD STRAUSS



Il programma che vi è sotteso non si risolve in intenti esteriori, puramente descrittivi, drammatici o lirici, ma del dramma riproduce lo svolgimento interiore, mantenendo salda l'impronta di una forma sinfonica modellata; oltre che sui principi wagneriani dei motivi conduttori, sui capisaldi della musica assoluta. Se Anton Webern, in un saggio del 1912, metteva in risalto proprio la ricchezza delle elaborazioni dei temi disposti "come in una libera fantasia", Alban Berg, in una più dettagliata analisi tematica scritta nel 1920, notava come nel procedere ininterrotto e particolarmente fitto della partitura si potessero riscontrare quattro ampie sezioni corrispondenti ai quattro movimenti di una Sinfonia.

La prima parte è trattata come un vasto tempo di Sonata, con l'introduzione (l'incontro nella foresta tra Golaud e Melisande, il "motivo del destino" esposto dal clarinetto basso, il tema di Melisande affidato nella forma originale all'oboe e nelle varianti ai legni e quello di Golaud ai corni) e lo sviluppo variato (qui appaiono le armonie di accordi per quarte) dei tre temi-personaggi (quello di Pelleas, che si presenta per ultimo alla tromba e ai corni, ha un carattere vigoroso e cavalleresco).

Dopo questo sviluppo, nel quale particolare rilievo assume l'appassionato "motivo del risveglio dell'amore in Melisande" (clarinetto e violino solo), segue una sorta di Scherzo in tre episodi, con le scene della fontana nel parco, della torre del castello e della discesa nei sotterranei: dove quella centrale, in cui Melisande scioglie i lunghi capelli biondi fuori dalla finestra, naturalisticamente drappeggiata dalle arpe come in Debussy, può essere assimilata a un Trio di rarefatta strumentazione solistica, con due violini soli che suonano il motivo di Melisande e il violoncello solo che risponde con quello di Pelleas.

La terza parte è un Adagio molto esteso, di lunghe melodie e di grande concentrazione espressiva (qui appaiono gli accordi per toni interi), che corrisponde alla scena d'amore e d'addio tra Pelleas e Melisande; la conclude, annunciato da ritmi puntati minacciosi e da forti impulsi percussivi dell'orchestra, l'arrivo di Golaud, che uccide Pelleas. La quarta e ultima sezione (morte di Melisande) è costruita come una libera ripresa di quasi tutto il materiale tematico precedente, con un epilogo con carattere di coda. Il brano si estingue, dopo tanta stratificazione sonora, in un diafano pianissimo sull'accordo di Re

minore. Nello schema così riassunto sulla traccia indicata da Berg le proliferazioni dei temi, le sovrapposizioni e le metamorfosi appaiono estremamente flessibili e condensate, ma la loro visionaria, incandescente forza emotiva si distribuisce in un discorso sinfonico unitariamente concepito.



Ciò spiega perché dall'ascolto di questa partitura smisurata, complessa e audace, che pur conduce i suoi intrecci e i suoi contrasti fino alle soglie della atonalità, si ricavi l'impressione di una misura e di una compiutezza quasi classiche, di una organica chiarezza strutturale che rende le sue proporzioni formali e i suoi contenuti espressivi naturali e insieme necessari.

Guidato da questa necessità, Schönberg trasforma ma non annulla quei valori di relazione e di comunicazione che hanno le loro radici nella tradizione e il loro fondamento nella legge della creazione: un fondamento che anche nel suo avanzamento verso la sospensione tonale è retto da solide ragioni linguistiche e musicali, non meno che spirituali e umane.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto della Fondazione del Maggio Musicale Fiorentino,
Firenze, Teatro del Maggio Musicale, 3 maggio 2002**

SUITE IN SOL MAGGIORE PER ORCHESTRA D'ARCHI

Musica: Arnold Schönberg

1. Ouverture
2. Adagio
3. Menuet
4. Gavotte
5. Gigue

Organico: archi

Composizione: settembre - 26 dicembre 1934

Prima esecuzione: Los Angeles, Philharmonic Auditorium, 18 maggio 1935

Edizione: Schirmer, New York, 1935

Di Schönberg, ha scritto Pierre Boulez: «Fu un autodidatta della musica. Le circostanze gli fecero interrompere gli studi piuttosto presto. Coltivò dapprima la musica da dilettante: imparò a suonare il violoncello, scrisse dei Duetti, dei Trii e dei Quartetti per formazioni cameristiche nelle quali suonava con altri compagni. Questo precoce richiamo spontaneo verso la musica da camera lascerà tracce su tutta la sua attività di compositore. Schönberg abbandonò il liceo senza aver terminato gli studi secondari; si consacrò interamente fin d'allora alla musica. Il solo maestro responsabile della sua educazione fu Alexander von Zemlinsky, di due anni più vecchio, il quale aveva a quell'epoca una reputazione lusinghiera; questo insegnamento amichevole, di breve durata, fu l'unico mai ricevuto da Schönberg: del resto rivendicava volentieri, in seguito, i suoi privilegi di autodidatta... A partire dal 1915 [dopo aver composto *Verklärte Nacht*, i *Gurre-Lieder*, la *Sinfonia da camera* op. 9, *Erwartung*, *Pierrot lunaire* e altre note composizioni], l'attività creativa di Schönberg subisce una pausa: non pubblicherà nulla prima del 1923. Si è interpretato questo silenzio di otto anni in modi molto diversi: non è dovuto ad una crisi di sterilità, come si è spesso insinuato; Schönberg doveva invece sormontare il lato «anarcoide» della sua scrittura, dargli una nuova coerenza, destinata a sostituire quella antica. In ogni caso, questo intervallo di otto anni venne consacrato ad una attività didattica accresciuta. Schönberg ampliò i suoi corsi di composizione, organizzò anche dei concerti per far ascoltare la musica nuova (...). Non soltanto si eseguivano le opere ma esse venivano anche presentate e discusse; il pubblico poteva, volendo, assistere alle prove; come si

vede, anche questi concerti non erano privi di un certo recondito scopo didattico».

PIERRE BOULEZ



Quanto ai riferimenti propri delle opere che si allineano con la presente *Suite* in Sol maggiore per orchestra d'archi, non sarà difficile riconoscere la precisa definizione che ne dà, parlando di lavori di questo tipo, ancora Boulez: «Si può sostenere che vi sia una netta volontà arcaicizzante nella scelta di forme abbandonate e cadute in disuso. E' evidente che queste forme non sono prese servilmente in prestito alla tradizione ma subiscono una revitalizzazione innegabile; nondimeno gli schemi ritmici sono forse gli spigoli più vivi nei quali si impiglia la discrepanza fra il vocabolario nuovo e le forme antiche».

La *Suite* per archi, datata 1934, è composta di cinque movimenti: *Ouverture*, *Adagio*, *Minuetto*, *Gavotta*, *Giga*.

L'*Ouverture* apre con un maestoso «Largo», debitamente arcaicizzato sul modello del barocco secentesco, Alle gravi cadenze del «Largo», si intervalla tutta una serie di episodi: una «Fuga» («Allegro»), tematicamente avviata dalle viole; un secondo «Allegro», ricco di imitazioni contrappuntistiche; un terzo episodio, vivacemente concitato, che si scioglie nella conclusione finale dove viene riproposta l'ariosa densità del «Largo» iniziale.

L'*Adagio* si fonda sulla lineare cantabilità del tema esposto dai primi violini sopra un nervoso «controcanto» delle viole. La contenuta sonorità dell'esordio si amplifica progressivamente fino alla massiccia struttura della conclusione.

Il *Minuetto* è «inventato» con la debita grazia dell'antica danza, cui si contrappone la serrata scrittura del «Trio» che, come parte mediana, si inserisce al centro del discorso musicale.

La *Gavotta* esordisce nella dolcezza della piena orchestra, alternata a brevi episodi degli «a solo»; acquista una più marcata accentuazione ritmica nel «Più mosso» centrale; conclude, dopo la ripresa iniziale della *Gavotta*, nella contenuta sonorità della «Coda» finale.

L'ultimo movimento, *Giga*, impone subito il passo vivacissimo di questo tipo di danza, il che non impedisce al compositore di condurre l'idea iniziale ad una ricca varietà di trasformazioni che servono a sottrarre il discorso musicale dai pericoli di una pianificazione eccessivamente monotona; il tutto fino alla scorrevole concitazione delle battute conclusive.

Giovanni Ugolini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 27 febbraio 1970**

VARIAZIONI PER ORCHESTRA, OP. 31

Musica: Arnold Schönberg

1. Introduzione: Mäßig, ruhig
2. Tema: Molto moderato
3. Variazione I: Moderato
4. Variazione II: Langsam
5. Variazione III: Mäßig
6. Variazione IV: Walzertempo
7. Variazione V: Bewegt
8. Variazione VI: Andante
9. Variazione VII: Langsam
10. Variazione VIII: Sehr rasch
11. Variazione IX: L'istesso tempo; aber etwas langsamer
12. Finale: Mäßig schnell

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 4 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 4 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, tamburo piccolo, tam-tam, triangolo, tamburo basco, glockenspiel, xiolofono, arpa, celesta, mandolino, flexaton, archi

Composizione: 2 maggio 1926 - 21 agosto 1928

Prima esecuzione: Berlino, Singakademie am Unter den Linden, 2 dicembre 1928

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1929

Iniziate a Berlino nella primavera del 1926 e terminate, dopo una lunga interruzione, a Roquebrune in Francia nell'estate del 1928, le Variazioni per orchestra op. 31 sono il primo lavoro strumentale di grandi dimensioni di Schönberg successivo all'istituzione del nuovo ordine dodecafonico. La ragione esterna di questa composizione, stando a una dichiarazione dell'autore stesso (Intervista con me stesso, del 6 ottobre 1928), fu dimostrativa: ritornando con questo pezzo all'orchestra tradizionale dopo aver sperimentato le leggi della "composizione con dodici note" in piccoli complessi, Schönberg intendeva sfidare le difficoltà pratiche che si opponevano alla diffusione del suo pensiero musicale, dal momento che il pubblico mostrava in generale di essere impressionato soprattutto da composizioni di organico piuttosto ampio ("In nazioni di civiltà più recente i nervi, meno affinati, esigono il monumentale, ed è quasi

impossibile allora non attirare l'attenzione durante l'esecuzione: se non altro così c'è sempre qualcosa da vedere").

ANTON WEBERN



Quanto alla necessità del metodo dodecafonico e alla sua definizione, Schönberg aveva e avrebbe affermato più volte di esservi giunto attraverso una graduale esperienza che lo aveva portato, quasi inconsapevolmente, su questa strada. "Non fu né una via strettamente rigorosa, né un manierismo, come spesso accade nelle rivoluzioni dell'arte. Personalmente detesto di essere considerato rivoluzionario perché non lo sono.

Ciò che ho fatto non fu né rivoluzione, né anarchia. Fin dai primissimi inizi ho sempre posseduto un senso assai sviluppato della forma e una forte avversione per l'esagerazione. Non v'è ricaduta nell'ordine, perché non ci fu mai disordine. Non v'è ricaduta in nessun senso: v'è solo un'ascesa verso un ordine superiore e migliore" (lettera del 2 giugno 1937 a Nicolas Slonimsky).

Le Variazioni per orchestra op. 31 sono anzitutto un condensato di scienza contrappuntistica applicata al sistema dodecafonico: una sorta di Arte della fuga della composizione seriale. Infatti, per quanto Schönberg utilizzi ancora una forma tradizionale e operi un arricchimento dei mezzi espressivi attenendosi alla forma della variazione intesa soprattutto in senso ritmico-melodico, l'insieme che ne deriva, e il modo stesso in cui viene impiegata la serie di dodici note, configurano una costruzione musicale basata sulla variazione in divenire, aprendo la strada al principio della variazione integrale di tutti i parametri dello spazio sonoro (altezza, durata, intensità, timbro) che troverà in Webern il suo compimento.

Di questa duplicità Schönberg era perfettamente consapevole. Nella fondamentale Analisi delle "Variazioni" op. 31, scritta per una conferenza tenuta alla radio di Francoforte il 22 marzo 1931, egli affermava: "Le Variazioni per orchestra sono vicine senza dubbio a un tipo di impostazione sinfonica, anche se questo è contraddetto dal fatto che, per quanto le singole variazioni possano avere un'intima coesione, esse sono pur sempre allineate una dopo l'altra, giustapposte, mentre il processo sinfonico è un'altra cosa: in esso le immagini musicali, i temi, le figurazioni, le melodie, gli episodi si susseguono come scadenze del destino in una vita umana, in modo certamente assai vario ma pur sempre logico, collegato e interiormente coerente, costruttivo dal loro interno, non sono cioè puramente e semplicemente contrapposti. Forse questo paragone potrà chiarire la differenza: le variazioni sono come un album contenente vedute di un luogo o di un

paesaggio, che vi mostrano singoli punti, mentre la Sinfonia è simile a un panorama, dove certamente si potrebbe anche osservare ogni particolare per se stesso ma dove in realtà questi particolari sono strettamente collegati e intrecciati fra loro".

FRANZ KAFKA



Le Variazioni per orchestra sono dunque un'opera di tecnica rigorosa e di costruzione quasi geometrica, ma, come scrive acutamente Giacomo Manzoni, "la sostanza musicale non si rovescia mai in aridità o accademismo. In effetti sotto questa veste puntuale freme e ancora si contorce la coscienza espressionistica dell'autore in un delirio raggelato che richiama le costruite allucinazioni di Kafka o gli spazi di Klee, increspata di impercettibili fremiti d'angoscia. L'impiego rigoroso dei principi compositivi della dodecafonia porta seco altresì una novità letteralmente clamorosa che da tecnica si capovolge in qualitativa, e costituisce una delle peculiarità più singolari dell'opera: stante il divieto posto da Schönberg di evitare nel metodo dodecafonico il raddoppio d'ottava, anche a scopo di rinforzo strumentale, queste Variazioni sono la prima composizione della storia dell'orchestra in cui ogni agglomerato sonoro si presenta privo di tali raddoppi, quali invece erano di uso del tutto corrente in qualsiasi composizione orchestrale anche nel campo della libera atonalità".

In questa direzione va anche il trattamento della strumentazione, che unisce alla massa dei normali strumenti ad arco e a fiato (questi ultimi a quattro) alcuni strumenti specificamente "timbrici" come l'arpa, la celesta, il mandolino, lo xilofono, il Glockenspiel, il flexatono (idiofono a frizione simile alla sega), il carillon e una nutrita schiera di percussioni, allo scopo di ottenere, all'interno dell'orizzonte polifonico, ricche rifrazioni timbriche e nuovi colori strumentali di segno caratteristico.

A ciò concorre anche la natura apertamente melodica del tema, presentato dopo una sezione di Introduzione nella quale gli incisi melodici costitutivi del tema stesso "prendono rilievo a mano a mano in una sorta di bruma indistinta" (ancora Manzoni): vi compare, simbolicamente, la citazione del motivo di quattro note legato al nome Bach (in notazione tedesca: Si bemolle, La, Do, Si naturale), destinato in seguito a svolgere un'importante funzione di raccordo tra inizio e conclusione. Il tema delle variazioni, esposto dai violoncelli e concluso dai violini, assomma tutte e quattro le forme della serie, nell'originale e nella trasposizione alla terza minore. Le successive nove variazioni, ciascuna di carattere assai ben profilato, rispecchiano esattamente l'articolazione formale del tema. La prima lo presenta negli strumenti gravi, con figurazioni varie, assegnate a parti ora principali ora secondarie. Nella seconda variazione il primo violino e

il primo oboe presentano l'inversione del tema in imitazione a canone: questa variazione, in tempo lento, ha carattere cameristico, in quanto impiega quasi solo strumenti solistici.



Nella terza variazione, di carattere impetuoso e appassionato, il tema è affidato prima ai corni e poi alla tromba, in un crescendo travolgente di energia sonora e ritmica. Segue una variazione in tempo di valzer (un valzer "idealizzato, lento, cantabile, che assomiglia al Ländler", precisa l'autore), con il tema appena riconoscibile eseguito da tre strumenti soli (arpa, celesta e mandolino) e la melodia principale assegnata all'inizio al flauto, poi al clarinetto, infine ai violini.

La quinta variazione, quella centrale, è forse la più complessa: essa è costituita da molti elementi che vengono incessantemente variati sull'ostinato di un ritmo angoloso introdotto dai tromboni e riflesso in sincope nel registro grave (difficile all'ascolto notare come questo ritmo comprenda in sé le note del tema).

La sesta variazione è un Andante di intonazione cantabile, nel quale il tema ricompare distesamente in forma di accompagnamento ai tre violoncelli solisti.

Con la rarefatta settima variazione spicca in primo piano l'elemento timbrico: mentre una figurazione che è svolta come parte principale passa di strumento in strumento, il tema voltegga all'estremo acuto affidato inizialmente a ottavino, Glockenspiel, celesta e quattro primi violini soli.

L'ottava e la nona variazione, entrambe assai brevi, in tempo "molto rapido" (ma "un poco più lento" la seconda), possono essere accomunate in quanto si basano sulla stessa figurazione tematica e sono di carattere analogo: irruente e fremente la prima, più distesa e cameristica la seconda, con carattere quasi di marcia funebre. Eccoci ora al vasto finale, sorta di "sentenza" riassuntiva.

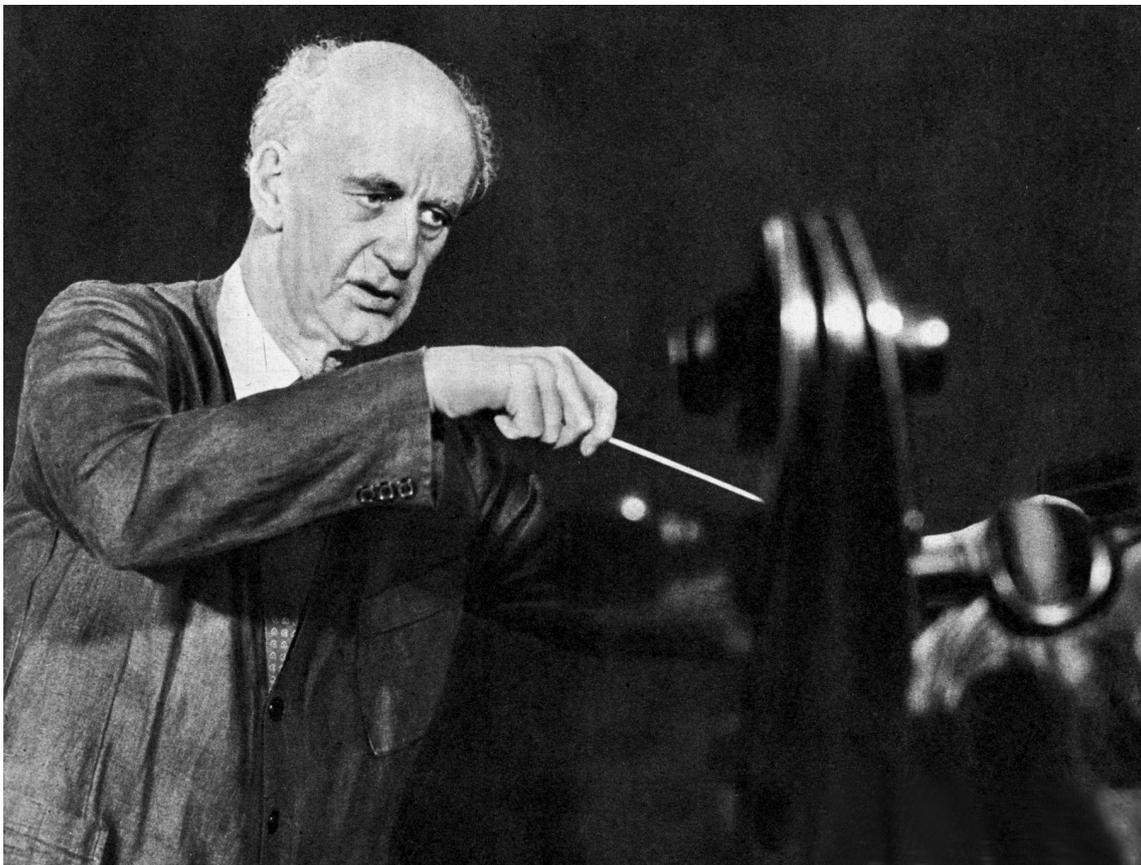
Esso inizia con una introduzione che richiama nuovamente il nome di Bach in maniera particolarmente solenne; seguono una serie di ulteriori elaborazioni del tema delle variazioni, in molte varianti, forme a specchio e diminuzioni, con alternanza di tempi mossi, moderati e rapidi.

"Nel finale" - spiegava Schönberg - "non si sentirà più il tema delle variazioni in tutta la sua estensione, ma solo scomposto in frammenti, in singole tessere che vengono collegate tra loro in modo diverso". Prima del Presto si ha ancora l'interruzione di un Adagio, dove il tema delle variazioni riappare in sovrapposizione contrappuntistica.

Le Variazioni per orchestra op. 31 di Schönberg furono eseguite in prima assoluta il 2 dicembre 1928 a Berlino da Wilhelm Furtwängler nella stagione dei Berliner Philharmoniker. Il programma comprendeva anche la prima esecuzione alla Filarmonica della Cantata per baritono e orchestra Lethe op.37 di Hans Pfitzner, un'aria dalla Euryanthe di Weber e la grande Sinfonia in Do maggiore di Schubert.

L'accoglienza fu disastrosa, tanto che alla ripetizione del concerto, il 3 dicembre, il pezzo di Schönberg venne tolto dal programma.

WILHELM FURTWÄNGLER



Può essere utile riportare quanto Schönberg osservava nella già citata analisi delle Variazioni: "Questa è la mia situazione: sono in minoranza non solo nei confronti degli amici della musica leggera, ma anche di fronte agli amici della musica seria. A nessuno viene in mente di essere ostile agli eroi che osano affrontare il volo transoceanico o al polo nord, in quanto la loro impresa risulta subito palese a tutti.

Ma benché l'esperienza abbia dimostrato che molti uomini erano pionieri già da lungo tempo, e che si trovavano sulla giusta via quando ancora li si riteneva esploratori con qualche rotella fuori posto, l'ostilità della maggioranza si rivolge sempre contro coloro che si spingono verso l'ignoto nei campi dello spirito".

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto del Teatro
Comunale di Firenze, 24 gennaio 2002**

VERKLÄRTE NACHT, OP. 4A

Versione per orchestra d'archi

Musica: Arnold Schönberg

- Grave

Organico: archi

Composizione: 1917 (revisione 1943)

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1917

Come dice il numero di catalogo, questo è il quarto lavoro pubblicato di Schönberg, nel 1899, ma è la sua prima musica di grande impegno sinfonico (essendo i primi tre numeri raccolte di Lieder per voce e pianoforte, dodici in tutto, dei quali quattro su versi di Dehmel). Non può non destare stupore ancora oggi la decisione con cui il compositore principiante impose a se stesso una sfida magistrale e la vinse. Inizio più significativo non poteva darsi, poi egli continuò così, da genio subito maturo, per tutta la vita.

Ideata e composta in origine, nel 1899, per Sestetto di archi, trascritta nel 1917 per orchestra di archi (revisione della trascrizione nel 1943), *Verklärte Nacht* è un poema sinfonico (vedremo poi la particolarità del suo carattere), uno dei tanti scritti dall'epoca di Berlioz e Liszt in poi, nella convinzione, che era anche di Wagner, che dopo Beethoven la musica sinfonica pura, o musica assoluta, avesse esaurito le sue energie: dunque, per la poetica musicale romantica alla musica era

necessario un contenuto, soprattutto un riferimento letterario, una descrizione, un'immagine reale o artistica, per darsi consistenza significativa, per raggiungere un'espressività drammatica e narrativa e un potere simbolico.

RICHARD DEHMEL



E si comprende che i versi e i quadri del tardo romanticismo, mistici, allegorici, impressionistici, abbiano fornito molteplici suggestioni ai musicisti di gusto simile (la fonte poteva essere anche assai alta, Dante, Shakespeare, Cervantes, Byron ecc.).

Nessun musicista della tendenza allora progressista pensò mai, beninteso, di dover arbitrariamente improvvisare la sua musica su un contenuto esterno, senza nessuna forma specifica, o che la musica dovesse ridursi addirittura a illustrazione sonora della premessa letteraria o figurativa, facendone solo un commento naturalistico (sebbene sia poi capitato a volte che essa si sia ridotta proprio a commento, pur colorito e ingegnoso). Da questa convinzione nacquero i grandi poemi di Liszt e poi di Strauss (ma nell'ultimo quarto dell'Ottocento la produzione di poemi sinfonici in Germania specialmente, ma anche in Francia, in Inghilterra, in Russia è fittissima) e sulla strada percorsa, con incomparabili genialità e successo, dal giovane Strauss si incamminò Schönberg venticinquenne, che per la sua musica in quell'occasione si ispirò a una poesia del simbolista Richard Dehmel (1863-1920). Dehmel, ammirato un secolo fa come pochi altri poeti del tempo, è oggi trascurato, quando non vilipeso: non del tutto a ragione, credo.

Come Maeterlinck dai francesi (ma non solo da loro), Dehmel fu prediletto dai musicisti tedeschi (Strauss, Schönberg, Webern e altri). Ammettendo pure che in musicisti iperraffinati (per esempio, Debussy, Berg, Webern) il gusto letterario possa non essere sempre infallibile (essere giudici sicuri dei poeti contemporanei è difficile perfino per i grandi colleghi), un'alleanza, anche temporanea, tra due artisti garantisce, comunque sia, un consenso, un'affinità di idee, una verità dell'epoca. E in quel tempo di eleganza sociale le lussuose edizioni di poesia (grandi pagine ariose, bella carta consistente, le ricche decorazioni floreali: proprio qualche edizione di Dehmel fu davvero lussuosa) potevano ingannare, o almeno illudere, sulla qualità intrinseca del contenuto (chi si lasciasse incantare, e non siamo pochi, dai bei libri).

Oggi, versi scadenti su povera carta appaiono subito quello che sono: e questo fatto è forse un guadagno. Che Dehmel simuli profondità ed estasi che non ha, e che ostenti pensieri di esoterica sapienza magri di fatto, non si può negare, ma che abbia saputo essere, a volte, umanamente sollecito, fine, musicale, è anche questo Innegabile.

Nel poemetto simbolista *Verklärte Nacht*, incluso nella raccolta *Weib und Welt* (1896), l'idealismo umanitario allora di moda e il misticismo panteistico attirarono l'interesse di Schönberg.



«Due persone vanno per un boschetto spoglio, freddo; la luna li segue, essi la guardano fissi», così inizia la poesia. Sono una Donna e un Uomo, il freddo del bosco invernale li circonda, ma il cielo è limpido e pieno di stelle. La voce della Donna, «Io porto un figlio che non è tuo, cammino nel peccato accanto a te [...] Ora la vita si è vendicata: ora ho incontrato te.» Lo sguardo oscuro di lei si perde nella luce. La voce dell'Uomo, «Il figlio che hai concepito non sia di peso all'anima tua; guarda come è chiaro e lucente l'universo! [...] Esso trasfigurerà il bambino estraneo, ma tu lo partorirai a me, da me» [...] «I loro respiri si congiungono in un bacio. Due persone vanno nella notte alta, chiara». Dunque, nell'unione delle anime il gelo del mondo è annullato, la ritrovata quiete si confonde nel chiarore delle stelle.

Come ho detto, operano qui, non del tutto sinceri né troppo elevati, il misticismo erotico e libertario e la *pietas* sentimentale allora in voga. Si dice che in questi versi gli "attori", i soggetti in azione, siano due, cioè i due amanti. Mi pare, invece, che protagonisti della scena siano anche il poeta (e poi, con la musica, il musicista), che osserva le due figure e ascolta le loro voci, le *Stimmen* («Die Stimme eines Weib spricht [...] Die Stimme eines Mannes spricht») e lo spirito del cosmo (il bosco, il cielo, la luna, il chiarore della notte). E nella musica, che è di qualità estetica superiore al testo letterario, si percepisce, con certezza maggiore, la compresenza dei soggetti diversi, espliciti e celati, e delle voci individuali e universali.

Senza pedanteria e senza traccia alcuna di imitazione naturalistica la musica segue i versi di Dehmel e i cinque momenti della poesia (le due figure che si stagliano nella luce del cielo; la confessione della Donna, lo sgomento dei suoi occhi nella luce lunare; le nobili parole dell'Uomo; l'abbraccio e la serenità finale).

Ma la musica può ciò che alla poesia è precluso, congiungere, cioè, ed esprimere insieme "parole" e sentimenti, e illuminare nell'immagine drammatica anche la partecipazione interiore di chi la guarda e la descrive.

Già la scelta del complesso di archi e, dunque, di una sonorità che ci si aspetta uniforme e malinconica, rivela la disposizione espressiva di Schönberg. *Verklärte Nacht* è l'unico poema sinfonico, tra tutti, concepito come musica da camera, senza le risorse coloristiche della grande orchestra romantica - concepito, perciò, con l'idea della

concentrazione poetica e dell'interiorità sentimentale. Lo stile è quello del sinfonismo tedesco wagneriano e in particolare "tristaniano".

Dopo l'avvio cupo e severo, in cui il poeta avvia il suo racconto osservando i due amanti nell'ombra gelidamente desolata del bosco, tutta l'invenzione svolge pochi motivi (come idee fisse), alcuni lineari, altri angosciosamente scattanti, sottoposti a un'elaborazione formale continua (l'apparente fermezza delle "parole" dei due amanti, l'angoscia dei loro sentimenti) e separati a momenti dai misteriosi riflessi del chiarore notturno (qui per l'ascolto è la sorpresa della vibrante invenzione strumentale).

	I ₀	I ₃	I ₇	I ₁₁	I ₂	I ₅	I ₉	I ₁	I ₄	I ₆	I ₈	I ₁₀	
P ₀	G	A [♯] / _{B[♭]}	D	F [♯] / _{G[♭]}	A	C	E	G [♯] / _{A[♭]}	B	C [♯] / _{D[♭]}	D [♯] / _{E[♭]}	F	R ₀
P ₉	E	G	B	D [♯] / _{E[♭]}	F [♯] / _{G[♭]}	A	C [♯] / _{D[♭]}	F	G [♯] / _{A[♭]}	A [♯] / _{B[♭]}	C	D	R ₉
P ₅	C	D [♯] / _{E[♭]}	G	B	D	F	A	C [♯] / _{D[♭]}	E	F [♯] / _{G[♭]}	G [♯] / _{A[♭]}	A [♯] / _{B[♭]}	R ₅
P ₁	G [♯] / _{A[♭]}	B	D [♯] / _{E[♭]}	G	A [♯] / _{B[♭]}	C [♯] / _{D[♭]}	F	A	C	D	E	F [♯] / _{G[♭]}	R ₁
P ₁₀	F	G [♯] / _{A[♭]}	C	E	G	A [♯] / _{B[♭]}	D	F [♯] / _{G[♭]}	A	B	C [♯] / _{D[♭]}	D [♯] / _{E[♭]}	R ₁₀
P ₇	D	F	A	C [♯] / _{D[♭]}	E	G	B	D [♯] / _{E[♭]}	F [♯] / _{G[♭]}	G [♯] / _{A[♭]}	A [♯] / _{B[♭]}	C	R ₇
P ₃	A [♯] / _{B[♭]}	C [♯] / _{D[♭]}	F	A	C	D [♯] / _{E[♭]}	G	B	D	E	F [♯] / _{G[♭]}	G [♯] / _{A[♭]}	R ₃
P ₁₁	F [♯] / _{G[♭]}	A	C [♯] / _{D[♭]}	F	G [♯] / _{A[♭]}	B	D [♯] / _{E[♭]}	G	A [♯] / _{B[♭]}	C	D	E	R ₁₁
P ₈	D [♯] / _{E[♭]}	F [♯] / _{G[♭]}	A [♯] / _{B[♭]}	D	F	G [♯] / _{A[♭]}	C	E	G	A	B	C [♯] / _{D[♭]}	R ₈
P ₆	C [♯] / _{D[♭]}	E	G [♯] / _{A[♭]}	C	D [♯] / _{E[♭]}	F [♯] / _{G[♭]}	A [♯] / _{B[♭]}	D	F	G	A	B	R ₆
P ₄	B	D	F [♯] / _{G[♭]}	A [♯] / _{B[♭]}	C [♯] / _{D[♭]}	E	G [♯] / _{A[♭]}	C	D [♯] / _{E[♭]}	F	G	A	R ₄
P ₂	A	C	E	G [♯] / _{A[♭]}	B	D	F [♯] / _{G[♭]}	A [♯] / _{B[♭]}	C [♯] / _{D[♭]}	D [♯] / _{E[♭]}	F	G	R ₂
	R ₁₀	R ₃	R ₇	R ₁₁	R ₂	R ₅	R ₉	R ₁	R ₄	R ₆	R ₈	R ₁₀	



Twelve Tone Matrix

Nei cinque "momenti" del poema le brevi, tortuose melodie cromatiche si avvolgono e si svolgono nella tecnica formale della *Steigerung* (principio essenziale del sinfonismo drammatico e descrittivo, è la intensificazione, l'incalzante ascensione del sentimento e dell'espressione verso un culmine) per segmenti continuamente interrotti fino alla espansione conclusiva, alla mistica unione delle anime con la natura.

Arrigo Quattrocchi

Testo

Riportiamo il testo del poemetto di Richard Dehemel solo per completezza di informazione perchè il brano non prevede parti vocali. Arnold Schönberg si è solo ispirato a questo testo nel comporre la sua musica.

Verklärte Nacht

Zwei Menschen gehn durch
kahlen, kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schau'n
hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das
Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken
reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von dir,
ich geh in Sünde neben dir.
Ich hab mich schwer an mir
vergangen;
Ich glaubte nicht mehr an ein
Glück
und hatte doch ein schwer
Verlangen
nach Lebensfrucht, nach
Mutterglück
und Pflicht - da hab ich mich
erfrecht,
da ließ ich schauernd mein
Geschlecht
von einem fremden Mann
umfassen
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt,
nun bin ich dir, o dir begegnet.

Sie geht mit ungelenktem Schritt,
sie schaut empor, der Mond läuft

Notte trasfigurata

Due persone vanno per un boschetto
spoglio, freddo;
la luna li segue, essi la guardano
fissi.
La luna splende sopra le alte querce,
nessuna nube offusca la luce celeste,
fin dove arrivano le cime nere.
La voce di una donna parla:

Io porto un figlio che non è tuo,
cammino nel peccato accanto a te.
Contro me stessa ho gravemente
peccato.
Non credevo più alla felicità,
e tuttavia desideravo ardentemente
uno scopo nella vita, la gioia d'esser
madre
e una mèta; così mi son fatta
sfrontata,
e rabbrivendo ho lasciato che il
mio sesso
fosse avvolto in un amplesso da un
estraneo,
e me ne sono sentita benedetta.
Ora la vita si è vendicata:
ora ho incontrato te, ho incontrato te.

Ella cammina con passo vacillante.
Guarda in alto; la luna la segue.
Il suo sguardo buio annega nella
luce.

La voce di un uomo risponde:

mit;
ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das du empfangen hast,
sei deiner Seele keine Last,
o sieh, wie klar das Weltall
schimmert!

Es ist ein Glanz um Alles her,
du treibst mit mir auf kaltem Meer,
doch eine eigne Wärme flimmert
von dir in mich, von mir in dich;
die wird das fremde Kind
verklären,
du wirst es mir, von mir gebären,
du hast den Glanz in mich
gebracht,
du hast mich selbst zum Kind
gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften,
ihr Atem mischt sich in den
Lüften,
zwei Menschen gehn durch hohe,
helle Nacht.

Il figlio che hai concepito
non sia di peso all'anima tua:
guarda com'è chiaro e lucente
l'universo!

Ovunque intorno tutto è splendore,
tu avanzi con me su un mare freddo,
ma un calore singolare sfavilla
da te entro me, da me entro te.
Esso trasfigurerà il bambino
estraneo,
ma tu lo partorirai a me, da me;
tu mi hai dato questo fulgore,
tu hai trasformato anche me in un
bambino.

Egli l'avvince intorno ai fianchi forti.
I loro respiri si congiungono in un
bacio.
Due persone vanno nella notte alta,
chiara.

(traduzione dal tedesco di Sergio
Sablich)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 15 gennaio 2005**

MUSICA PER STRUMENTO

SOLISTA E ORCHESTRA

CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA, OP. 42

Musica: Arnold Schönberg

1. Andante
2. Molto allegro
3. Adagio
4. Giocoso (moderato)

Organico: pianoforte solista, ottavino, 3 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, xilofono, campane, grancassa, piatti, tam-tam, tamburo, archi

Composizione: 27 giugno - 30 dicembre 1942

Prima esecuzione: New York, NBC Orchestra's Radio City Habitat, 6 febbraio 1944

Edizione: Schirmer, New York, 1944

Dedica: Henry Clay Shriver

Non pianista al contrario di Berg e di Webern, Schönberg dedicò numerose composizioni al pianoforte, talora decidendo alcuni atteggiamenti fondamentali del proprio linguaggio nello strumento dove gli erano impediti abitudini contratte dalla consuetudine col repertorio: ad esempio, i pezzi opus 11, 19, 23, la *Suite op. 25*.

Nel *Concerto*, che fu l'ultimo lavoro pianistico, composto nel 1942 ed apparso nel 1948 a Darmstadt, dove si impose la ripetizione integrale seduta stante, viene posto, come nel *Concerto violinistico* del 1936, un problema virtuosistico di rilevante difficoltà secondo la consuetudine schönberghiana, insieme con il tipico atteggiamento, aspramente sottolineato da Boulez e da una parte dei darmstadtiani di osservanza weberniana: la riproposta del metodo dodecafonico, che aveva conosciuto qualche cedimento nell'esilio americano del maestro, apparentemente in conflitto con la struttura dei quattro movimenti e con la loro articolazione tradizionale, sulla linea brahmsiana; e, secondo la definizione di Leibowitz, la tendenza a «trattare l'apparato seriale secondo una mentalità tematica».

ALBAN BERG



Né è mancata la constatazione di sopravvivenze wagneriane, secondo Roman Vlad una vera e propria citazione dal *Tristano*, che giustificano la presa di posizione, rispettosa ma decisamente negativa, manifestata dall'avanguardia nei riguardi di questo *Concerto*, visto come un ritorno alle origini tardo romantiche, al di là della coerenza col metodo, quando l'apporto massimo del compositore potrebbe riconoscersi nel periodo 1908-1912 e nei dieci lavori di quegli anni.

Tuttavia, se in questo senso è stata formulata la celebre conclusione della commemorazione di Boulez, SCHOENBERG È MORTO, vale anche la considerazione della cosiddetta seconda scuola viennese al di fuori di una rigida versione progressista: sì che, come nel *Concerto* violinistico di Berg, anche nel *Concerto* per pianoforte di Schönberg si prenderà atto con equanimità, pari alla compiacenza per la virata seriale dei *Movements* per pianoforte strawinskiani, di una dialettica generatasi nei viennesi non altrimenti che in Strawinsky o, poniamo, nell'ultimo Brahms, massimamente nell'ultimo Beethoven camerista, nella quale i *revenants* musicali hanno un senso mediato e, proprio in questo *Concerto* schönberghiano, offrono una clamorosa smentita ai sostenitori dell'univocità degli idoli.

Claudio Casini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 maggio 1973**

CONCERTO PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 36

Musica: Arnold Schönberg

1. Poco allegro
2. Andante grazioso
3. Finale: Allegro

Organico: violino solista, ottavino, 3 flauti, 3 oboi, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, 3 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, xilofono, grancassa, piatti, tam-tam, tamburo, tamburo basco, triangolo, archi

Composizione: 23 settembre 1936

Prima esecuzione: Philadelphia, Symphony Hall, 6 dicembre 1940

Edizione: Schirmer, New York, 1939

Dedica: Anton von Webern

Il *Concerto* op. 36 per violino e orchestra è il lavoro di maggior rilievo del primo periodo che Arnold Schoenberg trascorse in America dopo aver abbandonato l'Europa sulla quale incombeva la minaccia della tirannide nazista. Portato a termine a Los Angeles il 23 settembre 1936, il lavoro è dedicato ad Anton Webern. Alla sua nascita non fu estraneo, forse, l'esempio del *Concerto* per violino che Alban Berg aveva scritto un anno prima e che era stato eseguito per la prima volta a Barcellona nell'aprile del 1936. Louis Krasner, il quale aveva commissionato e poi suonato per la prima volta il Concerto di Berg, fu anche il primo interprete del *Concerto* di Schoenberg, eseguendolo il 6 dicembre 1940 con l'Orchestra di Philadelphia diretta da Leopold Stokowsky.

Felix Greissle, uno degli allievi di Schoenberg, presentando l'opera la qualificò come «il più difficile Concerto in tutta la letteratura musicale». Lo stesso Schoenberg dichiarò allora: «credo che col mio nuovo Concerto per violino ho creato la necessità di un nuovo genere di violinista». E aggiunse ancora scherzosamente che «a dire il vero il solista dovrebbe possedere una mano sinistra con sei dita».

Egli esprimeva però anche l'opinione che le immense difficoltà tecniche, non ingenerate comunque mai da una ricerca di meri effetti virtuosistici, erano idealmente adatte a stimolare e sviluppare le capacità generali dell'esecutore e di portarlo anche ad una migliore comprensione della costruzione musicale del lavoro. Se si prescinde

da alcune licenze (del resto assai felici), il *Concerto* presenta una rigorosa scrittura dodecafonico-seriale.

ANTON WEBERN



La tematica serie fondamentale (LA-SI BEMOLLE-MI BEMOLLE-SI-MI-FA DIESIS-DO-DO DIESIS-SOL-LA BEMOLLE-RE-FA) viene esposta alternativamente dal solista e dall'orchestra e sviluppata successivamente con molto slancio dal violino solo nella sua forma originaria e in quella inversa. L'estrinseco taglio formale dell'opera mostra la tradizionale partizione in tre movimenti. Il primo, *Poco allegro*, presenta qualche affinità con il modello formale del classico tempo di sonata.

Vi si alternano severi passi tematici ed episodi brillanti che culminano in una *Cadenza* seguita da una *Coda* conclusiva. Il secondo

movimento, *Andante grazioso*, ha la forma di Lied. La terza ed ultima parte è un *Allegro* di carattere marziale. Come il primo tempo, così anche questo Finale termina con una *Cadenza* del solista e una Coda. Schoenberg, il quale prediligeva questa composizione, ebbe ancora a dichiarare: «desidero che la mia musica venga considerata alla stregua di una persona onesta ed intelligente che si avvicina per dirci qualcosa che essa sente onestamente e profondamente, e che ha un significato per noi tutti».

Roman Vlad

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 maggio 1976**

CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA

da un Concerto per clavicembalo di Georg Matthias Monn

Musica: Arnold Schönberg

1. Allegro moderato
2. Andante, alla marcia
3. Tempo di minuetto

Organico: violoncello solista, orchestra

Composizione: 11 novembre 1932 - 4 gennaio 1933

Prima esecuzione: Londra, 5 febbraio 1933

Edizione: G. Schirmer, New York, 1935

Dedica: Pablo Casals

Che cosa dettava il "Comandante supremo" - così Schönberg chiamava il proprio demone, o super-io, o, *à la façon de* Petrassi, estro - al tempo del Concerto per violoncello e orchestra? "Comandante" irrequieto, disponibile a tracciare sul libro di bordo rotte eccentriche rispetto alla meta prestabilita.

Il primo incontro con il compositore viennese Matthias Georg Monn (1717-1750) data al 1912.

Guido Adler lavorava allora all'edizione dei *Denkmäler der Tonkunst in Osterreich* (Monumenti della musica in Austria) e chiese a Schönberg una revisione critica di tre Concerti di Monn, tra i quali un *Concerto per violoncello in Si bemolle maggiore*.

MATTHIAS GEORG MONN



Vent'anni più tardi, il "Comandante" consiglia di rileggere Monn. Dapprima la scelta privilegia il *Concerto* per violoncello, per il quale Schönberg compone una cadenza, poi, in quell'anno grande e drammatico della propria vita che fu il 1932, un *Concerto* per clavicembalo.

La conversione alla religione ebraica si accompagna alla decisione, che precede le leggi razziali e le persecuzioni, di abbandonare la Germania di Hitler; il viaggio ha come meta Los Angeles, ma s'arresta per qualche mese a Barcellona. Il tempo di far nascere una figlia e di incontrare Pablo Casals (1876-1973), che lo invita a dirigere la propria orchestra. Schönberg accetta e risponde con la dedica di questo *Concerto*: il clavicembalo di Monn viene sostituito dal violoncello, che il compositore aveva studiato da autodidatta sin da ragazzo.

Il lavoro merita il titolo di "nuovo": dell'originale poco sopravvive, se si escludono il rispetto per la tonalità d'impianto e la divisione in tre tempi. Casals lo eseguì il 4 gennaio 1933, primo di una serie tuttora esigua di interpreti. Un anno più tardi Schönberg comporrà la *Suite nello stile antico* per orchestra d'archi. Riconversione all'armonia dell'eversore del sistema tonale, si sentenziò allora; Adorno preferì scorgere lo spirito di Hegel benedire il "compositore dialettico", intollerante dello schematismo che la dodecaфонia pretenderebbe imporre alle sue scelte.

«Non ci sono dissonanze che non possano essere spiegate dalla vecchia teoria armonica, e, dopotutto, nulla è atonale», scrive in quel periodo Schönberg a Casals. Nel 1934, in un saggio per la nuova rivista americana *Modern Music*, dirà che «in nessuna arte si può dire "la stessa cosa" che si è detta una prima volta, e meno che mai in musica». L'artista non è un "geometra catastale", il sistema tonale non è un alfabeto arcaico, ma un docilissimo codice poliglotta, capace di dialogare con molti, come di inviare messaggi a interfaccia individuati con scrupolo: a chi se non al finto/vero Pergolesi di Stravinsky parla l'inizio dell'*Allegra moderato*?

Il Settecento lieto e galante si oscura in repentine variazioni del flusso ritmico, che l'autore volentieri interrompe, confonde, goloso di parodie del neoclassicismo. Era necessaria una libera trascrizione per svelare a Schönberg il piacere dello scherzo?

Ma ecco la firma riconoscibile: il rarefarsi dell'ordinata successione armonica, lo spazio concesso a imprevisi interventi strumentali - perfettamente novecenteschi - prima della cadenza breve che riconduce al gioco iniziale.

PABLO CASALS



S'imbambola presto l'incedere di marcia dell'*Andante*; non cammina più, divaga curioso, commosso. Era nel tempo centrale che la schematica settecentesca dell'alternanza degli affetti sfogava la propria sensibilità *larmoyante*, ma in questo *Concerto* la ostacolano accenni solenni di un corale, il martellare inopportuno delle percussioni.

Il solista riannoda il filo del canto, s'impenna, ma non ne sortisce che un gracile walzerino, danzante quanto sinistro, nel congedo percosso dai colpi dei piatti e dei timpani.

Anche ai funerali si marcia.

Echi di galanterie viennesi schiudono il terzo tempo, *Tempo di Minuetto*. Le care figure sgomitano per porsi, ordinate, sotto la luce della ribalta, ma sadiche slabbrature di ottoni si divertono a spettinare quelle geometrie.

E quello xilofono irriverente, perché ricorda che due secoli sono passati?

Riprovano, graziose e pizzicando, ma l'orizzonte non promette nulla di buono, il tempo è estremamente variabile, si addensano le scordature.

Infine, forse è soltanto un'immagine virtuale, ricompare un segnale tranquillizzante, sventola la bandiera della tonica.

Sandro Cappelletto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 novembre 1994**

MUSICA CORALE

DIE JACOBSLEITER (LA SCALA DI GIACOBBE)

Oratorio per soli, coro e orchestra

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Arnold Schönberg

Organico: coro misto, ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, trianogolo, piatti, tam-tam, grancassa, arpa, celesta, pianoforte, archi

Composizione: giugno - 27 settembre 1917

Prima esecuzione: Vienna, Konzerthaus, 16 giugno 1961

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1917

Incompiuto

Le prime tracce di ciò che sarebbe diventato il piano dell'Oratorio *Die Jakobsleiter* (La scala di Giacobbe) si trovano in una lettera di Schönberg scritta il 13 dicembre 1912 a Berlino al poeta tedesco Richard Dehmel (1863-1920), a cui Schönberg si era ispirato per il Sestetto *Verklärte Nacht* (Notte trasfigurata): «Da molto tempo vorrei comporre un Oratorio, il cui contenuto dovrebbe essere: come l'uomo di oggi, che è passato attraverso il materialismo, il socialismo, l'anarchia, che è stato ateo, ma in cui tuttavia è rimasta una piccola traccia dell'antica fede (sotto forma di superstizione), come quest'uomo moderno affronti Dio (vedi anche *Giacobbe lotta* di Strindberg) e alla fine arrivi a trovarlo e a credere. Imparare a pregare! Questa metamorfosi *non* dovrebbe essere provocata da un intreccio macchinoso o da vicissitudini del destino, e neppure da una storia d'amore. O perlomeno, queste cose dovrebbero comparire nello sfondo, come allusioni o moventi occasionali. E, soprattutto, il modo di parlare, di pensare, di esprimersi dovrebbero essere quelli dell'uomo contemporaneo: dovrebbero essere trattati i problemi che oggi ci assillano. Anche i personaggi della Bibbia che affrontano Dio si esprimono come uomini del loro tempo, parlano delle loro faccende, conservano il loro livello sociale e intellettuale. Per questo hanno forza artistica, ma non possono tuttavia ispirare un musicista di oggi che voglia assolvere il suo compito. Dapprima avevo in mente di scrivere io stesso il testo, ma oggi non me la sento più. Quindi pensai

di elaborare il *Giacobbe lotta* di Strindberg. Da ultimo decisi di partire dalla religione positiva, e contavo di elaborare "L'Ascensione", il capitolo finale della *Seraphita* di Balzac. "La preghiera dell'uomo di oggi", questo pensiero intanto non mi abbandonava, e mi dicevo spesso: eppure se Dehmel...! Potrebbe interessarLa qualcosa di simile? Voglio premettere subito che, se Lei accettasse, il testo poetico non dovrebbe in alcun modo essere condizionato dalla futura composizione musicale. Ciò sarebbe non soltanto superfluo, ma addirittura dannoso. Il testo dovrebbe essere completamente libero, come se non esistesse per nulla la possibilità che esso venisse musicato. Un'opera di Dehmel infatti posso metterla in musica così com'è, poiché riesco a rivivere il senso di ogni parola. Dovrebbe esserci una sola limitazione: considerato il "tempo" nel quale in genere è composta la mia musica, non credo che il testo di un'opera da rappresentarsi in una serata debba superare le 50 o 60 pagine stampate. Anzi, queste sarebbero già troppe. E' davvero una grande difficoltà. Ma è impossibile superarla? Le sarei molto grato se volesse comunicarmi la Sua opinione. Non so davvero se le mie proposte non Le sembrino eccessive. Ma ho un'attenuante: devo comporre quest'opera, perché è questo che mi preme di dirLe!».

Dehmel rispose a questa lettera in modo molto cortese, rifiutando però la proposta e inviando il testo di un Oratorio da lui già scritto, perché Schönberg lo esaminasse. Non era però ciò che egli desiderava. Nel gennaio 1915 Schönberg tornò a considerare il suo progetto iniziale e stese egli stesso il testo dell'Oratorio *La scala di Giacobbe*, che fu pubblicato dalla Universal Edition di Vienna nel 1917. La composizione musicale fu iniziata subito dopo, il 19 giugno di quello stesso anno, ma dovette essere interrotta pochi mesi dopo per la chiamata alle armi del musicista, il 30 novembre; venne poi ripresa più volte, nel 1918, 1921 e 1922 e poi ancora nel 1944, ma non fu mai portata a compimento. Ciò che rimaneva era la musica di tutta la prima parte sino al *Grande interludio sinfonico* che la chiude: non la partitura completa, ma un abbozzo contenente molte indicazioni, spesso assai dettagliate, per la strumentazione. Dopo la morte del compositore, al fine di renderne possibile l'esecuzione, la Universal affidò a un ex allievo di Schönberg, Winfried Zillig, il compito di mettere in partitura quanto era stato composto dal maestro, seguendo le sue prescrizioni. E in questa veste l'Oratorio venne presentato per la prima volta il 16 giugno 1961 a Vienna sotto la direzione di Rafael Kubelik.

La scala di Giacobbe condivide dunque con l'Opera *Moses und Aron* uno stesso destino, quello di essere rimasta incompiuta nella musica nonostante il testo fosse finito.

RITRATTO DI RICHARD DEHMEL



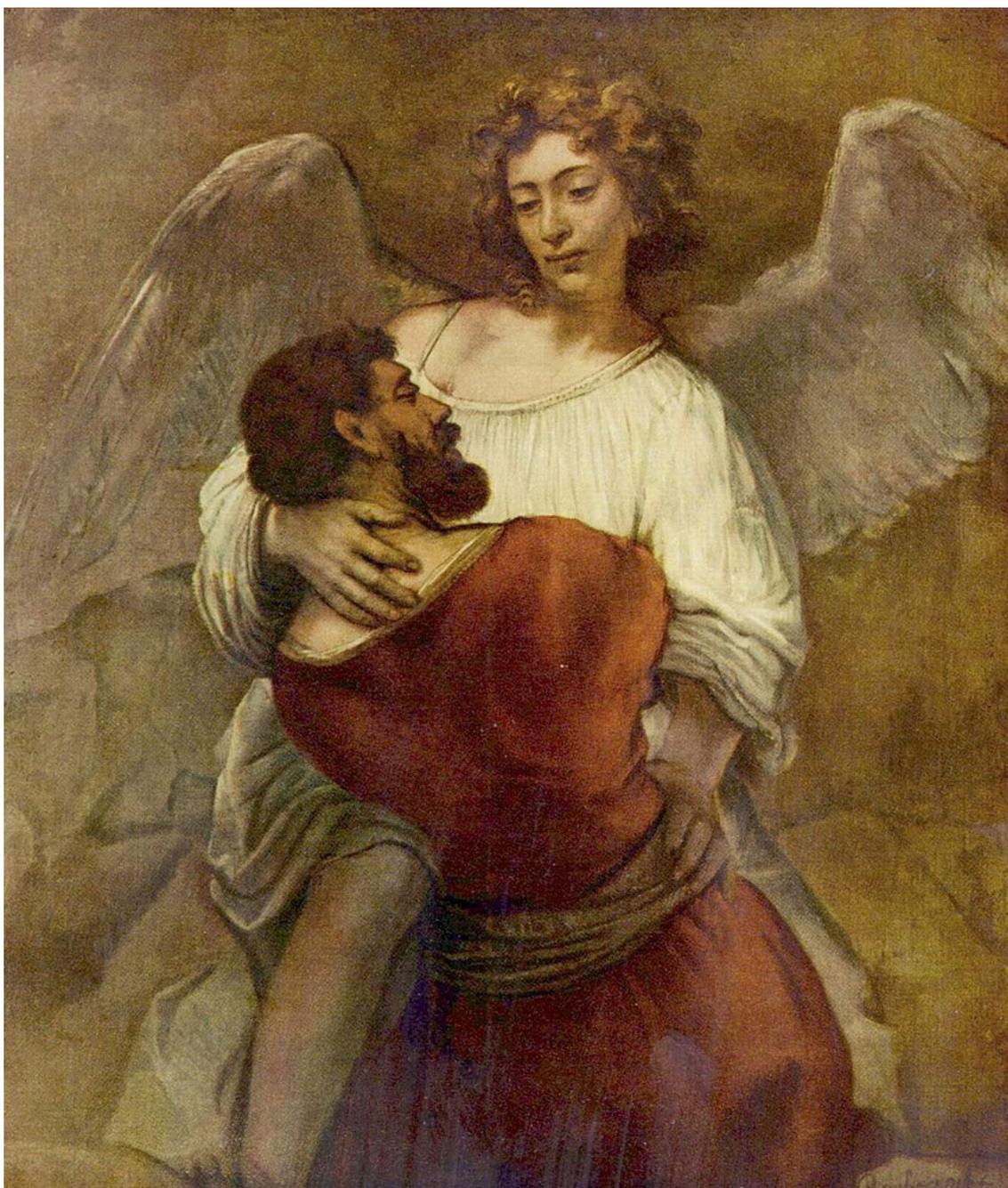
Non è facile resistere alla tentazione di considerare in un certo senso emblematiche queste difficoltà a rendere con la musica i contenuti e i temi trattati nel testo, del cui spessore etico-religioso e spirituale, profondamente radicato nel misticismo ebraico di Schönberg e complicato da influenze teosofiche ed esoteriche di provenienza diversa, ognuno può rendersi conto da se. Va però tenuto presente che, almeno per quanto riguarda *La scala di Giacobbe*, Schönberg non rinunciò mai all'idea di finirla. E in un altro senso non si può parlare qui di un lavoro incompleto, ma piuttosto di un frammento che si ferma al primo stadio di un progetto esattamente definito e realizzato anzitutto nel testo. Ciò esclude che a impedirne la realizzazione musicale siano state cause contingenti legate alla biografia di Schönberg, come la chiamata alle armi, i contraccolpi della guerra o l'esilio americano a cui egli fu costretto nel 1933; ma mette anche in dubbio l'ipotesi, più volte avanzata, che le ragioni vadano ricercate in motivazioni inconsce o addirittura nella consapevolezza del compositore di non poter sciogliere nella rappresentazione musicale i nodi posti dall'azione stessa al momento della rivelazione della fede: ossia della definizione della parola di Dio.

Per quanto Schönberg si sia ispirato al dramma di Strindberg *Giacobbe lotta* e alle teorie mistiche di Emanuel Swedenborg così come risultavano dal romanzo filosofico *Seraphita* di Balzac, il simbolo centrale dell'opera è quello biblico della visione di Giacobbe (capitolo 28 del I libro - *Genesi* - del *Pentateuco*): «Giacobbe fece un sogno; ed ecco gli apparve una scala appoggiata sulla terra, la cui cima toccava il cielo; ed ecco gli angeli di Dio, che salivano e scendevano per la scala. E il Signore stava al di sopra di essa». Nell'Oratorio di Schönberg il protagonista è però l'arcangelo Gabriele che sta presso il trono divino e passa in rassegna le anime che sfilano davanti a lui (coro, *Sprechstimme* e cantato, suddiviso in più gruppi). Dalla massa anonima emergono alcune voci: Gabriele le interroga sui loro destini individuali e ne mostra a ciascuno la limitatezza. Solo l'espiazione e la preghiera possono avvicinare l'uomo a Dio innalzandolo fino all'apice della scala. Un ampio interludio sinfonico (*Grosses symphonisches Zwischenspiel*) chiude questa prima parte ed è con esso che si conclude la musica portata a termine da Schönberg.

Della seconda parte abbiamo però il testo. Gabriele invita le anime a ridiscendere la scala e sviluppa ulteriormente il tema della necessità del calvario. Ora le anime apprendono che su qualsiasi gradino della

scala la colpa è inevitabile e che solo la preghiera può compiere il miracolo della redenzione: l'eletto è colui che soffre e che nella sofferenza ha la rivelazione della fede e della conquista di Dio.

GIACOBBE E L'ANGELO



In un coro finale tutte le anime si uniscono in una grande preghiera comune, attraverso la quale lo spirito fonde desideri e aspirazioni, placa ansie e dolori, a tutto dà eterno amore e felicità.

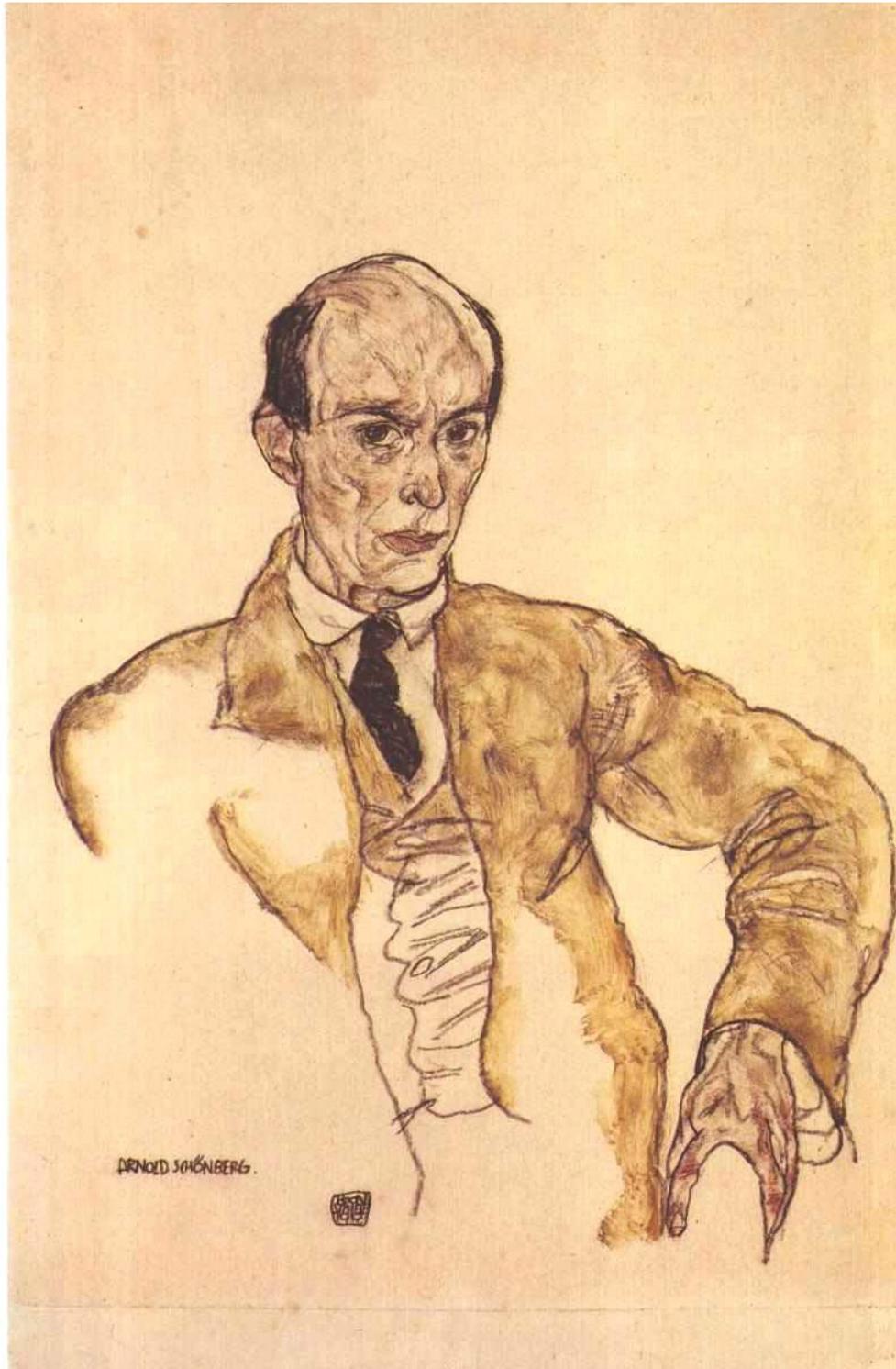
Luigi Rognoni ci aiuta a comprendere il sostrato filosofico e religioso - di una religione come suprema fede, che per Schönberg andava ben oltre le sue manifestazioni organizzate - di questa seconda parte: «Lo Spirito, stretto tra due infinità a lui estranee (spazio e tempo), si rifugia nell'anima immortale, suggella la vittoria dei fratelli nemici, suddividendosi in mille particelle schiave del libero volere. Quel ritorno al possesso del *vero* che all'intelligenza è impossibile, viene realizzato dal sentimento; e lungo tutta la sua scala, che va dalla parentela con la materia a quella con lo spirito, si forma l'universo delle fedi umane: le creature più basse, auspicanti da Dio la protezione del corpo e dei beni materiali, nonché la liberazione dello spirito. Via via la materia decresce e, purificate, le parti chiedono di ridiventare un tutto, di essere liberate dai sentimenti che le isolano. E' la preghiera che compie questo miracolo: l'appello a un Dio che non giudica e condanna, ma conosce, comprende e aiuta. Bussate e vi sarà aperto».

Niente lascia supporre che questa seconda parte potesse presentare problemi speciali dal punto di vista compositivo: il piano della realizzazione musicale era anzi già contenuto nel testo, concepito come un'ascesa che culmina nel coro finale, prima diviso in tre sezioni ("coro dal profondo", "coro principale" e "coro dall'alto") e poi riunito nella grandiosa preghiera collettiva. Per il suo lavoro Schönberg aveva previsto un organico colossale, da fare impallidire quello della *Sinfonia dei Mille* di Mahler: qualcosa come un'orchestra principale di trecento elementi da alternare ad altre quattro orchestre più piccole dislocate in luoghi diversi, sì da creare un effetto stereofonico assolutamente nuovo, un grande coro a 12 voci formato da 720 coristi, oltre a due altri cori invisibili e a 13 cantanti solisti. E non mostrava di dubitare di poter materialmente scrivere in partitura una quantità così abnorme di parti. Si rendeva semmai conto di quanto sarebbe poi stato utopico veder realizzate sul piano esecutivo tutte le sue intenzioni.

Ma neppure questo può essere considerato il motivo che portò all'abbandono del progetto alla sua metà. Due sono invece le spiegazioni possibili. La prima è interna all'opera. La seconda parte non è che il riflesso speculare della prima, che ribadisce concetti già espressi e non offre, se non esteriormente, elementi passibili di

sviluppo musicale: anche la grandiosa idea dell'ultima preghiera corale è anticipata e musicalmente realizzata nel grande interludio sinfonico che chiude la prima parte ed esprime, in luogo delle parole, le immagini e le scene che seguono.

RITRATTO DEL COMPOSITORE



Ciò che nel testo era necessario, un ulteriore sviluppo dei motivi religiosi e umani a cui Schönberg voleva dare voce (ossia, come scrive Rognoni, «la limitazione dell'azione che non giunge mai a esprimere la totalità dello spirito e per contro l'astratta contemplazione di Dio che è, a sua volta, limitazione e vanità perchè evita l'azione»: un dualismo che si riaffaccerà nel *Moses und Aron*) non era altrettanto necessario nell'ambito della musica: il frammento era già un tutto che abbracciava l'intera costellazione dell'opera.

In secondo luogo, Schönberg stava attraversando una fase decisiva nella sua evoluzione linguistica. La dodecafonia era alle porte ma non avrebbe potuto essere integrata nelle forme e nelle dimensioni, oltretutto già prefissate, dell'Oratorio. In una lettera del 2 giugno 1937 al musicologo Nicolas Slonimsky il compositore inseriva anche *Die Jakobsleiter* nelle "tappe preliminari" che avevano portato al "metodo per comporre con dodici note": «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 formato di dodici note. Ma questo era soltanto uno dei temi. Ero ancora ben lontano dall'idea di usare un simile tema fondamentale come criterio di una composizione».

L'ultima parte della Sinfonia a cui allude Schönberg era per soli, coro misto e orchestra e recava un titolo già di per sè abbastanza significativo: *Totentanz der Prinzipien* (Danza macabra dei principi): non fu mai terminata, ma uno "Scherzo" che ne faceva a sua volta parte fu poi trasfuso nella *Jakobsleiter*. All'inizio della *Scala di Giacobbe* troviamo una cellula di sei suoni presentati dai violoncelli in forma di un basso ostinato; nelle cinque battute che seguono si aggiungono altre sei note che totalizzano, con i sei suoni del basso, lo spazio cromatico. Il principio dodecafónico viene qui realizzato per "germinazione", ma non dà l'impronta alla "serie". Ed era invece a quest'impronta che Schönberg mirava con sempre maggiore consapevolezza. Si può quindi pensare che all'interesse per i temi etici e spirituali dominanti nell'opera si sia sovrapposto un altro interesse più linguistico e musicale: in una misura che l'Oratorio non avrebbe potuto contenere. Forse sotto questo profilo le forzate interruzioni provocate da fatti esterni possono aver avuto il loro peso, allontanando progressivamente l'autore da un'opera che era stata fin dall'origine impiantata secondo altri principi.

Nonostante si tratti di un "frammento", *La scala di Giacobbe* offre molti motivi di attrazione anche dal punto di vista musicale.

HONORÉ DE BALZAC



Ciò che Schönberg avrebbe poi realizzato sul piano specificamente linguistico – il totale cromatico della dodecafonia – si presenta qui nell'utilizzazione totale dei mezzi sonori, vocali e orchestrali, concentrati al massimo grado dell'intensità espressiva.

La *Sprechstimme*, inventata da Schönberg per fondere i valori del canto e della recitazione agendo liberamente sull'intonazione dei suoni, e il canto stesso, dal declamato incisivo e vibrante di Gabriele alle melodie purissime degli ariosi, raggiungono un alto livello di suggestione e di forza comunicativa.

Ma anche l'orchestra, sovente usata in dimensioni cameristiche e suddivisa in più gruppi, come il coro, presenta una varietà di timbri e di prospettive sonore di grande fascino.

Il compositore annota sulla partitura indicazioni precise per la resa acustica degli effetti sonori, prescrivendone la provenienza da diverse fonti, collocate parte in alto, scoperte, parte in lontananza, per esempio nell'interludio sinfonico.

La cura della strumentazione, per quanto soltanto prefigurata da Schönberg, è così in corrispondenza con ciò che il testo evoca e che la musica raccoglie per renderne udibili le più profonde e misteriose risonanze: una musica che parla dell'anima e che dall'anima proviene.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 19 maggio 1991**

DE PROFUNDIS, OP. 50B

per coro misto a cappella

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Salmo CXXX (testo ebraico)

Organico: coro misto senza accompagnamento

Composizione: 20 giugno - 2 luglio 1950

Prima esecuzione: Colonia, Schauspielhaus, 29 gennaio 1954

Edizione: Israeli Music Publications, Tel Aviv, 1953

Ampio ed articolato è il «De Profundis», che risale al 1950, e fu scritto su invito di un direttore di cori, Chemio Vinaver, che aveva chiesto a Schoenberg la trascrizione di un antico salmo da includere in un'antologia di canti ebraici da diffondersi in Israele.

La partitura riproduce l'urlo disperato di dolore di una umanità prigioniera di se stessa e che vede avvicinarsi con ineluttabile scadenza una nuova Apocalisse.

Quello che colpisce di più in questo lavoro dodecafonico schoenberghiano è la stringatezza dell'espressione vocale ottenuta con mezzi di scrittura semplici e lineari, tanto è vero che, a detta di Luigi Rognoni, ci si trova di fronte ad una pagina «di pura polifonia arcaica, di carattere quasi modale sia nella struttura melodica delle singole voci, sia per i rapporti armonici che ne scaturiscono», così da stabilire uno stretto legame fra il significato drammatico del testo e il respiro ritmico del linguaggio musicale, secondo il principio esaltato e codificato dalla scuola viennese in base al quale l'artista, quando crea, deve ubbidire soltanto alla propria necessità interiore (innere Notwendigkeit), senza condizionamenti a ipotetici contenuti esterni di natura oggettiva e men che mai letteraria.

Ennio Melchiorre

TESTO

De Profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.
Si iniquitates observaveris, Domine, qui sustinebit?
Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te,
Domine.
Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad noctem, speret Israel in Domino.
Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio.
Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 29 novembre 1974**

DREIMAL TAUSEND JAHRE, OP. 50A

per coro a cappella

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Dagobert David Runes

Organico: coro misto senza accompagnamento

Composizione: 20 aprile 1949

Prima esecuzione: Fylkingen, 29 ottobre 1949

Edizione: Schott, Magonza

Il brano che va sotto il nome di «Dreimal Tausend Jahre» (Tremila anni) è stato composto nel 1949 su testo di Dagobert D. Runes celebrante il terzo millennio della fondazione del tempio di Gerusalemme.

Ci si richiama agli antichi canti del popolo israeliano in onore della divinità e l'impianto formale ha il carattere di un inno polifonico, contenuto in sole 35 battute.

Ennio Melchiorre

TESTO

DREIMAL TAUSEND JAHRE

TREMILA ANNI

Dreimal tausend Jahre seit ich dich
gesehn, Tempel in Jerusalem,
Tempel meiner Wehn!

Und ihr Jordanwellen, silbern
Wüstenband; Gärten und Gelände
grünen, neues Uferland, und man
hört es klingen leise von den Bergen
her. Deine allverschollnen Lieder,
künden Gottes Wiederkehr.

Tre volte mille anni sono da che ti
vidi, Tempio di Gerusalemme,
Tempio del mio dolore!

E voi onde del Giordano, nastro
argenteo nel deserto; verdeggiano
giardini e terre, nuove rive sul
fiume e dai monti risuona piano
un'eco.

I tuoi canti ormai spenti annunciano
il ritorno di Dio.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 29 novembre 1974**



FRIEDE AUF ERDEN (PACE SULLA TERRA), OP. 13

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Conrad Ferdinand Meyer

Organico per coro a cappella: coro misto senza accompagnamento

Organico per coro e orchestra: coro misto. 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi

Composizione: Vienna, 9 marzo 1907 (versione per coro a cappella); Vienna, 6 ottobre 1911 (versione per coro e orchestra)

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereins-Saal, 9 dicembre 1911 (versione per coro e orchestra)

Edizione: Tischer & Jagenberg, Köln 1912

L'inserimento di Arnold Schönberg nella tradizione musicale tedesca, più volte proclamato dal compositore, appare con particolare chiarezza nella sua musica corale; le audacie, le sovversioni, i ribaltamenti linguistici, nelle pagine per coro non appaiono, o quanto meno non aggrediscono l'ascoltatore con la violenza delle altre composizioni; stupisce in un artista così radicale, ancora nel 1950, una dichiarazione del genere: "Non è il musicista di professione, cioè il musicista che vive della sua arte, ad essere necessario per salvaguardare la cultura musicale, bensì l'*amateur*, ed è sempre stato l'*amateur* a promuovere una vera cultura dell'arte".

Con gruppi di questo tipo Schönberg lavorò a Vienna come direttore di tre cori amatoriali; mentre a Berlino, nel 1928, si dedicò a rielaborare canti popolari tedeschi (su incarico della "Commissione Statale per la raccolta dei canti popolari per la gioventù") e ci si impegnò con la consueta acutezza critica, stendendo varie rielaborazioni del tutto differenti di una stessa melodia popolare.

Il suo legame con la grande cultura del tardo romanticismo tedesco, da Brahms a Strauss e Mahler, è testimoniata da quei capolavori "di confine" che hanno nei *Gurrelieder* l'opera più comprensiva; in questo settore il testo più alto di scrittura corale è *Friede auf Erden* op. 13 (Pace sulla terra), composto nel 1907 su versi di Conrad Ferdinand Meyer che con straordinaria preveggenza sembrano cercare riparo alla ferocia delle guerre incombenti.

CONRAD FERDINAND MEYER

CON LA SORELLA BETSY



Sebbene la prima esecuzione, nella storica sala del Musikverein di Vienna, dicembre 1911, sia avvenuta ad opera di una formazione di dilettanti sotto la direzione di Franz Schreker, è impossibile pensare ai cori amatoriali di vecchio tipo, date le enormi difficoltà tecniche che il brano presenta; anche Schönberg ne era consapevole, tanto che pubblicò una versione con piccola orchestra per favorire l'intonazioni delle voci.

Dalla tradizione tardo romantica questa composizione si stacca non tanto per le tensioni armoniche, prossime a fluttuare senza gravità tonale, quanto per il rapporto con il testo: talmente scomposto in sillabe fra le voci da non consentire più la secolare cucitura fra immagine verbale e immagine musicale; quasi mai le parole di una frase son cantate come unità logica e assoluta (base del madrigale rinascimentale come del Lied romantico), ma varie parole appartenenti a diverse frasi si sovrappongono allo stesso tempo fra le voci; il groviglio si scioglie solo alla fine di ogni strofa, sull'invocazione "Friede, Friede auf der Erde!", che vede le voci ricomporsi in unità compatta come in una preghiera a fior di labbra.

Giorgio Pestelli

TESTO

FRIEDE AUF ERDEN

Da die Hirten ihre Herde
Liessen und des Engeis Worte
Trugen durch die niedre Pforte
Zu der Mutter mit dem Kind,
Fuhr das himmlische Gesind
Fort im Sternenraum zu singen,
Fuhr der Himmel fort zu klingen:
"Friede, Friede! auf der Erde!"

Seit der Engel so geraten,
O wie viele blut'ge Taten
Hat der Streit auf wildem Pferde,
Der geharnische vollbracht!
In wie manchen hei'gen Nacht
Sang der Chor der Geister zingend.

PACE SULLA TERRA

Quando i pastori lasciarono le greggi
e portarono le parole dell'angelo
varcando l'angusta soglia
per raggiungere la Madre col
Bambino,
cominciò un canto nei cieli
a risuonar
nell'etere stellato
"Pace, pace... sulla Terra!"

Da quando così decisero gli angeli,
o quanti sanguinosi delitti
ha già compiuto la lotta in armi
sui feroci cavalli!
In quante notti sante

Dringlich flehend, leis verklagend:
"Friede, Friede... auf der Erde!"

Doch es ist ein ew'ger Glaube,
Dass der Schwache nicht zum Raube
Jeder frechen Mordgebärde
Werde fallen allezeit:
Etwas wie Gerechtigkeit
Webt und wirkt in Mord und Grauen
Und ein Reich will sich erbauen,,
Das den Frieden sucht der Erde.

Mählich wird es sich gestalten.
Seines heil'gen Amtes walten,
Waffen schmieden ohne Fährde,
Flammenschwerter für das Recht,
Und ein königlich Geschlecht
Wird erblühn mit starken Söhnen,
Dessen helle Tuben dröhnen:
"Friede, Friede auf der Erde!"

(Conrad Ferdinand Meyer)

è risuonato dolce il coro degli spiriti,
forte pregando, piano accusando:
"Pace, pace... sulla Terra!"

Però rimane la speranza
che il debole non debba cadere
in eterno
sotto ogni atto omicida.
Qualcosa come la giustizia
agisce ed opera nell'assassinio e nel
terrore
e vuol erigere un regno,
che realizzi pace sulla Terra.

Piano piano si formerà,
eserciterà le sue sante funzioni,
conierà armi senza pericolo,
spade di fuoco per la giustizia,
e fiorirà una stirpe reale
florida di figli valorosi,
le cui trombe forte risuoneranno:
"Pace, pace sulla Terra!"
(Traduzione di Paola Lagossi)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 5 novembre 2005**

GURRE-LIEDER

per soli, coro e orchestra

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Jens Peter Jacobsen

Parte I:

1. Preludio orchestrale
2. Nun dämpft die Dämm'rung (Waldemar)
3. O, wenn des Mondes Strahlen (Tove)
4. Roß! Mein Roß! Was schleigst du so träg! (Waldemar)
5. Sterne jubeln, das Meer, es leuchtet (Tove)
6. So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht (Waldemar)
7. Nun sag ich dir zum ersten Mal (Tove)
8. Es ist Mitternachtszeit (Waldemar)
9. Du sendest mir einen Liebesblick (Tove)
10. Du wunderliche Tove! (Waldemar)
11. Interludio orchestrale
12. Tauben von Gurre! (Stimme des Waldtaube)

Parte II:

1. Herrgott, weißt du, was du tatest (Waldemar)

Parte III

1. Erwacht, König Waldemars Mannen wert! (Waldemar)
2. Deckel des Sarges klappert und klappt (Bauer)
3. Gegrüßt, o König, an Gurre-Seestrand! (Waldemars Mannen)
4. Mit Toves Stimme flüstert der Wald (Waldemar)
5. Ein seltsamer Vogel ist so'n Aal (Klaus-Narr)
6. Du strenger Richter droben (Waldemar)
7. Der Hahn erhebt den Kopf zur Kraht (Waldemars Mannen)
8. Des Sommerwindes wilde Jagd - Preludio orchestrale
9. Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut (voce recitante)
10. Seht die Sonne farbenfroh am Himmelssaum (Coro misto)

Organico: soprano, contralto, 2 tenori, basso, voce recitante, 3 cori maschili, doppio coro misto, 4 ottavini, 4 flauti, 3 oboi, 2 corni inglesi, 2 clarinetti piccoli, 3 clarinetti, 2 clarinetti bassi, 3 fagotti, 2 controfagotti, 10 corni, 6 trombe, tromba bassa, 7 tromboni, tuba contrabbassa, 4 tube wagneriane, timpani, grancassa, piatti, triangolo, glockenspiel, cassa rullante, xilofono, ratschen, alcune grandi catene di ferro, tam-tam, 4 arpe, celesta, archi

Composizione: Vienna, 14 aprile 1900 - Berlino, 7 novembre 1911

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereins-Saal, 23 febbraio 1913

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1912

I *Gurre-Lieder* di Schönberg venivano considerati da Claude Rostand come una delle opere più importanti della storia della musica. Altri critici sottolineano il fatto che si tratta di un'opera giovanile del compositore in cui «l'onnipresenza di Wagner è schiacciante» (Mila). Si tratta di giudizi apparentemente contrastanti, ma che in realtà non si escludono: vanno però interpretati.

Per poter valutare il posto, invero singolare, che i *Gurre-Lieder* occupano nell'ambito della creatività schönberghiana e in quello generale della musica europea tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nostro secolo, bisogna rifarsi alle circostanze e ai tempi che caratterizzarono la nascita di quest'opera. Come riferisce Alexander von Zemlinsky, il mentore del giovane Schönberg e suo futuro cognato, l'impulso iniziale per la composizione dei *Gurre-Lieder* fu costituito da un concorso indetto per la fine del 1899 dal Tonkünstlerverein di Vienna per un ciclo di Lieder per canto e pianoforte. Schönberg, il quale aveva, allora, venticinque anni e si trovava in grandi ristrettezze economiche, intendeva partecipare al concorso. Scrive Zemlinsky: «... Schönberg scrisse alcuni Lieder su poesie di Jacobsen. Glieli suonai. I Lieder erano bellissimi e di un genere veramente nuovo, ma entrambi ne ricevemmo l'impressione che, proprio per questo, non avrebbero avuto nessuna prospettiva nel concorso per un premio. Ciononostante Schönberg compose l'intero ciclo di Jacobsen. Non però per una sola voce di canto: vi si aggiunsero grandi cori, un melologo, preludi e interludi ed il tutto fu scritto per un'orchestra gigantesca».

Lo stesso Schönberg, in una lettera a Berg riprodotta nel grande *Führer* (più di cento pagine di guida all'opera) che lo stesso Berg

pubblicò nel 1913, in vista della trionfale prima esecuzione che i *Gurre-Lieder* conobbero il 23 febbraio di quell'anno nel Grosser Musikvereinssaal di Vienna, sotto la direzione di Franz Schreker.

In questa lettera Schönberg precisa tempi e vicissitudini della composizione: «Nel marzo 1900 terminai le parti I e II e parecchio della parte III. Seguì una lunga pausa colmata con la strumentazione di operette. Nel marzo 1901 (cioè all'inizio di quell'anno) fu finito il resto. Poscia iniziò la strumentazione (impedita nuovamente da altri lavori, giacché sono stato sempre ostacolato nel comporre). Ho continuato a Berlino verso la metà del 1902. Poi ci fu una grande interruzione per via della strumentazione di operette. Finalmente ho lavorato nel 1903 terminando la partitura fino all'incirca la pagina 118 (corrispondente alla parte 105 della riduzione per pianoforte).

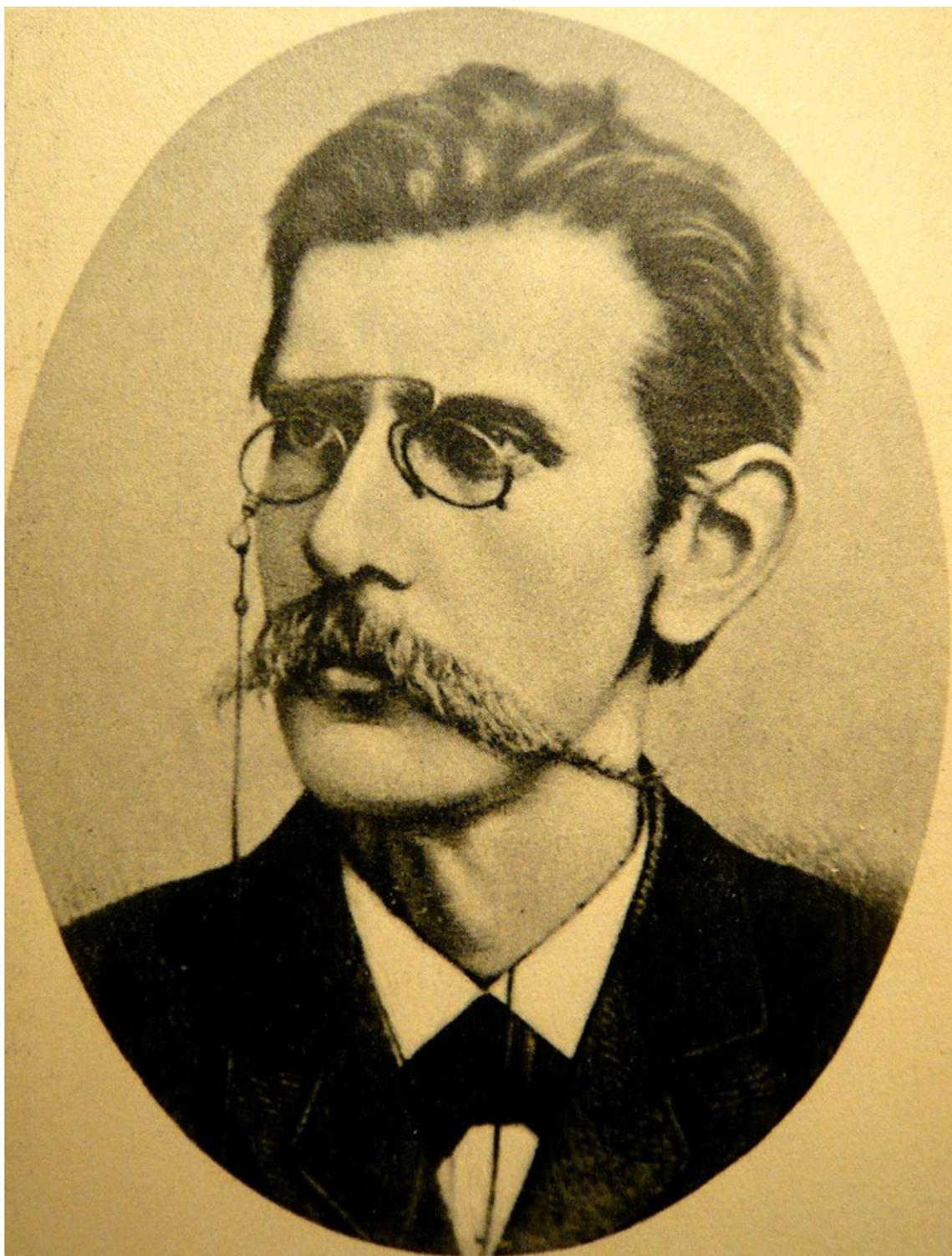
Dopodiché ho lasciato la partitura abbandonandola completamente. L'ho ripresa nel luglio 1910 (a Vienna). Ho strumentato tutto salvo il coro finale, terminando quest'ultimo a Zehlendorf (presso Berlino) nel 1911. L'intera composizione era già compiuta, credo, nell'aprile o nel maggio 1901. Solo il coro finale si trovava allo stato d'un abbozzo nel quale, comunque, le voci principali e l'intera forma erano già interamente presenti. Solo molto poche indicazioni strumentali erano annotate nella composizione originaria.

Allora, non notavo cose del genere, giacché la sonorità si ricorda. Ma pure prescindendo da questo: si deve proprio vedere che la parte orchestrata nel 1910 e nel 1911, per quanto riguarda lo stile della strumentazione, è del tutto diversa dalla I e dalla II parte. Non avevo l'intenzione di nascondere questo. Al contrario, va da sé che a distanza di dieci anni strumento in modo diverso. Nel terminare la partitura ho rielaborato soltanto alcune poche parti. Si tratta solo di gruppi di 8-20 battute; in particolare ad esempio nel pezzo: *Klaus-Narr* e nel coro conclusivo. Tutto il resto (anche qualcosa che avrei visto volentieri in modo diverso) è rimasto com'era allora. Non avrei centrato più lo stile e un conoscitore appena esercitato dovrebbe saper trovare senz'altro i 4-5 passi emendati. *Queste correzioni mi hanno fatto più fatica che, a suo tempo, l'intera composizione».*

La cosa è del tutto comprensibile se si pensa ai passi immensi, anzi ai salti vertiginosi che Schönberg aveva compiuto, tra il 1903 e il 1911, lungo l'itinerario stilistico che la sorte (ma egli parlava delle

determinazioni di un «Supremo Comandante») aveva assegnato a lui e, insieme a lui, alla musica occidentale.

JENS PETER JACOBSEN



I *Gurre-Lieder* apparivano ai loro primi ascoltatori - ed oggi appaiono vieppiù a chi li recepisce con un orecchio passivo, non analitico - come un'opera immersa in un clima tardo-romantico, insieme post-wagneriano e post-brahmsiano. Ed è certamente quest'impressione che determinò il grande successo della prima esecuzione, di gran lunga il maggiore che Schönberg abbia mai potuto assaporare nella sua difficile carriera.

Ai *Gurre-Lieder* calza perfettamente quanto Schönberg, in un suo abbozzo autobiografico, riferiva al Sestetto per archi *Verklärte Nacht* op. 4, scritto nel 1899, cioè nello stesso anno in cui aveva inizio la composizione che qui c'interessa: «... divenni brahmsiano incontrando Zemlinsky. Il suo amore abbracciava Brahms e Wagner e perciò divenni anch'io un loro seguace convinto. Nessuna meraviglia, dunque, se la musica che composi in quel periodo riflette l'influsso di quei due maestri, al favore per i quali si aggiunse quello per Liszt, Bruckner e forse pure Wolf. Questa è la ragione per cui [...] la costruzione tematica vi è basata da un lato su di un "modello" e su di una "sequenza" sopra un'armonia circolare di tipo wagneriano, e dall'altro lato su di una tecnica di sviluppo della variazione brahmsiana. Pure a Brahms può essere accreditata la disparità delle misure [...]. Ma il trattamento degli strumenti, il modo della composizione e gran parte delle sonorità sono strettamente wagneriani. Penso però che qualche elemento schönberghiano possa scorgersi nella lunghezza di alcune melodie, nella sonorità, nelle combinazioni contrappuntistiche e dei motivi, in certi movimenti armonici e semicontrappuntistici dei bassi nei confronti della melodia. Finalmente v'erano già alcuni passaggi di tonalità imprecisa che possono essere considerati premonitori del futuro».

La peculiarità più vistosa dei *Gurre-Lieder* risulta però dalle dimensioni degli organici sinfonico-vocali. Abbiamo già citato la constatazione di Zemlinsky che l'orchestra dei *Gurre-Lieder* era «gigantesca». In realtà i mezzi chiamati a raccolta per realizzare quest'opera superano quantitativamente ogni precedente ed ogni conseguente. La partitura richiede infatti: 5 cantanti solisti (2 tenori, 1 soprano, 1 mezzosoprano o contralto, 1 basso), 1 recitante; 4 complessi corali, di cui un doppio coro misto a otto parti e tre cori virili a 4 parti ognuno; 4 flauti piccoli, 4 flauti grandi, 3 oboi, 2 corni inglesi (eventualmente 5 oboi), 3 clarinetti in la oppure in si bemolle, 2 clarinetti in mi bemolle, 2 clarinetti bassi in si bemolle

(eventualmente 7 clarinetti in la), 3 fagotti, 2 controfagotti; 10 corni (eventualmente 4 tube wagneriane), 6 trombe in fa, si bemolle e do, 1 tromba bassa in mi bemolle, 1 trombone contralto, 4 tromboni tenorbassi, 1 trombone basso in mi bemolle, 1 trombone contrabbasso, 1 tuba contrabbasso; 6 timpani, grande cassa rullante, piatti, triangolo, campanelli, cassa piccola, grancassa, xilofono, raganelle, alcune grandi catene, tam-tam; 4 arpe, celesta; una massa di strumenti ad arco in «molteplici raddoppi»: i violini I devono essere divisibili in 10, così anche i violini II, mentre viole e violoncelli devono permettere divisioni in 8 parti differenti.

Non esisteva e non esiste in commercio carta da musica stampata sufficientemente grande per permettere la notazione di figure sonore realizzate da tante voci e da tanti strumenti. Schönberg fu obbligato dunque di farsi approntare dei fogli di carta da musica con ben 48 pentagrammi, di un'altezza che supera il mezzo metro (le dimensioni esatte di questi fogli sono 36x57,5 cm.).

Con il loro gigantismo orchestrale i *Gurre-Lieder* segnano il culmine di una tendenza che, attraverso Wagner e Berlioz, risale fino al Beethoven della Nona Sinfonia. Schönberg aveva subito indubbiamente anche l'influsso di Mahler, ma non è da escludersi che l'esempio dei *Gurre-Lieder* abbia poi contribuito a stimolare quest'ultimo nell'impresa della sua Ottava, cosiddetta «Sinfonia dei mille». Schönberg e Mahler erano amici e non è improbabile che Schönberg abbia mostrato a Mahler la ciclopica partitura alla quale stava lavorando, così come in precedenza ne aveva mostrato gli inizi a Richard Strauss il quale ne rimase molto impressionato, tant'è vero che, oltre a fargli assegnare il Liszt-Stipendium per il 1902 (un premio in denaro della Fondazione Liszt), gli procurò un posto di insegnante presso il Conservatorio Stern di Berlino.

In modo certamente indipendente da Schönberg, Stravinskij concepì la grande partitura orchestrale del *Sacre du printemps*. Fu però l'esempio del *Pierrot lunaire* di Schönberg (che Stravinskij ebbe modo di ascoltare a Berlino nel 1912, prima cioè che i *Gurre-Lieder* avessero conosciuto la loro prima esecuzione) ad indurre l'autore del *Sacre* a troncare per sempre la tendenza di ogni gigantismo orchestrale.

Per conto suo, Schönberg aveva già reagito contro il sovradimensionamento orchestrale, da lui stesso spinto oltre ogni precedente limite, iniziando fin dal 1906 il processo di un

ridimensionamento cameristico dello stile sinfonico con la sua prima *Kammersymphonie* op. 19 per 15 strumenti.

IGOR STRAVINSKY



La svolta rivoluzionaria preannunciata da quel lavoro, non si limitò peraltro alle dimensioni estrinseche della compagine sonora, ma investì la musica in ogni sua più riposta piega, in ogni suo parametro. Nel secondo Quartetto d'archi op. 10 del 1908, pur designandolo ancora come «in fa diesis minore», Schönberg arrivò a sospendere per lunghi tratti ogni tradizionale riferimento tonale; nei Quindici canti da *Das Buch der hängenden Gärten* di Stefan George op. 15 (dello stesso anno 1908), uscì definitivamente dai limiti del tradizionale sistema armonico-tonale; nei Sei piccoli pezzi op. 19 per pianoforte spezzò, nel 1911, ogni istituzionalizzata matrice formale e ridusse la musica a proporzioni di aforistica laconicità.

Se Stravinskij potè sentire i due anni trascorsi tra le nascite dell'*Uccello di fuoco* e della *Sagra della primavera* come se pesassero per venti, Schönberg avrebbe dovuto sentirsi, nel momento in cui riprendeva la partitura dei *Gurre-Lieder*, a distanze stellari dal mondo in cui era stato concepito e progettato questo grandioso edificio sonoro. Ciononostante, ebbe il coraggio di tornare sui suoi passi per terminare, anche se con la ricordata fatica, l'opera incompiuta. Si trattò di un gesto che getta una luce significativa sull'ulteriore corso della sua attività creatrice. Parlando della *Kammersymphonie* op. 9, in uno scritto intitolato *On revient toujours* (datato 1948) Schönberg confessa: «...io dissi ai miei amici: "ora ho stabilito il mio stile. Ora so come devo comporre". Ma la mia successiva opera mostrò una grande deviazione da questo stile; quello fu il primo passo verso il mio stile presente. Il mio destino mi ha costretto in questa direzione - non mi era dato di continuare nella maniera di *Notte trasfigurata* o dei *Gurre-Lieder* e persino di *Pelléas e Mélisande*. Il Supremo Comandante mi aveva ordinato di seguire una strada più dura. Ma la nostalgia d'un ritorno allo stile più antico rimase sempre vigorosa in me; e di quando in quando dovevo soddisfare quest'urgenza. Questa è la ragione per la quale io scrivo ogni tanto della musica tonale. Differenze stilistiche di tal genere non hanno speciale importanza per me. Non so quali delle mie composizioni siano migliori; le amo tutte, perché tutte mi piacquero quando le scrissi».

Con simili affermazioni e col suo effettivo comportamento nel campo del concreto lavoro compositivo, Schönberg diede una grande, anche se purtroppo non abbastanza seguita, lezione di tolleranza e di affrancamento da ogni tabù stilistico, sia a tanti suoi seguaci che non volevano ascoltare i suoi ammonimenti contro ogni eccessiva

«ortodossia», sia in genere, a tutti coloro che, volendosi avanguardisti radicali, sono sempre tentati di esercitare veri e propri terrorismi culturali contro tutto ciò che differisce da uno stile considerato l'unico «attuale» in un determinato momento storico. Non per nulla Schönberg rifiutava di considerarsi un «compositore dodecafonico», ma voleva essere considerato per quello che egli si sentiva di essere realmente: un compositore che non si conforma a dei precetti, vecchi o nuovi che fossero, ma cerca solo delle *verità*.

Se i *Gurre-Lieder* si collocano virtualmente al polo opposto degli aforismi non tonali di Schönberg, non vi mancano tuttavia, come risulta già dalle citate frasi del compositore, elementi che preannunciano i successivi aspetti rivoluzionari della sua arte. Tra questi l'uso dello Sprechgesang, cioè del «canto-parlato», una forma intermedia tra recitazione prosastica e intonazione cantata. Lo Sprechgesang caratterizzerà opere come il *Pierrot lunaire* e *Moses und Aaron*. Esso si trova prefigurato nel melologo *Des Sommerwindes wilde Jagd* (La caccia selvaggia del vento d'estate) che precede la conclusione dei *Gurre-Lieder*.

In una lettera scritta quasi mezzo secolo più tardi, Schönberg avverte però: «La notazione delle altezze sonore non va presa qui in modo così rigoroso come nei melologi del Pierrot. In nessun caso ne deve nascere una melodia parlata cantabile come succede in quest'ultimo. Bisogna osservare sempre il ritmo e l'intensità dei suoni (in modo corrispondente all'accompagnamento). In taluni passi, che appaiono quasi melodici, si potrebbe parlare in modo *un poco* (!!) più musicale. Le altezze dei suoni sono da considerarsi come "differenze di registro"; ciò significa: il passo rispettivo (!!! non la singola nota) deve essere parlato in maniera più acuta o più grave. Non però proporzioni di intervalli!».

Anche la complessiva articolazione formale dei *Gurre-Lieder* presenta aspetti del tutto singolari. Come s'è già detto, l'opera nacque come un ciclo di liriche. I testi sono forniti dalle serie di poesie *Gurresange* del poeta danese Jens Peter Jacobsen (1847-1885), tradotti in tedesco da Robert Franz Arnold (pseudonimo del filologo e filosofo viennese Levisohn, vissuto tra il 1872 e il 1938). Queste poesie presentano una continuità narrativa riferendosi alla trama di una leggenda diffusa nelle tradizioni popolari della Danimarca, della Svezia, dell'Islanda e delle Isole. Faröer. Tali tradizioni si basano su di una vicenda storica

STEFAN GEORGE



accaduta durante il regno di Valdemar il Grande (1157-1182) e successivamente attribuita all'epoca di Valdemar IV Atterdag (1340-1375), sviluppata in termini leggendari ed ambientata nei dintorni del sito di Gurre presso il lago Esrom, nel Seeland settentrionale. Secondo la leggenda il re ama di nascosto Tove Lille (la piccola Tove: nome che significa anche colomba). Presentimenti funebri aleggiano sui loro incontri amorosi nel castello di Gurre, in mezzo all'incantata natura nordica. Dopo una «notte trasfigurata» di ebbrezza erotica, una colomba silvestre (Waldtaube) si alza in volo per annunciare a tutte le altre colombe della foresta di Gurre che Tove è morta, uccisa per ordine della gelosa regina Helvig. Il re, disperato, accompagna la salma di Tove alla tomba. Imprecava contro l'ingiustizia divina e chiama a raccolta i suoi guerrieri, vivi e defunti, per precipitarsi con loro in una selvaggia corsa verso l'abisso della morte. Al termine della spettrale *Caccia del vento d'estate*, di questa variante maschile del *Liebestod*, della «morte d'amore» arcioromantica, sorge il sole, quale simbolo e promessa di riscatto e risurrezione. Schönberg ha raggruppato venti liriche in tre parti, precedute da preludi e collegate da intermezzi orchestrali.

La prima parte inizia con un'ampia introduzione sinfonica che si svolge in una soffusa atmosfera crepuscolare e prepara tematicamente il primo canto di Waldemar: «Ora il crepuscolo smorza ogni suono / Di mare e di terra, / Le nubi volanti s'adagiano / Voluttuose sull'orizzonte». Segue il primo canto di Tove, tutto intriso di luce lunare: «Oh, quando i raggi della luna scivolano teneramente / e tutt'intorno si espandono pace e tranquillità». Un breve postludio e un passo di transizione orchestrale portano al terzo Lied, affidato nuovamente a Waldemar. Il brano ha la forma d'un Lied tripartito. Un primo episodio, Molto vivace, si riferisce all'impazienza del re che sprona il suo cavallo a galoppare sempre più velocemente verso il castello di Gurre dove l'attende Tove.

Una parte centrale, in movimento Molto più lento, ritrae «le ombre del bosco che si estendono / Lontano su prati e stagni». La ripresa della parte iniziale (Tempo primo) culmina coll'estatico grido: «Volmer hat Tove gesehen» («Volmer ha visto Tove»). Senza alcuna soluzione di continuità, un interludio orchestrale porta all'estatico canto di Tove (IV Lied): «Sterne jubeln, das Meer, es leuchtet, / Presst an die Küste sein pochendes Herz» («Stelle giubilano, il mare splende, / Stringe alla sponda il suo cuore battente»). Vi vengono sviluppati gli stessi temi

del precedente canto di Waldemar, in varianti contrastanti, ma giuocate tutte su traslucidi, aerei registri sonori. «Come se venisse da un altro mondo» (E. Wallesz) risuona, allora il canto di Waldemar (V): «So tanzen die / Engel vor Gottes Thron nicht, / Wie die Welt tanzt vor mir» («Così nemmeno gli angeli / ballano davanti al trono di Dio, / Come il mondo mi balla davanti»). Questo Lied ha la semplicità popolaresca che troverà tanti ulteriori esempi nei Wunderhorn-Lieder, nei «Canti del corno magico del fanciullo» nella Terza, Quarta e Ottava Sinfonia di Mahler. (Mahler amava tanto Schönberg, da preoccuparsi ancora sul proprio letto di morte della sorte difficile che attendeva il più giovane amico).

Al canto della felicità quasi paradisiaca del re, segue immediatamente il canto appassionatamente sensuale di Tove: «Nun sag ich dir sum ersten Mal: / "König volmer, iche liebe dich!" Nun küß ich dich zum erstenmal, / Und schlinge den Arm um dich» («Ora te lo dico per la prima volta: "Re Volmer, ti amo! " / Ora ti bacio per la prima volta, / E ti cingo col mio braccio»). Con le sue ampie volute ed i suoi grandi intervalli melodici (che Schönberg allargherà sempre di più nei suoi futuri lavori del periodo espressionista), questo motivo d'amore è destinato ad assumere la funzione di tema principale dell'intera opera. In molteplici varianti lo stesso tema ed i suoi derivati pervaderanno le parti principali e spesso anche quelle di accompagnamento nell'ulteriore decorso dei *Gurre-Lieder*.

Nel susseguente canto di Waldemar (VII), «Es ist Mitternachtszeit / Und unselge Geschlechter / Stehn auf aus vergess'nen, eingesunk'nen Gräbern» («È tempo di mezzanotte / È gente funesta / Sorge da tombe obliate e sprofondate»), l'atmosfera espressiva si oscura. Vi si esprime la prima premonizione del fatale esito della vicenda. Risponde Tove (VIII) con una estasiata invocazione alla morte come romantico compimento supremo dell'amore: «Denn wir gehn zu Grab / Wie ein Lächeln, ersterbend / Im seeligen Kuß!» («Perché noi scendiamo nella tomba / Come un sorriso, morendo / nel bacio beato!»).

L'ultimo brano di questo gruppo di canti d'amore è un Lied di Waldemar che porta la musica in una specie di Nirvana erotico, dove ogni desiderio sensuale si risolve e si dissolve in una perfetta, totale unione di due esseri: «Du wunderliche Tove! / So rei eh durch dich nun bin ich, / Daß nicht einmal mehr ein Wunsch mir eigen / ... Denn mir ist's, als schlüg in meiner Brust / Deines Herzens Schlag, / Und als

höbe mein Atemzug, / Tove , deinen Busen / ... Und meine Seele ist still» («Strana Tove! / Sono ora così arricchito da te / Che non possiedo più nemmeno un solo desiderio / ... Perché è come se nel mio petto / battessero i battiti del tuo cuore / E come se il mio respiro sollevasse il tuo seno / ... E la mia anima è silente»).

VALDEMAR IV ATTERDAG



Un ritorno del tema d'amore di Tove dà l'avvio ad un ampio Interludio orchestrale che si configura come una specie di sviluppo di tutti i principali elementi tematici della prima parte. Attraverso un lungo crescendo, quest'Interludio sfocia nel drammatico *Lied der Waldtaube* (Canto della colomba silvestre) che, a sua volta, culmina in una frase di un'intensità quasi espressionistica: «Helwigs Falke war's der grausam Gurre's Taube zerriß» («Fu il falco di Helwig che lacerò crudelmente la colomba di Gurre»). Con quest'annuncio di morte termina la prima parte.

La seconda parte consta praticamente di un solo brano: un dolente compianto di Waldemar, il quale si ribella a Dio: «Herrgott weisst du, was du tatest, / Als klein Tove mir verstarb?» («Dio, sai tu quel che facevi, / quando mi morì la piccola Tove?»). L'introduce un breve preludio orchestrale (che s'avvia da, cupi accordi, simili a quelli che avevano suggellato la prima parte) e lo chiude un conciso, agitato postludio sinfonico.

La terza parte è intitolata *Die wilde Jagd* (La selvaggia caccia: ma forse sarebbe meglio tradurre: La selvaggia corsa). Questa parte finale include nove brani che si susseguono però ugualmente senza interruzioni. Un breve Preludio orchestrale riprende molto lentamente, il tenebroso motivo del canto di mezzanotte di Waldemar. Al suono delle tube wagneriane, il re chiama a raccolta i suoi guerrieri vivi e defunti: «Erwacht, König Waldemars Mannen wert!... Heute ist Ausfahrt der Toten» («Svegliatevi, prodi di re Waldemar! Oggi è l'uscita dei morti»). Segue un episodio macabro-grottesco di un contadino che fa scongiuri rituali contro gli spiriti maligni: «Deckel des Sarges klappert und klappt» («Il coperchio della bara crocchia e sbatte»). Al culmine del pezzo, il canto si trasforma in grido articolato e stilizzato, in qualcosa come uno «Schreigesang», un «canto-gridato» o, se si vuole, un «grido-cantato»: in ogni caso una rottura di sapore pre-espressionista della normale maniera di cantare. Finita la spettrale cavalcata, si ode la voce di Waldemar il quale rievoca la desiata Tove: «Mit Toves Stimme flüstert der Wald, / Mit Toves Augen schaut der See, / Mit Toves Lächeln leuchten die Sterne» («Con la voce di Tove sussurra il bosco, / Con gli occhi di Tove guarda il lago, / Col sorriso di Tove luccicano gli astri»). La nostalgica melodia di questo quarto Lied dell'ultima parte si dipana sostenuta e avvolta da intrecci canonici di una variante della melodia d'amore di Tove. Un elaborato interludio sinfonico prepara la bizzarra scena di Klaus-Narr (Klaus il folle - V).

Ed è da questo punto che si avvertono più chiaramente differenze nella scrittura orchestrale rispetto alle parti strumentate prima del 1903. Il disporsi dei singoli timbri serve anzitutto all'individuazione delle trame polifoniche in un gioco di straordinario virtuosismo orchestrale. L'ironia macabra cede alla disperazione nella conclusiva invettiva contro Dio: «Na, dann mag Gott sich selber gnaden» («Allora Dio perdoni se stesso»). Riprende Waldemar (VI): «Du strenger Richter droben, / Du lachst meiner Schmerzen, / Doch dereinst, beim Auferstehn des Gebeins / Nimm es dir wohl zu Herzen: / Ich und Tove, wir sind eins» («Tu, severo giudice lassù, / Ridi dei miei dolori, / Ma, nel momento della risurrezione dello scheletro / prenditelo a cuore: / uno siamo io e Tove»). Altrimenti il re minaccia di dare l'assalto al cielo. Ma comincia ad albeggiare e la cavalcata demoniaca è finita.

Il coro degli Uomini di Waldemar canta il richiamo delle tombe (VII): «Der Hahn erhebt den Kopf zur Kraht... Mit offenem Munde ruft das Grab... O, könnten wir in Frieden schlafen» («Il gallo alza la testa pel canto... Con bocca spalancata chiama la tomba... Oh, potessimo dormire in pace»). I colori notturni trapassano gradualmente in quelli dell'incipiente alba. Comincia *Des Sommerwindes wilde Jagd*, (La selvaggia corsa del vento estivo - VIII). I legni tutti iniziano il movimento con impalpabile lievità. Ed è qui, che, una volta di più, si chiariscono le ragioni che avevano spinto Schönberg a scegliere un così mastodontico organico sinfonico-vocale: non tanto per ottenere massicci effetti di sovradimensionate sonorità, quanto per poter conferire colori omogenei ad interi complessi armonici. Così, ad esempio, la presenza in orchestra di otto flauti, permette a Schönberg di conferire un timbro unico ad accordi di otto parti, realizzando aerei «doppi cori» strumentali. Come s'è già detto, la sezione iniziale di questo Finale, è concepita come un melologo (*Melodram*). In questo brano Egon Wellesz (fedele allievo ed acuto esegeta del primo Schönberg), scorgeva «la chiave per la comprensione delle opere che Schönberg doveva scrivere più tardi.

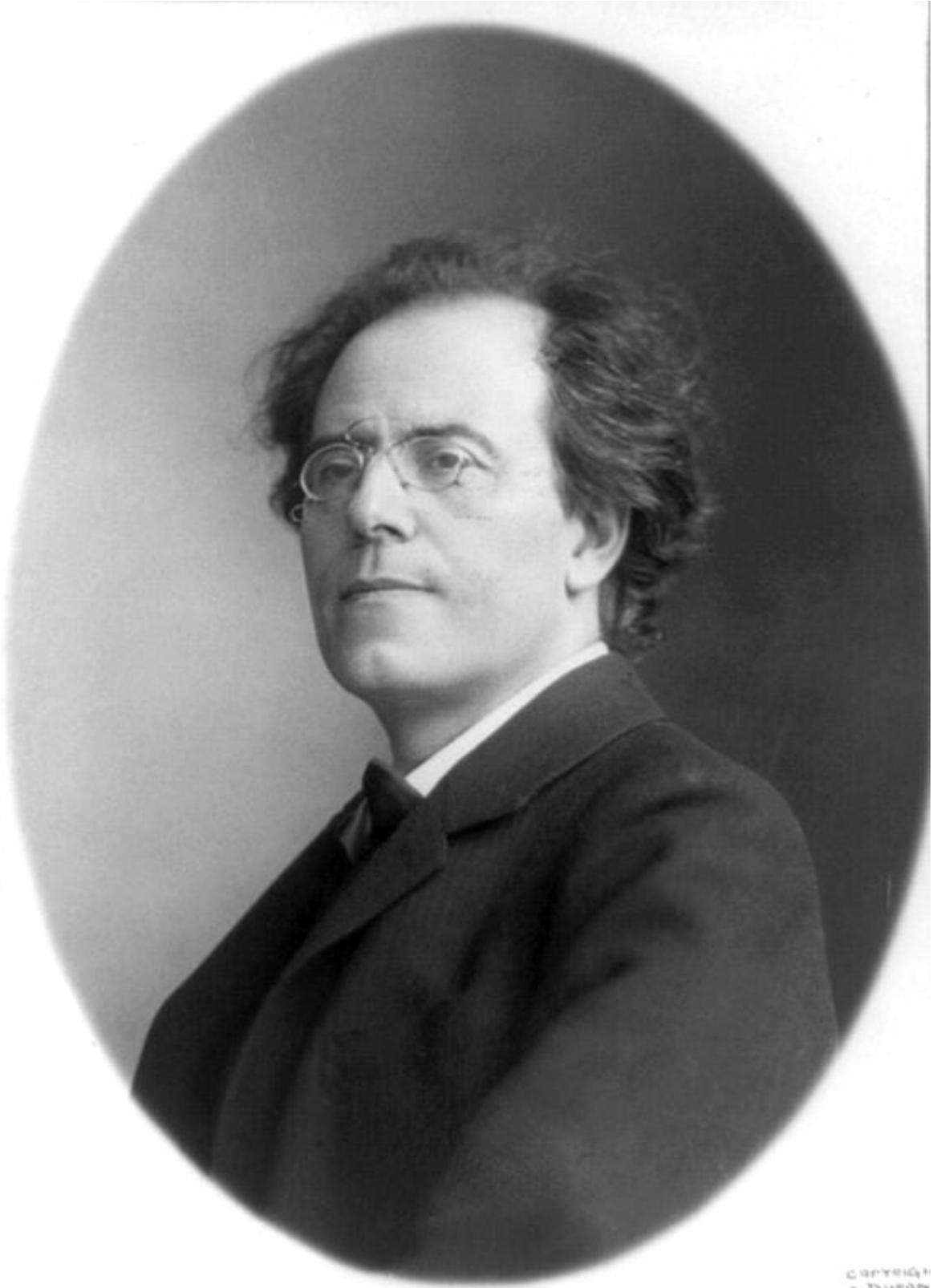
Come egli stesso ebbe ad esprimersi in un passo della *Harmonielehre*, tutto ciò che è nuovo sgorga da un sentire cosmico, dalla relazione tra l'io e il mondo. Qui, la natura è vista attraverso l'esperienza dell'anima. I sentimenti di Waldemar diventano quelli dell'ascoltatore, verso il quale si eleva la voce di Tove emergendo tra i suoni della natura. È stato un colpo di genio che permette di incrementare l'effetto del coro

finale mediante la concezione dell'ultimo pezzo precedente il coro come un melologo. [...] Qui, l'insieme dell'orchestra viene trattato come un corpo di strumenti solisti, in modo che il recitante non ne risulti "coperto"». Prima che dall'orchestra sorga il motivo dell'amore di Tove, nella sua originaria forma tematica, Schönberg prescrive, sulla partitura, anche l'atteggiamento e la mimica del recitante: «Con sguardo ansiosamente teso; trasformandosi lentamente in amichevole sorpresa, seguendo la musica». Finalmente rientra il coro (o meglio: i cori) per annunciare il sorgere del sole, simbolo e pegno della resurrezione: «Seht die Sonne! / Farbenfroh am Himmelssaum, / Östlich grüßt ihr Morgentraum» («Guardate il sole! / In gioia di colori sul bordo del cielo / Saluta dall'Oriente il suo sogno mattutino»). A questo punto, come per chiudere il cerchio architettonico dell'opera, viene ripreso nella luminosa tonalità di do maggiore, il disegno del crepuscolare *Orchester-Vorspiel* iniziale, per terminare i *Gurre-Lieder* in un tripudio di voci, suoni e colori. Come si può desumere da questa sommaria descrizione, Schönberg ha conferito al suo ciclo di Lieder strutture di tipo sinfonico e nello stesso tempo ha configurato l'insieme dell'opera seguendo il filo narrativo del testo poetico in maniera che ne risulta un grande affresco melodrammatico, una vera e propria opera «da mirarsi con la mente».

Ciclo di Lieder; Sinfonia. drammatica; Oratorio; Opera latente: una simile polivalenza formale è davvero senza precedenti nella storia della musica (non potrebbero certo pretendere tanto lavori come *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 di Robert Schumann, la Rapsodia per contralto, coro maschile e orchestra op. 53 di Brahms su poesie da *Harzreise im Winter* di Goethe, opere non dotate di reali dimensioni sinfonico-drammatiche).

Un esempio successivo (se si tiene conto delle date reali della composizione dei *Gurre-Lieder*, nella loro sostanza musicale, date che s'iscrivono, come abbiamo detto, tra il 1899 e il 1903), lo si può ravvisare invece nel *Lied von der Erde* (Il canto della terra) di Mahler, concepito intenzionalmente ed espressamente come un ciclo di Lieder, travasati e formulati come una vera e propria Sinfonia (si sa che, così facendo, Mahler s'illudeva di eludere quello che gli sembrava il divieto fatale di oltrepassare la soglia d'una «Decima Sinfonia» solo dopo aver terminata la sua Nona. Non lo fece e iniziò un'altra «Decima»: ma non gli fu permesso di compierla).

GUSTAV MAHLER



COPYRIGHT
A. DUPON

Schönberg non cercò mai di andare contro quello che sentiva essere il suo destino. Non era tentato da Decime Sinfonie.

Cercava solo le sue verità in ubbidienza ai dettami di una forza superiore che sentiva in sé.

Non esitava mai ad andare contro quelle che, volta per volta, potevano apparire come le correnti principali e le vie maestre di quella che avrebbe dovuto essere la sua storia e la storia in generale.

Così poté sembrare a volte un rivoluzionario sovversivo e presentarsi altre volte come un conservatore reazionario. In realtà fu sempre e solo se stesso.

Perciò, a dispetto di certi prematuri ed incauti proclami, Schönberg non è morto. La sua musica non morirà.

Roman Vlad

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 ottobre 1986**

TRE CANTI POPOLARI TEDESCHI, OP. 49

per coro a cappella

Musica: Arnold Schönberg

Testo: tradizionale

1. Es gingen zwei Gespielen gut
2. Der Mai tritt ein mit Freude
3. Mein Herz in steten Treuen

Organico: coro senza accompagnamento

Composizione: 24 - 26 giugno 1948

Edizione: Music Corporation, New York, 1949

Esiste anche una versione per voce e pianoforte

I «Tre canti popolari tedeschi per coro», scritti nel 1948 ed elaborati su testi anonimi del XV e XVI secolo, inneggiano a sentimenti semplici e spontanei, come l'amicizia e il ritorno festoso della primavera.

L'artista aveva utilizzato gli stessi versi in un componimento per canto e pianoforte apparso nel gennaio del 1929, ma tuttavia la versione per coro misto rivela una maggiore varietà di intonazione e di espressione nel discorso musicale.

Ennio Melchiorre

TESTO

Es GINGEN ZWEI GESPIELEN
GUT

Es gingen zwei Gespielen gut wohl
üb'r ein Au, war grüne;
Die eine führt ein frischen Mut, die
andre trauret sehre.

« Gespiele, liebste Gespiele mein,
was traurest du so sehre? »

« Wir zwei, wir han ein Knaben
lieb; draus könn'n wir
uns nit teilen.

Und han wir zwei ein Knaben lieb,
hilf Gott, was soll
draus werden? »

« So nimm du meines Vaters Gut,
dazu mein Bruder
zu eigen! »

Der Knab unter ein Linden stund, er
hört der Red ein Ende.

« Hilfreicher Christ in Himmel
hoch, zu welcher soll
ich mich wenden?

Ich will die Reiche fahren lan, will
h'halten die Säuberliche.

Wir zwei, wir sind noch jung und
stark, gross Gut
wollen wir erwerben.

Gab ihr von Gold ein Ringlein an
ihre schneeweissen
Hände:

Sieh da, du feins brauns Mägdelein,
von dir will ich nit wenden.

DER MAI TRITT EIN MIT
FREUDEN

Der Mai tritt ein mit Freuden,
hinfährt der Winter kalt;
Die Bdümlein auf der Heiden

ANDAVAN BENE INSIEME DUE
COMPAGNE DI GIOCO

Andavan bene insieme due
compagne di gioco sul prato, che
era verde;

l'una il buon umore conduce, l'altra
molto s'attrista.

«Compagna, compagna mia cara,
perchè sei tanto triste?».

«Tutt'e due vogliamo bene a un
ragazzo; non lo sappiamo dividere.

E se in due vogliamo bene a un
ragazzo, Dio ci aiuti, come andrà a
finire?».

«Prenditi i beni di mio padre, e pure
mio fratello!».

Il ragazzo stava sotto un tiglio,
sente la fine del discorso.

«Cristo caritatevole in cielo, a quale
mi volgerò?

Lascero andare quella ricca e mi
terrò quella pura.

Noi due siamo ancora giovani e
forti e grandi beni acquisteremo».

Le mise un anellino d'oro alle mani
di neve:

«Guarda qua, bella bambina bruna,
non mi staccherò da te».

ARRIVA MAGGIO CON GIOIA

Arriva maggio con gioia, il freddo
inverno se ne va;
Sbocciano sul prato variopinti
i fiorellini.

blühen gar manigfalt.
Ein edles Röslein zarte von roten
Farben schön
blüht in meins Herzens Garten, für
alle Blümlein ich's krön.
Für Silber und rot Golde, für Perlen,
Edelstein
bin ich dem Röslein holde, nichts
Liebers mag mir sein.
Ach, Röslein, sei mein Wegwart,
freundlichen ich dich bitt;
mein Holderstock zu aller Fahrt,
dazu Vergissmeinnicht!

MEIN HERZ IN STETEN
TREUEN

Mein Herz in steten Treuen voll
Hoffnung auf sie was,
da sie mein Freud tut neuen heut
und je läng'r je bass.
Ihr Lieb hat mich umfangen, wohin
ich mich auch kehrt;
nach ihr steht mein Verlangen; al
Sorge war vergangen,
hätt sie mir Gunst gewährt.
So bin ich sehr verführet durch ihre
klugen Wort,
mein Herz ohn Zweifel spüret, dass
sie die Wahrheit spart.
Zu mir ohn mein Verschulden, zwar
ich es nie gedacht;
es kommt von fremden Schulden,
sollt ich Ungnade
dulden,
ich hätt in kleiner Acht.
Wie sie mir tat versprechen mit
ihrem roten Mund,
wollt sie ihr Lieb nicht schwächen,
das tat sie wieder kund.
Danach steht mein Beginnen und

Una nobile, tenera rosellina di un
bel color rosso
fiorisce nel giardino del mio cuore,
su tutti i fiorellini
io la incorono.

All'argento e all'oro rosso, a perle e
pietre preziose
preferisco la rosellina, niente mi è
caro di più.

Oh rosellina, ti prego, sii la mia
guida;
sii il mio bastone di sambuco per
ogni viaggio, e il mio
nontiscordardimé!

IL MIO CUORE IN FEDELTA'
COSTANTE

Il mio cuore in fedeltà costante
pieno di speranza in lei;
perchè oggi rinnova la mia gioia e
tanto meglio quanto più a lungo.
Il suo amore mi ha circondato,
dovunque io mi volgessi.
A lei va il mio desiderio, ogni cura
sarebbe svanita
se mi avesse concesso il suo favore.
Così sono sedotto dalle sue sagge
parole,
il mio cuore è sicuro che lei serba la
verità.
A me senza mia colpa, davvero non
l'avrei mai pensato;
dovessi cadere in disgrazia per
colpa altrui
poco m'importerebbe.
Come con la sua bocca rossa lei
m'ha promesso,
non voleva indebolire il suo amore,
è tornata a dirmelo.
A questo mira la mia impresa e il
mio costante coraggio,

auch mein steter Mut,
ich hoff, mir Solls gelingen, die Zeit
wohl hinzubringen,
bis sie mein'n Willen tut.

spero che riuscirò a far passare bene
il tempo,
finche lei seguirà il mio volere.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 29 novembre 1974**



MUSICA PER VOCE E ORCHESTRA

SEI LIEDER, OP. 8

per voce e orchestra

Musica: Arnold Schönberg

1. Natur - Langsame
Testo: Heinrich Hart
Organico: voce, 2 flauti, 2 oboi (2 anche corno inglese), clarinetto, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, arpa, archi
Composizione: 18 dicembre 1903 - 7 marzo 1904
2. Das Wappenschild - Sehr rasch
Testo: da "Des Knaben Wunderhorn"
Organico: voce, ottavino, 2 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, timpani, tamburo militare, triangolo, piatti, archi
Composizione: 26 novembre 1903 - 25 maggio 1904
3. Sehnsucht - Leicht bewegt
Testo: da "Des Knaben Wunderhorn"
Organico: voce, 2 flauti, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, archi
Composizione: 6 aprile 1905
4. Nie war ich, Herrin, müd... - Langsame
Testo: Francesco Petrarca, sonetto 82
Organico: voce, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi
Composizione: 3 luglio 1904
5. Voll jener Süße - Fliessende
Testo: Francesco Petrarca, sonetto 116
Organico: voce, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi
Composizione: novembre 1904
6. Wenn Vöglein klagen - Sehr langsame
Testo: Francesco Petrarca, sonetto 279
Organico: voce, 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4

corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, archi
Composizione: 1904

Organico: voce, orchestra

Composizione: 1904 - 1905

Prima esecuzione: Praga, Národní Divadlo, 29 gennaio 1914

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1913

Dopo aver svolto la sua prima attività compositiva a Berlino, aiutato e incoraggiato dallo stesso Richard Strauss che procurò al giovane musicista una borsa di studio della Fondazione Liszt e gli segnalò come soggetto d'Opera il dramma *Pelleas und Melisande* di Maeterlinck, pubblicato nel 1892, Schonberg decise nell'estate del 1903 di ritornare a Vienna, dove si andava sviluppando un movimento di avanguardia in ogni campo dell'arte e operavano personalità di notevole apertura culturale, quali lo scrittore Karl Kraus, l'architetto Adolf Loos, i pittori Kokoschka, Egon Schiele e Richard Gerstl, il drammaturgo Hermann Bahr e il poeta Peter Altenberg.

CARICATURA DI SCHOMBERG



Nella musica dominava la figura di Mahler, che da qualche anno si era stabilito nella vecchia capitale dell'impero come direttore d'orchestra e responsabile artistico dell'Opera, svolgendo una profonda azione di rinnovamento teatrale ed estetico, e a cui Schoenberg guardava come al maggior musicista vivente. Schoenberg prese subito contatto con questo gruppo intellettuale anticonformista e si adoperò per suscitare e allargare a Vienna l'interesse intorno alla musica nuova. Insieme a Zemlinsky, costituì nel 1904 una Associazione di musicisti, il cui presidente onorario era Mahler.

Tale organizzazione aveva lo scopo, secondo lo statuto, «di coltivare e promuovere le opere dei musicisti contemporanei nel senso di un libero sviluppo della personalità artistica. Questo scopo viene conseguito organizzando esecuzioni pubbliche di opere importanti e che comunque non sono state finora a Vienna apprezzate a dovere». Schoenberg chiarì con una circolare esplicativa le finalità dell'Associazione, sottolineando il seguente concetto: «Ogni progresso, ogni sviluppo va dal semplice al complicato; e proprio l'evoluzione più recente della musica non fa che accrescere tutte le difficoltà e gli ostacoli contro cui il nuovo ha sempre dovuto lottare; la sua complessità si è accresciuta, essa presenta una grande concentrazione armonica e melodica e sono necessarie molte esecuzioni ripetute e di ottimo livello se si vogliono superare questi numerosi ostacoli per la comprensione»

L'Associazione durò appena un anno, anche per il boicottaggio e le ostilità espresse dal mondo artistico conservatore, ma ebbe il merito di far eseguire ben 858 composizioni di 127 autori diversi. In questa sede Schoenberg poté presentare il suo *Pelleas und Melinsande op. 5*, legato ancora all'influenza wagneriana, come anche la *Verklärte Nacht op. 4* per Sestetto d'archi.

Un passo avanti sulla via dell'espressionismo, anche se chiaramente condizionato dagli esempi straussiani e soprattutto mahleriani, Schoenberg lo compie con i *Sei Lieder per voce e orchestra*, composti fra il 1904 e il 1905. I testi poetici sono di Heinrich Hart (1855-1906), considerato il leader del movimento naturalista tedesco - scrisse fra l'altro *Weltpfingsten. Gedichte eines Idealisten* (Pentecoste del mondo. Poesie di un idealista) -, della raccolta di canti popolari prediletta da Mahler *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo) e di tre Sonetti, tradotti in tedesco, del *Canzoniere* di Petrarca, che

cominciano con i versi: Io non fu' d'amar voi lassato unquanco / Pien di quella ineffabile dolcezza / Se lamentar augelli, o verdi fronde. I Lieder non hanno nulla di dodecafonico e si muovono entro i confini della tonalità, pur in un discorso armonico molto elaborato e teso verso il nuovo, quasi a liberarsi da una esperienza musicale storicamente conclusa e non superata.

HEINRICH HART



Particolarmente espressivo è il gioco timbrico dell'orchestra nel rapporto con la voce, specie nella capacità di cogliere l'intimo lirismo della poesia petrarchesca, tanto più rilevante in un musicista di estrazione ed educazione tedesca.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 marzo 1979**

MUSICA PER VOCE E STRUMENTI

PIERROT LUNAIRE, OP. 21

Ventuno poesie in tre parti per voce recitante e strumenti

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Albert Giraud tradotte in tedesco da Otto Erich Hartleben

Parte I:

1. Mondestrunken (Ebbro di luna)
Organico: pianoforte, flauto, violino, violoncello
Composizione: 29 aprile 1912
2. Colombine (Colombina)
Organico: pianoforte, flauto, clarinetto, violino,
Composizione: 20 aprile 1912
3. Der Dandy (Il Dandy)
Organico: pianoforte, ottavino, clarinetto
Composizione: 2 aprile 1912
4. Eine blasse Wäscherin (Una pallida lavandaia)
Organico: flauto, clarinetto, violino
Composizione: 18 aprile 1912
5. Valse de Chopin (Valzer di Chopin)
Organico: pianoforte, flauto, clarinetto, clarinetto basso
Composizione: 7 maggio 1912
6. Madonna (Madonna)
Organico: flauto, clarinetto basso, violino, violoncello
Composizione: 9 maggio 1912
7. Der kranke Mond (La luna malata)
Organico: flauto
Composizione: 18 aprile 1912

Parte II:

8. Nacht (Notte) - Passacaglia
Organico: pianoforte, clarinetto basso, violoncello
Composizione: 21 maggio 1912
9. Gebet an Pierrot (Invocazione a Pierrot)
Organico: pianoforte, clarinetto
Composizione: 12 marzo 1912

10. Raub (Rapina)
Organico: pianoforte, flauto, clarinetto, violino, violoncello
Composizione: 9 maggio 1912
11. Rote Messe (Rosso convivio)
Organico: pianoforte, ottavino, clarinetto basso, viola, violoncello
Composizione: 24 aprile 1912
12. Galgenlied (Ballata della forca)
Organico: ottavino, viola, violoncello
Composizione: 12 maggio 1912
13. Enthauptung (Decapitazione)
Organico: pianoforte, flauto, clarinetto, clarinetto basso, viola, violoncello
Composizione: 23 maggio 1912
14. Die Kreuze (Le croci)
Organico: pianoforte, flauto, clarinetto, violino, violoncello
Composizione: 9 luglio 1912

Parte III:

15. Heimweh (Nostalgia)
Organico: pianoforte, ottavino, clarinetto, violino, violoncello
Composizione: 22 maggio 1912
16. Gemeinheit (Perfidia)
Organico: pianoforte, ottavino, clarinetto, violino, violoncello
Composizione: 6 giugno 1912
17. Parodie (Parodia)
Organico: pianoforte, ottavino, clarinetto, viola
Composizione: 4 maggio 1912
18. Der Mondfleck (La macchia lunare)
Organico: pianoforte, ottavino, clarinetto, violino, violoncello
Composizione: 28 maggio 1912
19. Serenade (Serenata)
Organico: pianoforte, flauto, clarinetto, violino, violoncello
Composizione: 25 aprile 1912
20. Heimfahrt (Viaggio verso casa) - Barcarola
Organico: pianoforte, flauto, clarinetto, violino, violoncello
Composizione: 9 maggio 1912
21. O alter Duft (Antica fragranza)
Organico: pianoforte, flauto (anche ottavino), clarinetto (anche

clarinetto basso), violino, viola, violoncello
Composizione: 30 maggio 1912

Organico: voce recitante, pianoforte, flauto (anche ottavino),
clarinetto (anche clarinetto basso), violino (anche viola), violoncello

Composizione: Berlino, 12 marzo - 6 giugno 1912

Prima esecuzione: Berlino, Choralion-Saal, 9 ottobre 1912

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1920

Pierrot Lunaire di Arnold Schoenberg e *l'Histoire du soldat* di Igor Stravinsky sono nati rispettivamente alla vigilia e alla fine della prima guerra mondiale. I due lavori appartengono al periodo in cui gli itinerari stilistici dei due autori tendevano verso quel punto di massima divergenza che doveva caratterizzarli come poli opposti nel panorama complessivo della musica novecentesca. Alle associazioni per contrasto si uniscono tuttavia associazioni determinate da analogie altrettanto essenziali e profonde, quanto profonde e essenziali appaiono le diversità estetiche e le discrepanze poetiche.

L'elemento comune più vistoso è la non vistosità, anzi l'estrema discrezione, la spoglia sobrietà cameristica che distinguono sia l'una che l'altra composizione configurandosi come legittime reazioni storiche contro quel gigantismo orchestrale postmahleriano al quale proprio Schoenberg e Stravinsky avevano recato i contributi estremi: il primo con i monumentali *Gurrelieder* (compiuti nella veste strumentale nel 1911); il secondo col formidabile *Sacre du printemps* (1912-1913). Dopo queste partiture colossali - e prima ancora di averne terminata la gestazione - sia Schoenberg che Stravinsky reagirono contro la tendenza che minacciava di generare una vera e propria elefantiasi sinfonica.

Per molti anni sia l'uno che l'altro smisero di comporre per normali organici orchestrali, come se entrambi avessero voluto analizzarne tutte le componenti e ricostruirne ogni singolo membro separato.

In Schoenberg questo processo di rigenerazione cameristica inizia con la prima *Sinfonia da camera* (1906) e culmina col *Pierrot Lunaire*. In Stravinsky s'avvia con le *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1903) e culmina con *l'Histoire du soldat* (1918).

ALBERT GIRAUD



Sia il *Pierrot* che il *Soldato* recano una testimonianza comune contro le forme istituzionalizzate della prassi aulica da teatro e da concerto.

Lo stimolo e la sollecitazione a comporre un lavoro per voce recitante e strumenti vennero a Schoenberg dall'attrice tedesca Albertine Zehme e confluirono con l'esperienza che egli aveva fatto a Berlino nei primi anni del Novecento come direttore musicale del teatro-cabaret *Ueberrbrettel* di Ernst von Wolzogen.

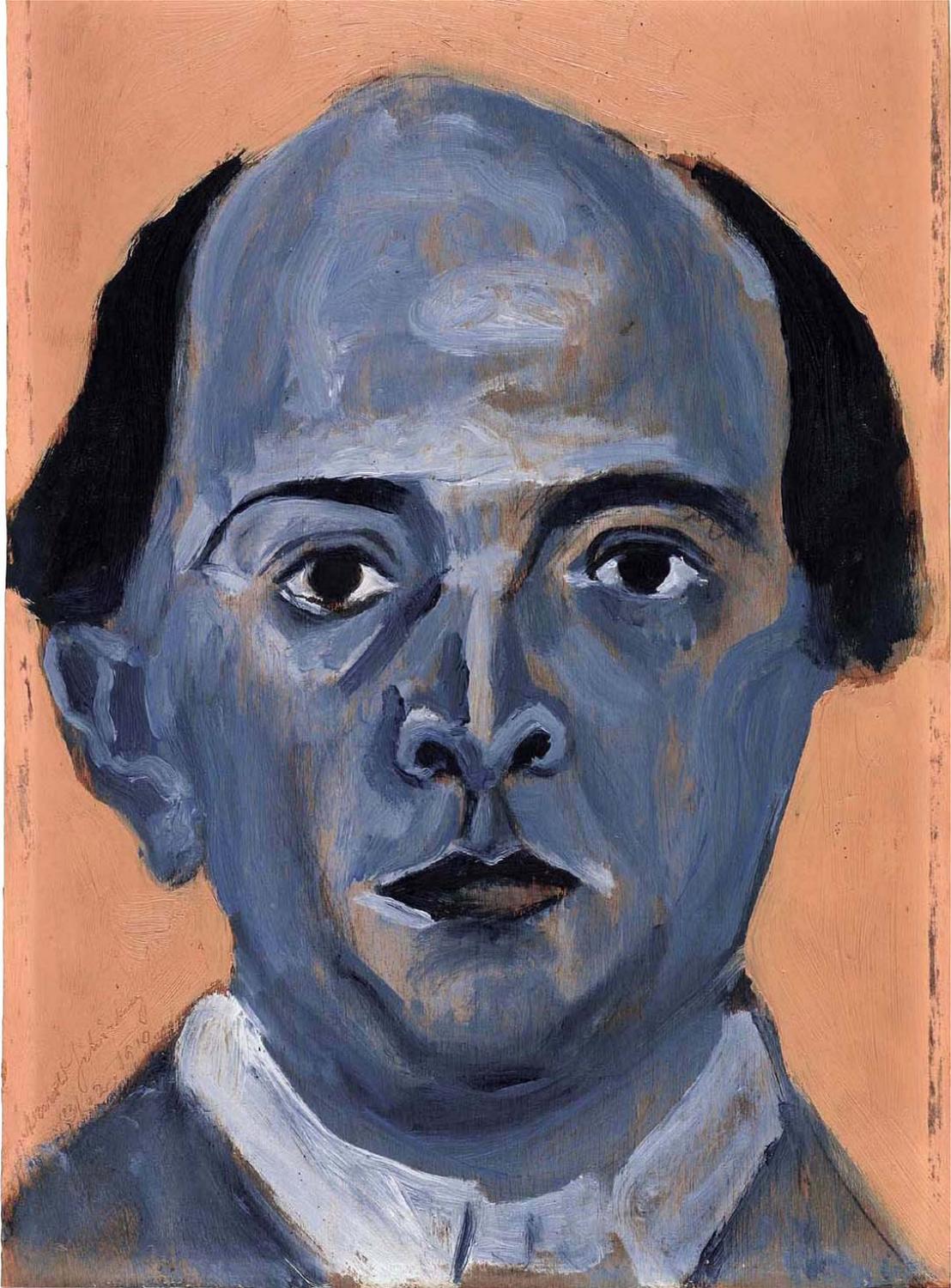
La composizione del *Pierrot Lunaire* impegnò Schoenberg tra il marzo e il settembre del 1912. Fin dalle prime esecuzioni (a quella berlinese dell'8 dicembre 1912 assistettero tra gli altri Stravinsky e Diaghilev) apparve chiaro che si trattava di un'opera d'importanza capitale per il divenire della musica moderna. In essa culmina e insieme si avvia al suo superamento quel periodo centrale della creatività di Schoenberg in cui, emancipate le dissonanze, superati o sospesi i tradizionali nessi tonali e dischiuso lo spazio dei dodici suoni della scala cromatica temperata, il compositore s'inoltra sul terreno inesplorato in piena libertà attuando così i postulati irrazionali della poetica espressionista.

Abolite le vecchie leggi costruttive, le forme sonore tendono a contrarsi aforisticamente o si costituiscono plasmandosi sopra un testo poetico come avviene, appunto nel caso del *Pierrot Lunaire* basato su «tre volte sette poesie» del poeta belga Albert Giraud tradotte in tedesco da Otto Erich Hartleben.

La scelta di queste poesie, pur essendo stata spesso discussa, appare tuttavia assai significativa se si tiene presente che, accanto ad elementi riconducibili ad un gusto un poco decadente tipico di certo Liberty e di un estetizzante Jugendstil, vi si affermano tendenze verso un costruttivismo razionale che devono avere trovato risposdenze nell'esigenza avvertita da Schoenberg di trovare nuovi mezzi di articolazione formale.

Tutte le poesie del *Pierrot* presentano un comune schema architettonico: dei tredici versi che ognuna include, il primo e il secondo si ripetono come settimo ed ottavo e il primo (settimo) torna ancora come tredicesimo in chiusura. I singoli brani vengono designati come «melodrammi», termine questo che viene inteso qui nel senso di «melologhi», cioè pezzi in cui una declamazione viene accompagnata musicalmente.

L'innovazione di Schoenberg (attuata del resto già in alcuni passi dei *Gurrelieder*) consiste nel far seguire alla recitazione una precisa linea melodica senza farla sfociare tuttavia in canto vero e proprio. La «Sprechstimme», ossia la «voce parlante» viene accompagnata da cinque strumentisti che suonano rispettivamente un violino (sostituito a tratti da una viola), un violoncello, un flauto (anche ottavino), un clarinetto (alternato con un clarinetto basso) e il pianoforte.



Però soltanto in sei di questi brani la voce che «parla», viene accompagnata dall'intero complesso strumentale: negli altri pezzi intervengono uno, due, tre o quattro strumenti in raggruppamenti diversi, creando così una notevole varietà timbrica.

Il fulcro poetico di questi Melodrammi è la tragica esasperazione del romantico dissidio tra l'umana realtà interiore e il mondo circostante. Pierrot è l'uomo «al mondo perduto» che non si ritrova tra i fatti della vita, che vive nel regno delle sue allucinazioni e della sua disancorata fantasia sognando «beate lontananze» e «il vecchio profumo del tempo delle fiabe».

Il particolare modo di «cantar parlando» (il contrario cioè dell'antico ideale del «recitar cantando») aumenta il carattere fantastico, irrealistico della musica.

Le tre parti di sette brani ognuna nelle quali il lavoro si suddivide sono di carattere diverso: prevalentemente liriche la prima e la terza, drammatica la seconda.

Nella prima parte il taglio formale è piuttosto libero e segue spesso la struttura strofica del testo poetico.

Nella seconda e nella terza parte invece Schoenberg mostra di non contentarsi più di nessi puramente intuitivi e non giustificabili razionalmente, e costruisce dei brani come *Parodia* e *La macchia lunare* su di uno scheletro formato dai più complessi procedimenti canonici di stampo fiammingo.

In altri brani, come *La Notte*, (configurata come una passacaglia) vengono anticipati virtualmente taluni aspetti della futura tecnica seriale.

Roman Vlad

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 21 marzo 1991**

LIED DER WALDTAUBE

Versione per voce e orchestra da camera dai Gurreliedern

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Jens Peter Jacobsen

Organico: mezzosoprano (o contralto), ottavino, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, 2 corni, armonio, pianoforte, archi

Composizione: metà novembre - 14 dicembre 1922

Prima esecuzione: Copenaghen, 30 gennaio 1923

Edizione: Universal Edition, 1923

I «Gurrelieder» furono abbozzati da Schoenberg fra il 1900 ed il 1901. Ma il gigantismo dell'opera, e le necessità della vita, indussero l'autore a stendere la partitura in due tempi (1903 e 1910-1911).

Il ciclo di liriche «Gurresange» era stato redatto verso il 1868 dal poeta danese Jens Peter Jacobsen, e pubblicato in traduzione tedesca nel 1899.

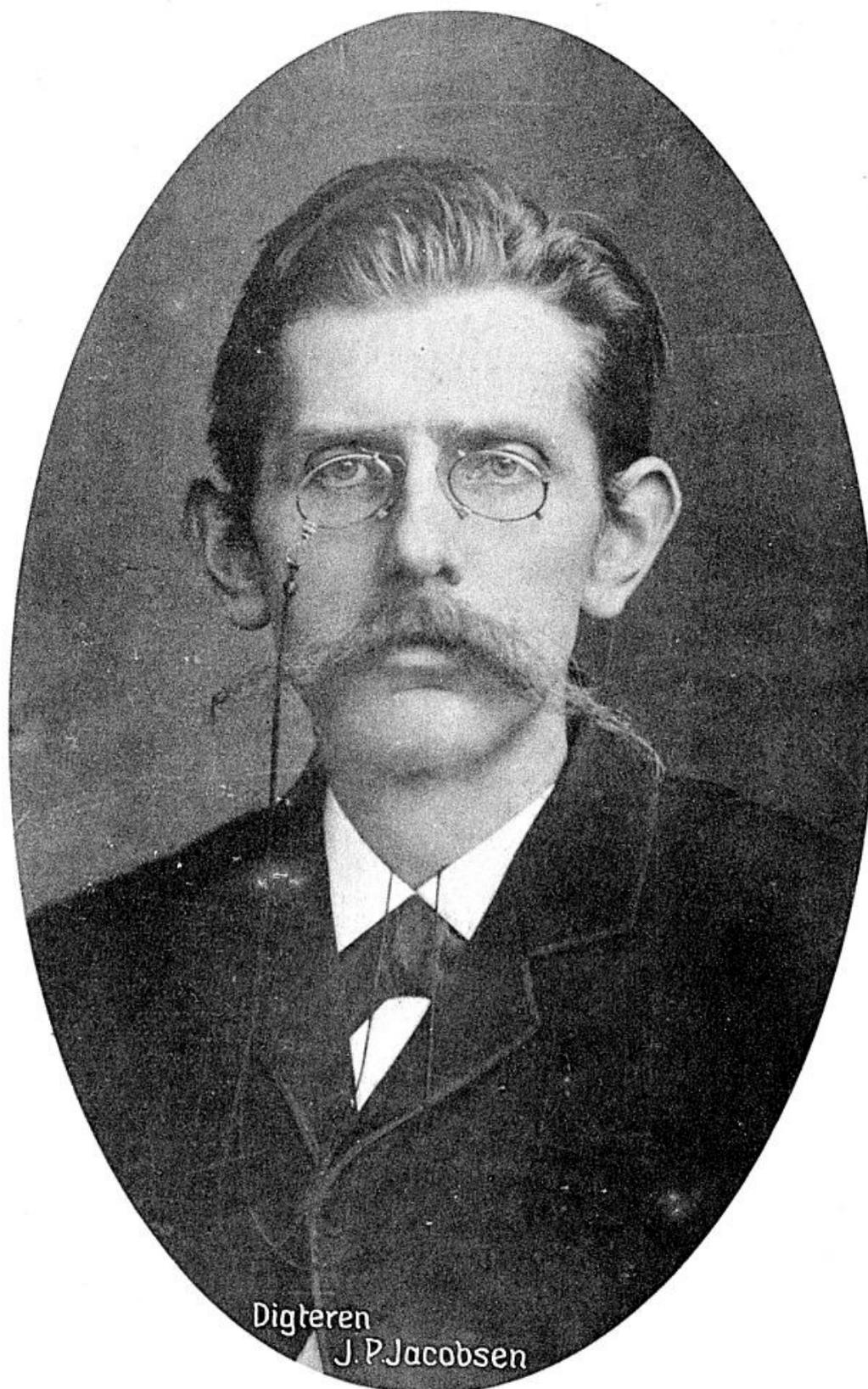
La saga rielaborata da Jacobson narra gli amori del re Waldemar e della giovine Tove. Essa verrà uccisa per ordine di Edvige, moglie di Waldemar, e il re, in veste di fantasma, percorrerà il paese con un selvaggio corteo di caccia alla ricerca dell'amata.

Il «Lied der Waidtaube» conclude la prima parte dei «Gurrelieder». Preceduto da un postludio, esso commenta la morte di Tove e il dolore di Waldemar.

Il Lied può esser definito canto del desiderio e dell'amore, intonato dalla vicenda fra Waldemar e da Tove.

Gioacchino Lanza Tomasi

JENS PETER JACOBSEN



TESTO

VOCE DELLA COLOMBA DEL BOSCO

Tauben von Gurre! Sorge quält mich, vom Weg über die Insel her! Kommet! Lauschet! Tot ist Tove! Nacht auf ihrem Auge, das der Tag des Königs war! Still ist ihr Herz, doch des Königs Herz schlägt wild, tot und doch wild! Seltsam gleichend einem Boot auf der Woge, wenn der, zu dess' Empfang die Planken huldigend sich [gekrümmt, des Schiffes Steuerer tot liegt, verstrickt in der Tiefe [Tang. Keiner bringt ihnen Botschaft, unwegsam der Weg. Wie zwei Ströme waren ihre Gedanken, Ströme gleitend Seit' an Seite. Wo strömen nun Toves Gedanken? Die des Königs winden sich seltsam dahin, suchen nach denen Toves, finden sie nicht. Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel! Den Sarg sah ich auf Königs Schultern, Henning stürzt' ihn; finster war die Nacht, eine einzige Fackel brannte am Weg; die Königin hielt sie, hoch auf dem Söller, rachebegierigen Sinns.	Colombe di Gurre! Mi tormenta una pena, dopo che sono passata sull'isola! Venite! Ascoltate! E' morta Tove! La notte è discesa sui suoi occhi, che erano luce di giorno per il re! Muto è il suo cuore, ma il cuore del re batte convulso, morto eppure convulso! E' stranamente simile a una barca sopra le onde, quando colui che lo scafo aveva accolto [fedele, curvandosi tutto, colui che guidava la barca, giace [morto avvolto dalle alghe nel fondo. Nessuno può portare un messaggio è chiusa la via. Come due fiumi gemelli erano i loro pensieri, due fiumi che scorrevano accanto. Dove è ora il fiume dei pensieri di Tove? Quelli del re si aggirano in un vorticare confuso, alla ricerca di quelli di Tove, ma senza poterli trovare. Lontano ho volato, ho cercato il dolore, e tanto ne ho [visto! Ho visto la bara sulle spalle del re, ed Hennig che lo sorregge; nera era la notte, una fiaccola solitaria
---	---

Tränen, die sie nicht weinen wollte, funkelten im Auge.	ardeva lungo la via; la regina la reggeva, in alto sul
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!	balcone, assetata di vendetta nel cuore.
Den König sah ich, mit dem Sarge fuhr er, im	Lacrime, che non avrebbe voluto piangere,
[Bauernwams.	brillavano nei suoi occhi.
Sein Streitroß, das oft zum Sieg ihn getragen, zog den Sarg.	Lontano ho volato, ho cercato il dolore, e tanto ne ho
Wild starrte des Königs Auge, suchte nach einem Blick, seltsam lauschte des Königs Herz nach einem Wort.	[visto! Ho visto il re, trasportava la bara, con una giacca da
Henning sprach zum König, aber noch immer suchte er Wort und Blick.	[contadino. Il suo cavallo, che spesso lo aveva condotto alla vittoria,
Der König öffnet Toves Sarg, starrt und lauscht mit bebenden Lippen, Tove ist stumm!	trainava il feretro. Gli occhi del re erano stravolti, andavano in cerca di uno sguardo, e l'animo folle del re andava in cerca
Weit flog ich, Klage sucht' ich, fand gar viel!	di una parola.
Wollt' ein Mönch am Seile ziehn, Abendsegen läuten; doch er sah den Wagenlenker und vernahm die Trauerbotschaft: Sonne sank, indes die Glocke Grabgeläute tönnte.	Hennig tentò di parlargli, ma ancora il re andava in cerca di una parola o di uno
Weit flog ich, Klage sucht' ich und den Tod!	[sguardo. E alla fine il re aprì la bara di Tove,
Helwigs Falke war's, der grausam Gurres Taube zerriß.	ha gli occhi sbarrati e porge l'orecchio con labbra [tremanti, ma Tove è ormai muta! Lontano ho volato, ho cercato il dolore, e tanto ne ho
	[visto! Un monaco voleva suonare la campana per la preghiera serale; ma vide avanzare il carro e apprese la dolorosa notizia: il sole era ormai calato, quando la

campana a morto
iniziò a rintoccare.
Lontano ho volato, ho cercato il
dolore,
e ho trovato la morte!
Fu il falco di Helwig, a dilaniare
crudelmente la colomba di Gurre.

(Traduzione Ferdinando
Albeggiani)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 30 gennaio 1974**



COMPOSIZIONI PER VOCE

RECITANTE E STRUMENTI

A SURVIVOR FROM WARSAW, OP. 46

per voce recitante, coro maschile e orchestra

Musica: Arnold Schönberg

Testo: da una cronaca

Organico: voce recitante, coro maschile, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, glockenspiel, xilofono, campane, grancassa, piatti, tam-tam, tamburo, tamburo piccolo, triangolo, castagnette, arpa, archi

Composizione: 7 luglio - 23 agosto 1947

Prima esecuzione: Albuquerque, Carlisle Gymnasium, 4 novembre 1948

Edizione: Bomart Music Publications, Long Island, 1949

Dedica: Natalie Koussevitzky

Opera-simbolo della libertà, *Fidelio* è l'unica composizione non scritta da Wagner che sia stata rappresentata sul palcoscenico del tempio di Bayreuth, e precisamente nell'immediato dopoguerra, quando le sovrastrutture imposte dal regime hitleriano al pensiero wagneriano avevano portato a una identificazione, che oggi sappiamo fortunatamente fallace, fra la musica di Wagner e l'ideologia nazional-socialista.

Certamente non era casuale la scelta di *Fidelio* per quella occasione. La sconfitta storica del movimento di pensiero che negava i principi di libertà, eguaglianza e fraternità resi universali dalla Rivoluzione francese, doveva trovare celebrazione proprio con l'Opera che era invece la riaffermazione più alta e più convinta dell'universalità di quei principi.

Non sono mancate, fra l'altro, nell'ultimo cinquantennio, numerose messinscene di *Fidelio* che ambientavano più o meno apertamente l'azione nella Germania di Hitler; fra queste anche la versione proposta da Giorgio Strehler allo Chatèlet di Parigi e alla Scala, una fra le ultime realizzazioni operistiche del regista triestino.

Del tutto comprensibile, dunque, l'accostamento, in un programma concertistico, delle pagine beethoveniane con un lavoro che, per la sua forza di denuncia e il suo impatto espressivo, si è imposto come uno degli autentici classici della musica del nostro secolo, *A Survivor from Warsaw* di Arnold Schönberg. Schönberg scrisse questa partitura, per voce recitante, coro maschile e orchestra, nel volgere di pochi giorni, fra l'11 e il 23 agosto 1947.

La musica venne composta per incarico della Koussevitzky Music Foundation e dedicata "alla memoria di Natalie Koussevitzky", la moglie del grande direttore che tanto si era adoperato per la diffusione della musica del nostro secolo.



Lo spunto alla base della partitura, tuttavia, era precedente, e derivava dal racconto di un giovane polacco scampato alla strage compiuta dai nazisti nel ghetto di Varsavia. Schönberg aveva scritto di getto il testo sotto l'impressione di quel racconto, per poi decidere di metterlo in musica. Il testo narra di come un mattino gli ebrei di Varsavia furono destinati per essere condotti, dietro l'incitamento efferato dei calci dei fucili nazisti, verso le camere a gas. I numeri, scanditi a voce alta, che incalzavano la macabra conta, vennero interrotti dal canto spontaneo delle vittime per darsi coraggio, lo "Schema Yisroel", la preghiera che comanda di amare Dio, unico Signore.

Forse nessun artista più di Schönberg, nel nostro secolo, ha avuto una concezione etica dell'arte, avvertendo il proprio lavoro come un'autentica missione. In questa concezione un ruolo centrale rivestiva l'esperienza religiosa. La conversione alla religione dei padri, compiuta a Parigi nel 1933, dopo la fuga dalla Germania nazista, e per reazione, era però frutto di una lunga metabolizzazione, che aveva portato il compositore a meditare sulla cultura ebraica e a far proprie - senza però una partecipazione attiva - tutte le tematiche che si dibattevano all'interno del movimento sionista.

Si succedono dunque nel suo catalogo i lavori religiosi, o comunque di riflessione sull'identità ebraica; lavori che culminano nel grandioso affresco incompiuto di *Moses und Aaron. A Survivor from Warsaw* costituisce insomma una tappa doverosa all'interno di questo percorso; doverosa perché corrispondente alla necessità etica della denuncia. Ma non è solo il contenuto del testo che colpisce nel *Survivor*, quanto soprattutto la perfetta aderenza della veste musicale, la cui meticolosa complessità viene quasi dissimulata in una totale partecipazione espressiva.

C'è, innanzitutto, la voce recitante, che scandisce il testo del personaggio narratore; se, in gioventù, Schönberg aveva inventato la "Sprechstimme", cioè quella particolare intonazione recitata di altezze musicali effettivamente scritte che ebbe la sua clamorosa affermazione in *Pierrot lunaire*, il vecchio Schönberg si rifugia in una intonazione del testo più intimistica e più sobria, in cui sono indicati solamente i ritmi e le inflessioni orientative della voce. La composizione del tessuto orchestrale doveva porre particolari problemi; ovvio il ricorso alla tecnica seriale nella definizione delle altezze. La necessità di rendere perfettamente intelleggibile il testo spinse l'autore a una

strumentazione che tende al camerismo, fatta di aggregazioni e non di sottrazioni di suoni. Infallibili sono le scelte strumentali, dagli squilli di tromba dell'inizio, che si riaffacciano ripetutamente, all'uso degli archi divisi e con sordina, per sottolineare preziosi dettagli, alla ritmica incalzante di tutto l'organico, per accompagnare il momento della conta.



Ma l'effetto più impressionante è l'improvviso ingresso del coro maschile all'unisono sul testo dello *Shema Yisroel*; qui la melodia trovata da Schönberg è semplice e icastica allo stesso tempo, di disarmante efficacia. L'antica preghiera che si alza dalle vittime della persecuzione parla in ebraico antico, ma si trasforma nella denuncia universale del sopruso e dell'umiliazione, conquistando quella dimensione ideale che forse nessun compositore dal tempo di Beethoven era stato capace di attingere.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 ottobre 1998**

ODE TO NAPOLEON BONAPARTE, OP. 41

per voce recitante e strumenti

Musica: Arnold Schönberg

Testo: George Byron

Organico: voce recitante, pianoforte, 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Los Angeles, 12 marzo - 12 giugno 1942

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 23 novembre 1944

Edizione: Schirmer, New York, 1944

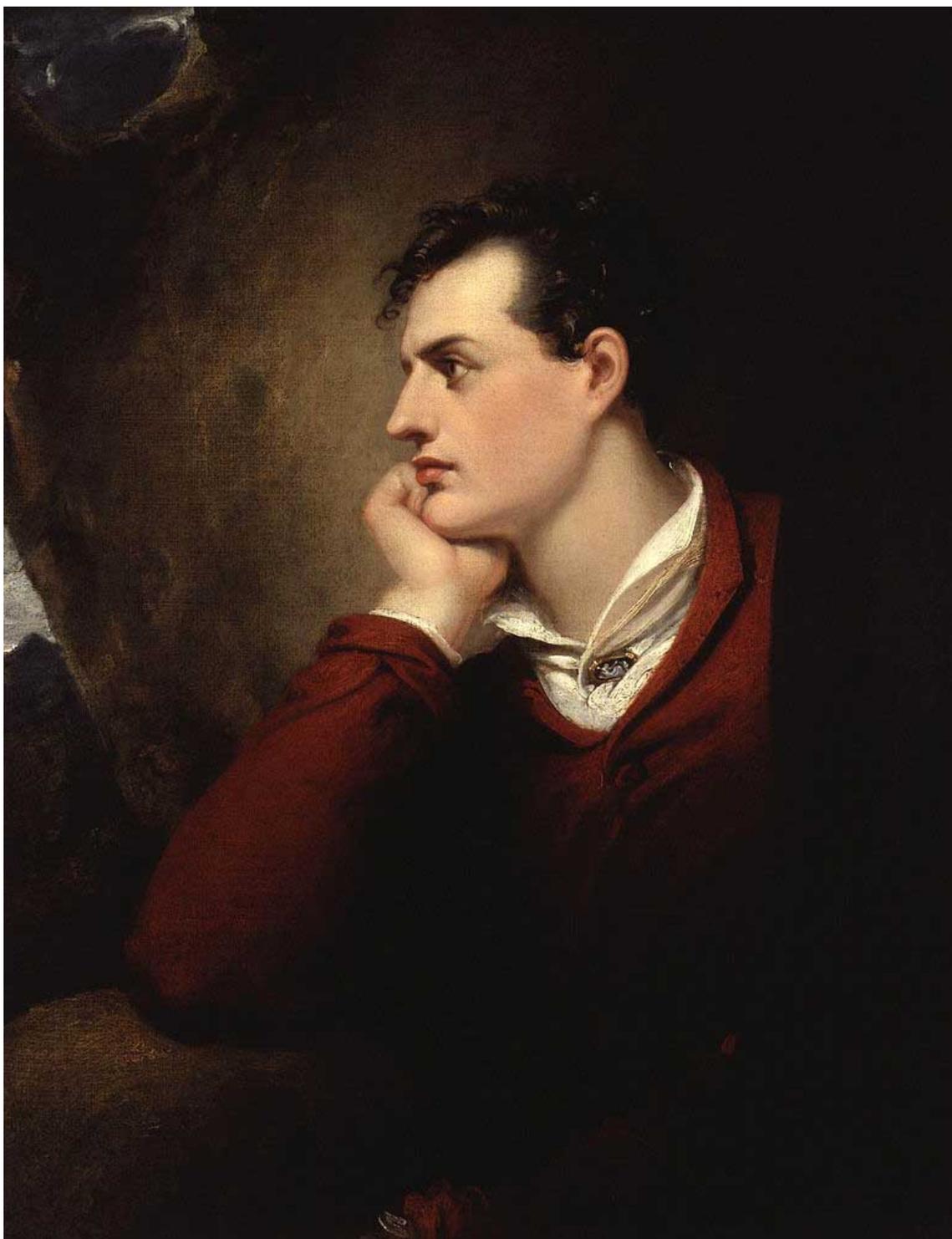
Con l'avvento di Hitler al potere (1933) Arnold Schönberg, come tanti altri artisti europei di razza ebraica, fu costretto a emigrare negli Stati Uniti, dove insegnò prima a New York, poi a Boston e infine, per quasi dieci anni, all'Università di California a Los Angeles. Appartiene a questo periodo l'Ode to Napoleon Buonaparte op. 41 per voce recitante, quartetto d'archi e pianoforte, portata a termine nel giugno del 1942. Schönberg utilizzò il testo scritto da Lord Byron a Londra nel 1814 sull'onda della reazione alla notizia dell'abdicazione di Napoleone in favore dei Borboni. "Byron", osservò Schönberg in una lettera del 1948, "rimase così deluso dalla rassegnazione di Napoleone che gli riversò addosso lo scherno più feroce; e credo di aver colto questo aspetto nella mia composizione".

Nell'interpretazione schönberghiana è però possibile anche vedere, nel simbolo di Napoleone abbattuto e umiliato, una chiara denuncia della tirannide hitleriana, evidenziata dai versi della seconda strofe dell'ode: "Uomo nefasto, perché infierire sui tuoi simili che così umilmente piegarono il ginocchio? Divenuto cieco a forza di convergere i tuoi sguardi sopra te solo, hai insegnato agli altri a vedere. Con un potere incontestato, con la potenza di salvare, la tomba è stato il tuo unico dono per coloro che ti adoravano; né mai, prima che tu cadessi, i mortali poterono immaginare quanta piccolezza si nasconde nell'ambizione". Nel finale della poesia, invece, Schönberg sembra alludere e interrogarsi sulla propria condizione di uomo e musicista in esilio: "Dove può l'occhio stanco riposare quando si sofferma ad osservare i Grandi? Dov'è che riluce una gloria che non sia colpevole, un atto che non sia spregevole?".

Prendendo posizione da uomo libero contro la dittatura nazista, Schönberg creò dunque un'opera di impegno dichiaratamente civile,

"politica" nella misura in cui esprimeva per mezzo della musica l'indignazione e il monito di una scelta morale, ideale, spirituale.

GEORGE BYRON



Da questo punto di vista l'Ode to Napoleon Buonaparte è uno dei più alti esempi di protest-music del Novecento, degno di stare accanto a La mort d'un tyran di Darius Milhaud (1936), Thyl Claes di Wladimir Vogel (1937-38), ai Canti di prigionia (1938-41) e al Prigioniero (1943-48) di Luigi Dallapiccola o a A Survivor from Warsaw (1947) dello stesso Schönberg.

Proprio per rendere intelligibile il testo in tutta la sua drammatica violenza, descrivendo e illustrando il senso delle parole in modo da farle arrivare con chiarezza, Schönberg si servì in una forma quasi didatticamente semplificata di una voce recitante, affidandole il compito non soltanto di declamare ma anche di sottolineare ogni momento della declamazione stessa. La voce non intona, secondo la tecnica dello Sprechgesang (ossia del canto parlato), intervalli esattamente specificati, ma venne disposta secondo una linea che varia continuamente di altezza senza però richiedere un'intonazione precisa. Schönberg pose la massima attenzione alla notazione ritmica, in modo da aiutare l'esecutore a rispettarla scrupolosamente e a conformarsi all'andamento incisivamente scandito degli strumenti timbricamente differenziati.

Nell'Ode to Napoleon Schönberg si servì del sistema dodecafonico, ma lo fece in un modo per così dire temperato. Scrive Giacomo Manzoni: "L'Ode to Napoleon è la prima composizione dodecafonica di Schönberg in cui egli modifica certe leggi che si era imposte nei primi anni di utilizzazione di questa tecnica. Innanzi tutto piega la serie a un trattamento in cui si presentano sovente raggruppamenti consonanti, a differenza di quanto aveva fatto nelle opere dodecafoniche precedenti. La fine del pezzo è suggellata da un accordo perfetto di Mi bemolle maggiore, che potrebbe far pensare a un'allusione alla tonalità dell'Eroica di Beethoven" (l'Eroica, come è noto, ha un nesso storico robusto e problematico con la figura di Napoleone). Fu Schönberg stesso a spiegare questo procedimento in una lettera a René Leibowitz: "Non bisogna dimenticare che lo scopo principale della composizione dodecafonica è di raggiungere la connessione mediante l'impiego di una successione unitaria di note. L'intenzione non era di scrivere musica dissonante, ma di usare la dissonanza secondo un criterio logico, senza ricorrere ai procedimenti dell'armonia classica". Ancora una volta si confermava la coerenza del compositore nel non fare della tecnica un fine bensì un mezzo: sotto

questo profilo l'Ode to Napoleon rimane una delle sue opere più forti, più intensamente espressive e comunicative.

Segio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto della Fondazione Teatro San Carlo di Napoli, Napoli, 22 febbraio 2003

DARIUS MILHAUD



MODERNER PSALM, OP. 50C

per voce recitante, coro e orchestra

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Arnold Schönberg

Organico: voce recitante, coro misto, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, trombone, glockenspiel, grancassa, tam-tam, archi

Composizione: 3 luglio 1951

Prima esecuzione: Colonia, Neues Theater am Habsburger Ring, 29 maggio 1956

Edizione: Schott, Magonza, 1956

Incompiuto

Tre opere corali costituiscono la sconvolgente conclusione - *in excelsis* - della vita di Schoenberg: tutte di soggetto e d'animo intransigentemente ebraico. Se il patetico coro *Dreimal Tausend Jahre*, su un modesto poema di Dagobert D. Runes, scavalca l'occasione che lo ha visto nascere, il terzo millennio del tempio di Gerusalemme, per incarnare, più che il gaudio di quel compimento, lo strazio di chi lo vede attuarsi troppo tardi; il *Salmo 130 (De Profundis)* estirpa la sua musica dalla sonorità stessa della lingua sacrale, dall'indimenticata prosodia rituale dei padri.

Con una introspezione anche maggiore, i *Moderne Psalmen* avrebbero dovuto, in numero di dieci (ogni rimando a Filone, o ad Origene, è superfluo), stabilire il rapporto del "fedele" con la tradizione sepolta. Schoenberg ne scrisse i testi, ma non poté intonarli, se non parzialmente, il solo primo Salmo, rimasto come torso, corrispondendo la musica a tre quarti del testo letterario. Schoenberg riuscì a scriverla, lottando già con la malattia mortale.

Delle molteplici maniere corali sperimentate, qui resta il visibile segno: non si avrebbe che da confrontare il recitato ritmico, ad altezze indeterminate, della voce solista, con la scrittura a quattro parti del coro. Su di essa, di difficoltà impervia, l'autore dovette conservare qualche dubbio, e probabilmente non era arrivato alla decisione definitiva. Scrivendo al Vinaver, a proposito del *De profundis*, concedeva insolitamente molte libertà: "Non ho nulla in contrario che ciascuna voce venga sostenuta da uno strumento a fiato (legni) per

marcare l'intonazione e il ritmo: giacché questo è sempre il mio più grande desiderio e lo ritengo più importante del cosiddetto suono vocale «puro»".

RITRATTO DELLA FAMIGLIA SCHOMBERG



Una preoccupazione per l'essenza, o l'idea per usare il suo termine, prevale, come sempre, sulla "apparenza estetica". Schoenberg sapeva come nessuno che la forma non è il fine, ma il veicolo.

"La funzione che disimpegna il coro nell'ultimo Schoenberg - ha scritto Adorno - è il segno visibile di quell'abdicazione in favore della conoscenza. Il soggetto sacrifica il carattere intuitivo dell'opera, la costringe a convertirsi in dottrina e in sapienza proverbiale, e si intende come rappresentante di una comunità che non esiste. I canoni dell'ultimo Beethoven presentano un'analogia di tal senso, e ciò vale a illuminare la prassi canonica di queste opere di Schoenberg".

La stesura del Salmo cominciò il 3 luglio 1951: dieci giorni prima della morte di Schoenberg. All'ascolto, rimase famosa, per chi era presente, la reazione dello stesso Adorno: i suoi occhi brillavano, ma la voce si fece anche più gelida del consueto: "Peccato che il testo sia repellente".

TESTO

RECITANTE E CORO

O mio Dio! ogni gente ti onora, ti assicura la sua devozione. E che mai può importare a Te se anche io sono tra questi? Chi sono io!

RECITANTE

Chi son io per credere che la mia preghiera sia necessaria? Dico «Dio» e so che tu sei l'Onnipotente, l'Eterno, l'Unico, l'Onnisciente, il non raffigurabile, di cui non posso farmi l'immagine né devo; a cui nulla chiedere me concesso, né posso; che esaudirà o ignorerà la mia più ardente preghiera.

CORO

Dico «Dio» e so che tu sei il non raffigurabile, l'Eterno, l'Unico, l'Onnisciente, che esaudirà o ignorerà la più ardente preghiera.

RECITANTE

Eppure prego come ogni vivente, eppure chiedo miracoli e grazie: esaudiscimi!

Io prego, io non voglio smarrire il sentimento sublime che l'unione interiore con Te mi dà.

CORO

Eppure prego come ogni vivente, eppure chiedo miracoli e grazie: esaudiscimi!

RECITANTE

Per te, mio Dio, per la tua grazia, ci è rimasta la preghiera, come legame che ci unisce a te, come una beatitudine che ci esaudisce più di ogni altra cosa.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium di via della Conciliazione, 21 maggio 1972**

ELABORAZIONI DA ALTRI COMPOSITORI

CONCERTO PER QUARTETTO D'ARCHI E ORCHESTRA

dal Concerto grosso op. VI n. 7 di Georg Friedrich Händel

Musica: Arnold Schönberg

1. Largo
2. Allegro
3. Largo
4. Allegretto grazioso
5. Hornpipe: moderato

Organico: 2 violini, viola, violoncello solisti, orchestra

Composizione: aprile - 16 settembre 1933

Prima esecuzione: Praga, Tschechoslowakischer Rundfunk, 26 settembre 1934

Edizione: G. Schirmer, New York, 1968

Per cercare di capire il significato e il valore del *Concerto per quartetto d'archi e orchestra* (*Concerto for string quartet and orchestra*), che è una libera trascrizione del *Concerto grosso op. 6 n. 7* di Haendel, è opportuno richiamarsi ad alcuni concetti espressi da Schoenberg nel suo libro «Elementi di composizione musicale», scritto tra il 1937 e il 1948 e tradotto anche in italiano.

In tale manuale di teoria e pratica musicale che Schoenberg aveva programmato essenzialmente come frutto del suo insegnamento negli Stati Uniti, viene esaminata in modo approfondito e circostanziato la tecnica compositiva, secondo un'analisi delle varie parti del discorso musicale.

Il padre della dodecafonia, particolarmente interessato allo studio di opere e autori del passato, come, ad esempio, i Corali di Bach e i Quartetti di Brahms, esamina in questo suo manuale gli elementi essenziali dell'espressione musicale e dice, tra l'altro, che «la più piccola unità strutturale della musica è la proposizione, una specie di molecola musicale formata da alcuni fattori musicali compiuti, dotata di una certa compiutezza e adatta a combinarsi con altre unità similari».

E ancora: «Il ritmo ha importanza particolare nel plasmare la proposizione; esso contribuisce all'interesse e alla varietà, stabilisce il carattere ed è spesso fattore determinante per stabilire l'unità della proposizione. La fine della proposizione di solito è ritmicamente differenziata in modo da chiarire l'interpunzione del discorso musicale».

A proposito della variazione egli sostiene che essa «significa mutamento.

Ma il mutare ogni elemento produce qualcosa di estraneo, di incoerente e illogico, distrugge i lineamenti originari del motivo. Quindi la variazione esigerà che si mutino alcuni dei fattori meno importanti e che se ne conservino alcuni dei più importanti.

La conservazione di elementi ritmici determina in effetti la coerenza (anche se la monotonia non può essere evitata senza lievi mutamenti). Del resto è possibile stabilire quali sono gli elementi solo in rapporto al fine compositivo: con mutamenti radicali è possibile produrre una varietà di forme-motivo adatte a ogni funzione formale».

Ora Schoenberg proprio in questa trascrizione del *Concerto grosso* di Haendel tiene conto essenzialmente dei motivi ritmici dell'originale, in quanto elementi caratterizzanti dell'invenzione dell'autore.

Naturalmente egli li rielabora e li sviluppa contrappuntisticamente secondo una concezione più moderna e utilizzando un'orchestra più ricca timbricamente (sono presenti anche il trombone, il pianoforte, l'arpa e la percussione), in contrapposizione al Quartetto d'archi solista.

Del discorso haendeliano egli utilizza gli incipit di ogni movimento, ampliandoli in una struttura strumentalmente più variegata e

articolata, così da raggiungere risultati sonori più densi e corposi, senza tradire il pensiero del musicista di Halle.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



Il lavoro di Schoenberg, scritto nel 1933 in terra americana, dove l'artista si rifugiò dopo l'avvento di Hitler in Germania, si articola in cinque movimenti, così come il *Concerto grosso op. 6 n. 7* di Haendel, che risale al 1740 ed è costruito nella tipica forma in auge nel periodo del Barocco.

Dopo il *Largo* iniziale, solenne e maestoso, subentra l'*Allegro* spiccatamente vivace nel gioco delle note ribattute: in questo caso il tema è affidato ai legni, a differenza del corrispettivo tempo haendeliano, e il discorso assume toni anche virtuosistici, specie nella cadenza del Quartetto d'archi.

Un'atmosfera più intima e raccolta, quasi da sarabanda, si avverte nel secondo *Largo*, dove il discorso polifonico si infittisce sino a spegnersi tra evanescenti e delicate armonie.

Il quarto e l'ultimo movimento sono di proporzioni più vaste, rispetto ai precedenti.

L'uso della variazione in senso ritmico, insieme agli artifici contrappuntistici, caratterizza l'*Allegro grazioso*, mentre l'*Hornpipe*, dal nome della cornamusa, si svolge come un tipo di danza brillante e spigliata, dall'andamento festosamente estroverso e punteggiato da una varietà di accenti ritmici.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 gennaio 1983**

MEIN HERZLIEBLICH LIEB, DURCH SCHEIDEN

Arrangiamento per coro a cappella di una canzone popolare del XV secolo

Musica: Arnold Schönberg

Organico: coro senza accompagnamento

Composizione: 1928 - 1929

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereins-Saal, 10 novembre 1929

Edizione: C. F. Peters, Lipsia, 1930

Arnold Schönberg compose i suoi 3 *Volkslieder* su testi popolari nel 1928: l'anno, quindi, dell'opera *Von Heute auf Morgen*, delle importanti *Variazioni op. 31* (1926-1928) e del *Klavierstück op. 33 a*. I 3 *Volkslieder* appartengono a quel settore della produzione schönoberghiana nel quale il compositore manifesta il suo interesse e per la polifonia vocale e per quella, grammatica tonale che il musicista austriaco ritenne fino agli ultimi giorni della sua vita che non fosse tranquillamente liquidabile come un residuo frusto e irrecuperabile.

TESTO

HERZLIEBLICH LIEB, DURCH SCHEIDEN (XV secolo)

Herzlieblich Lieb, durch Scheiden

Hat sich mein Herz verkehrt,

Als wärs gen einen Heiden,

Es war doch viel zu hart.

Damit es mir entfremdet ist;

Recht war es nimmer mein,

Und blieb doch stete dein.

Ja, bringt mir das nicht Schmerzen,

So kann ich Leid verstahn,

Ich scheid ohn Trost vom Herzen

Und muss doch Liebes lan,

Das ich nicht mag begeben

Durch Lust, Freud oder Not,

Ohn End bin ich in dem Tod.

CARISSIMO,

AL PARTIRE

(XV secolo)

Carissimo, al partire
s'e volato il mio cuore,

come contro un
pagano; e troppo,
troppo duro.

Così mi s'e straniato;
inver non fu mai mio,
e restò sempre tuo.

Forse non dà dolore?
Come capisco il duolo
Senza conforto io
perdo il cuore,
e lascio amore,

che non posso tenere
con, gioia, piacere
o pena;
vivo ormai sempre
in morte.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 17 novembre 1967**

SCHEIN UNS, DU LIEBE SONNE

**Arrangiamento per coro a cappella di una canzone popolare del
XVI secolo**

Musica: Arnold Schönberg

Organico: coro senza accompagnamento

Composizione: 1928 - 1929

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereins-Saal, 10 novembre
1929

Edizione: C. F. Peters, Lipsia, 1930

Arnold Schönberg compose i suoi 3 *Volkslieder* su testi popolari nel 1928: l'anno, quindi, dell'opera *Von Heute auf Morgen*, delle importanti *Variationen op. 31* (1926-1928) e del *Klavierstück op. 33 a.*

I *Volkslieder* appartengono a quel settore della produzione schönberghiana nel quale il compositore manifesta il suo interesse e per la polifonia vocale e per quella, grammatica tonale che il musicista austriaco ritenne fino agli ultimi giorni della sua vita che non fosse tranquillamente liquidabile come un residuo frusto e irrecuperabile.

TESTO

SCHEIN UNS, DU LIEBE SONNE (XVI secolo)

Schein uns, du liebe Sonne,
Gib uns ein hellen Schein!
Schein uns zwei Lieb zusammen,
Die gern beinander sein!

Dort fern auf jenem Berge
Leit sich ein kalter Schnee.
Der Schnee kann nicht zerschmelzen,
Denn Gotts Will muss ergehn.

Gotts Will, der ist ergangen, Zerschmelzen ist der
Schnee,
Gott gsegn euch, Vater und Mutter,
Ich seh' euch nimmermehr.

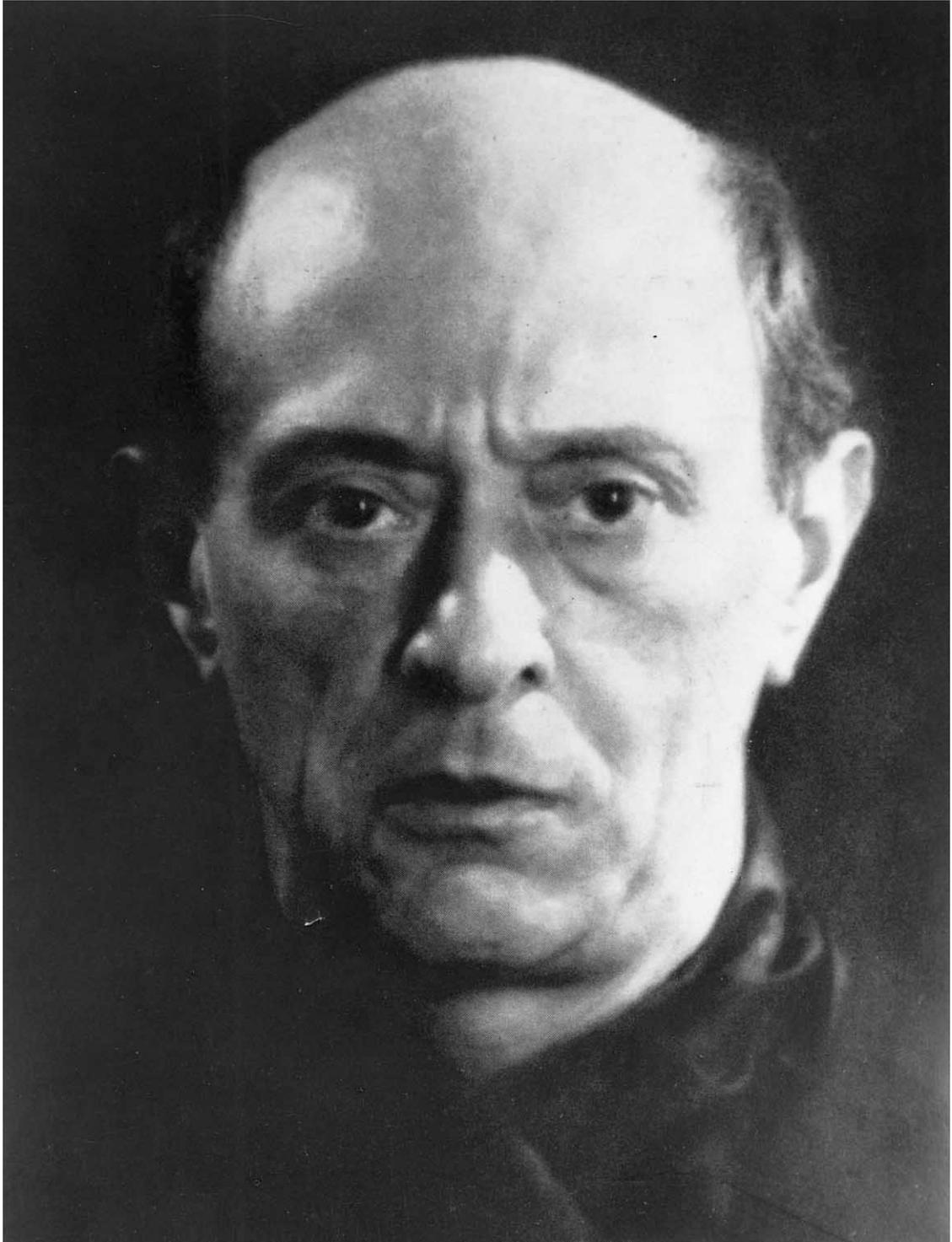
APPARI O CARO
SOLE (XVI secolo)

Appari o caro sole
e dacci tanta luce!
E fa che stiano insieme
chi insieme vuole stare!

Lassù sull'alto monte
c'è gelo e una gran neve.
La neve non si fonde
Dio vuol che sia così.

Ma quando Dio lo vuole
si fonderà la neve,
e allora, babbo e mamma,
mai più vi rivedrò.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 17 novembre 1967**



MUSICA DA CAMERA

FANTASIA, OP. 47

Musica: Arnold Schönberg

1. Grave. Più mosso. Meno mosso
2. Lento. Grazioso. Tempo I. Più mosso
3. Scherzando. Poco tranquillo. Scherzando. Meno mosso. Tempo I

Organico: violino, pianoforte

Composizione: 3 - 22 marzo 1949

Prima esecuzione: Zurigo, Theater am Neumarkt, 11 settembre 1949

Edizione: C. F. Peters, New York, 1952

Dedica: Adolph Koldofsky

La *Fantasia per violino e pianoforte*, o meglio, come indica il titolo originale, la *Fantasy for Violin with Piano accompaniment*, fu scritta da Schoenberg nel 1949, due anni dopo la composizione *Un superstite di Varsavia* per voce recitante, coro maschile e orchestra, e appartiene al gruppo degli ultimi cinque lavori ultimati dal musicista negli Stati Uniti prima di morire (insieme ai *Three songs* per voce bassa e pianoforte, *Drei volkslieder* per coro misto a cappella, *Dreimal tausend jahre* per coro misto a cappella e *De profundis* per coro misto a sei voci, a cappella).

E' un'opera elaborata in stile dodecafonico, in cui la parte principale è affidata al violino, mentre il pianoforte ha una funzione di semplice accompagnamento e non ostacola il monologo del solista, che ubbidisce all'idea di fantasia in musica, lontana da qualsiasi schematizzazione formale. Il brano si articola in tre parti, di cui la prima ha carattere drammatico e rapsodico con un'ambientazione sonora di tipo espressionista, passando dal *Grave* iniziale al *Più mosso* di aforistica concisione.

Il momento più efficace ed espressivo è il *Lento* centrale, un intermezzo lirico con molti agganci al *Violinkonzert* di Berg, al quale fa seguito una nuova invenzione rapsodica. La terza parte (*Scherzando*) è costruita in forma tripartita A-B-A, nella quale si inserisce anche una specie di trio. Nella coda confluisce tutto il

materiale ritmico-melodico della *Fantasia*, considerata tra i brani strumentali più complessi dell'ultimo Schoenberg, di un'asciuttezza insolita (dura poco più di 8 minuti) e con qualche anticipazione perfino di tecnica aleatoria, tale da non compromettere la struttura seriale della musica.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 2 maggio 1980**

KAMMERSYMPHONIE IN MI MAGGIORE, OP. 9

per quindici strumenti

Musica: Arnold Schönberg

- Langsam - Sehr rasch - Viel langsamer, aber doch fließend - Viel langsamer - Etwas bewegter

Organico: flauto, oboe, corno inglese, clarinetti piccolo, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, 2 corni, 2 violini, viola, violoncello, contrabbasso

Composizione: Vienna, 16 - 25 luglio 1906

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereins-Saal, 8 febbraio 1907

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1913

Arrangiata nel 1935 come Kammer-symphonie n. 1 op. 9b

La prima Kammer-symphonie op. 9, finita nella versione per quindici strumenti solisti il 25 luglio 1906 ed eseguita a Vienna nel 1907 dal Quartetto Rosé con altri strumentisti, è un'opera di svolta nella produzione schönberghiana, una pietra miliare sulla strada della sua evoluzione artistica.

Senza voltare del tutto le spalle al passato, suo e della tradizione musicale a lui più vicina, Schönberg vi sperimentò con decisione, forse anche con intenti programmatici, nuove soluzioni espressive, estendendo la sua ricerca a tutti gli elementi del comporre: dalla elaborazione tematica al rapporto tra contrappunto e armonia, dalla configurazione formale all'assetto strumentale.

E' quest'ultimo l'aspetto più caratteristico, ma anche più problematico, della prima Sinfonia da camera: titolo già ambivalente nella sua formulazione. E' chiaro che con la scelta di un organico di quindici strumenti solisti (flauto, oboe, corno inglese, clarinetto in re, clarinetto in la, clarinetto basso, fagotto, controfagotto, due corni in fa, primo e secondo violino, viola, violoncello e contrabbasso) l'autore intendeva allontanarsi dal gigantismo orchestrale del sinfonismo romantico e tardo romantico, da lui già accostato in precedenti lavori, e puntare con risolutezza verso uno stile breve e conciso, estremamente concentrato, che gli consentisse di indagare, per così dire allo stato puro, complessi problemi di linguaggio rinunciando alle ripetizioni, alle progressioni e allo sviluppo tematico.

E' interessante a questo proposito riportare quando Schönberg stesso ebbe a dichiarare molti anni dopo, nel 1949: "Se questa composizione è un vero punto di svolta nella mia evoluzione da questo punto di vista, esso lo è ancor più per il fatto che presenta un primo tentativo di creare un'orchestra da camera. Si poteva forse già prevedere il diffondersi della radio, e un'orchestra da camera in questo caso sarebbe stata in grado di riempire la stanza di un appartamento con una quantità sufficiente di suono. C'era forse la possibilità, in prospettiva, di poter provare con un gruppo ristretto di strumentisti a costi inferiori in modo più approfondito, evitando le spese proibitive delle nostre orchestre-mammuth. La storia mi ha deluso da questo punto di vista: la mole delle orchestre ha continuato a crescere, e nonostante il gran numero di composizioni per piccolo complesso, anch'io ho dovuto tornare a scrivere per grande orchestra".

Schönberg non si riferiva soltanto alle Variazioni per orchestra, di cui diremo tra poco, ma anche alla versione per grande orchestra della stessa Kammer-symphonie op. 9, realizzata nel 1935 e frutto di un ripensamento del rapporto fra ricerca linguistica e realizzazione strumentale. Presupposto del lavoro è infatti la assoluta equiparazione tra i quindici strumenti solisti, con la parziale eccezione dei corni in numero di due e con funzione di guida.

Questo equilibrio di fondo, improntato a rigorosa unitarietà nonostante le continue asprezze e deformazioni timbriche, è il tratto distintivo della nuova concezione schönberghiana in prospettiva del superamento della poetica espressionista e punto di partenza sulla strada della dodecafonia.

FERRUCCIO BUSONI



La tendenza alla condensazione e alla funzionalità di ogni singola unità si estende a tutti i piani della composizione: non a caso l'autore riconosceva, con evidente soddisfazione, che qui "veramente è stabilita un'intima reciprocità fra melodia e armonia in quanto ambedue riconnettono in una perfetta unità lontane relazioni di tonalità, traggono conseguenze logiche dai problemi affrontati e contemporaneamente compiono un grande progresso in direzione dell'emancipazione della dissonanza".

Non altrettanto logiche e conseguenti, e quindi soddisfacenti, dovettero sembrargli invece le ragioni, in via di principio ineccepibili, che avevano portato alla scelta della insolita strumentazione. Ancora nel 1916 il compositore notava: "Credo che in fondo questo uso solistico degli archi in rapporto a tanti fiati sia un errore. Viene infatti meno la possibilità che un solo strumento ad arco, per esempio un violino solo, possa dominare al di sopra di tutti gli altri quando questi suonano insieme".

In *Moses und Aron*, era ossessionato dal problema della comprensibilità e temeva che le sue novità, della cui necessità era convinto, incontrassero ostacoli non in quanto tali, ma in quanto non rese completamente percepibili all'ascolto.

E per quanto per esempio si adombrasse non poco con Busoni allorché questi nel 1909 aveva pensato di trascrivere il secondo dei Drei Klavierstücke op. 11 in una "interpretazione da concerto" proprio per renderlo più pianistico e più accessibile all'ascoltatore, il dubbio che il "difetto" della sua opera giovanile, che il vecchio Mahler aveva confessato di "non capire", risiedesse nella strumentazione, lo spinse alla decisione della tarda versione orchestrale, in una fase di riordinamento delle sue stesse innovazioni.

A noi oggi, forse anche grazie ai progressi in fatto di consapevolezza e qualità esecutiva che i cinquant'anni trascorsi dalla morte dell'autore hanno assicurato, la versione originale appare non soltanto preferibile ma addirittura irrinunciabile.

Essa sta all'altra posteriore un po' come un testo ostico e assai complesso ma folgorante sta al suo commento esplicativo: questo aiuta a comprendere l'altro, ma non sostituisce o modifica il testo stesso.

Basta ascoltare il memorabile inizio, con l'idea armonica del pezzo (ossia la serie per quarte sovrapposte) prima distribuita in accordi ("Lento") e poi esposta melodicamente dal corno solo ("Molto presto"), per rendersi conto della necessità di una scrittura brusca e aggressiva, accumulata su superfici sonore crude.

Essa, nella sua rudezza, è coerente con il processo innovativo in cui si incarna il legame tra verità interiore ed espressione esterna, rappresentata dalla stessa compresenza di un'armonia tonale (mi maggiore, perfino indicata in chiave) con un'armonia liberamente atonale.

La fittissima densità della scrittura polifonica è l'esatto corrispettivo di una concentrazione formale che costringe nell'arco ininterrotto di un solo movimento frastagliato i caratteri dei quattro tempi tradizionali di una Sinfonia.

Non un poema sinfonico, ma un delirio incandescente e razionale nel quale una mostruosa forma-sonata pentapartita ingloba, dopo l'esposizione dell'Allegro di sonata, uno Scherzo seguito dalla Durchführung (davvero più "svolgimento" che "sviluppo") e, prima della ripresa, che funge anche da finale, un Adagio dolcissimo e bruciante.

Per questa cavalcata selvaggia alle soglie di allucinate introspezioni non occorre un'intera orchestra, ma una rappresentanza scelta di apostoli.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 30 gennaio 1974**

QUARTETTO PER ARCHI N. 1 IN RE MINORE, OP. 7

Musica: Arnold Schönberg

1. Allegro, nicht zu rasch
2. Scherzo
3. Adagio
4. Rondò

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: 26 settembre 1905

Prima esecuzione: Vienna, Bösendorfer-Saal, 5 febbraio 1907

Edizione: Dreililien-Verlag, Berlino, 1907

«Era così affascinante volarsene via verso tonalità sempre più lontane e poi infilarsi nel caldo nido della tonalità da cui si era partiti! E tutto ad un tratto non si era fatto più ritorno - vai a fidarti d'una carogna d'accordo», disse Anton Webern il 3 aprile 1933, a quasi trent'anni di distanza dall'epoca in cui Schoenberg aveva composto il primo *Quartetto op. 7 in re minore* opera in cui non ancora si avvertono le sospensioni della tonalità se non allo stato «documentario», secondo Boulez, di tensioni estreme nell'ambito Wagner-Brahms, con il quale «il cordone ombelicale non era stato ancora reciso»; «del resto non sarà mai reciso del tutto» aggiunge Boulez, con la tagliente osservazione: «una oscillazione lenta dal primo al secondo di questi predecessori sarà anzi la caratteristica più notevole di questa lunga carriera».

Dove è avvertibile la polemica della generazione postbellica contro la sopravvivenza, nella musica di Schoenberg, delle forme preclassiche e classiche che esprimono «il controsenso più perfetto che si possa scoprire nella musica contemporanea, controsenso che ci pare annulli la portata dell'opera di Schoenberg in generale - opera tirata e a destra e a sinistra da due concezioni antinomiche: il risultato si rivelerà qualche volta catastrofico».

Con *Verklärte Nacht* con i *Gurre-Lieder*, con *Pelleas und Mélisande*, il *Quartetto* (1904-1905) appartiene al gruppo di composizioni in cui è toccato il punto d'arrivo del linguaggio tonale di Schoenberg, e contemporaneamente, insieme con il *Quartetto in fa diesis minore op. 10* del 1907-1908 il momento in cui l'ingresso della musica da camera schoenberghiana nelle sale di concerto suscitò lo scandalo per

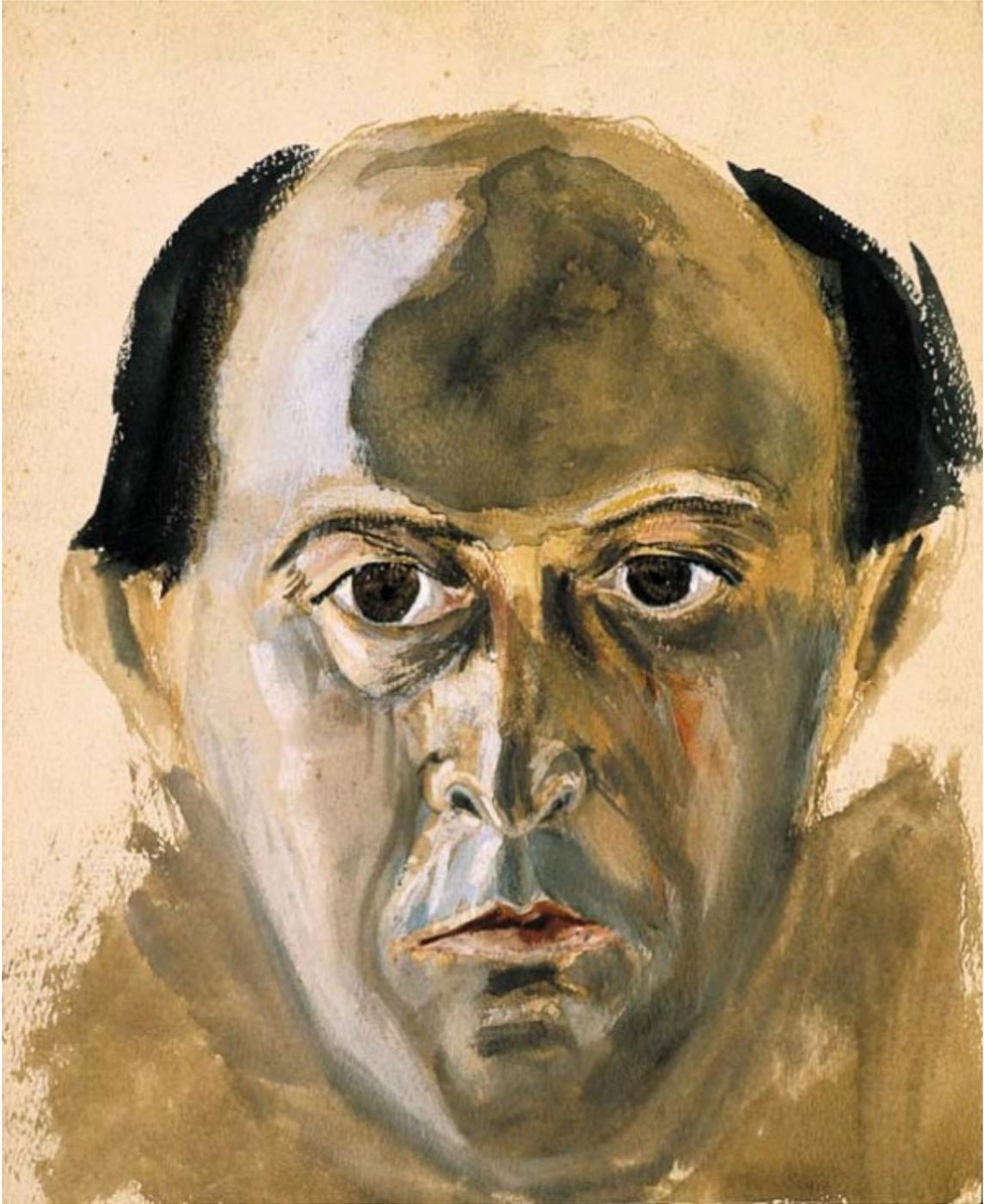
autonomia, provocato dalla duplice fedeltà al pantematismo brahmsiano e alle tensioni armoniche di discendenza wagneriana, per cui gli argini dei predecessori venivano rispettivamente abbattuti: «l'armonia si fece più aspra in quanto anche le dissonanze più dure si giustificavano con la condotta delle parti è con l'autonoma elaborazione motivico-tematica, mentre quest'ultima aveva la possibilità di muoversi nell'ambito tonale allargato in modo incomparabilmente più libero rispetto a quanto era concesso all'armonia conservatrice di Brahms» (Adorno).

La premonizione più importante contenuta nel *Quartetto op. 7*, fondamentale è il richiamo di Schoenberg alla tradizione nell'adattare il linguaggio, con la formazione archetipica delle parti reali nel Quartetto d'archi, all'itinerario di tesi ed antitesi proprio del tempo di sonata beethoveniano (modello: il primo movimento dell'*Eroica*) e della Sonata ciclica, secondo il principio dialettico di una struttura complessiva in sei parti che corrisponde all'uso di altrettanti temi esposti a coppia, e sviluppati applicando il criterio della concrezione a coppia, a quattro e quindi a sei temi: nella forma seguente, secondo l'analisi di Dieter Schnebel

1. Esposizione: temi A e B (tesi ed antitesi)
2. Sviluppo I di temi A e B (sintesi, che rispetto a quanto segue, diventa una nuova antitesi)
3. Scherzo: temi C e D (nuova tesi)
4. Sviluppo II (nuova sintesi di 2 e 3, e nuova antitesi rispetto a quanto segue)
5. Tempo lento: temi E ed F (nuova tesi)
6. Sviluppo III, che è insieme Finale e Coda (sintesi di 4 e 5, quindi anche di 2 e 3, e di 1 e 2).

Claudio Casini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 1 dicembre 1972**



QUARTETTO PER ARCHI N. 2

IN FA DIESIS MINORE, OP. 10

per soprano e quartetto d'archi

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Stefan Anton George

1. Mäßig
2. Sehr rasch
3. Litanei: Langsam
4. Entrückung: Sehr langsam

Organico: soprano (nel terzo e quarto movimento), 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Vienna, 9 marzo 1907 - 11 agosto 1908

Prima esecuzione: Vienna, Bösendorfer-Saal, 21 dicembre 1908

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1912

Gli anni che vanno dal 1904 al 1910 sono fondamentali per l'evoluzione artistica di Arnold Schönberg e segnano una trasformazione del pensiero musicale che influenzò tutta la produzione posteriore del nostro secolo. Se con la *Kammersymphonie* op. 9, composta nel 1906 per 15 strumenti solisti, il musicista si era risolutamente avviato verso un modo d'espressione nuovo, proseguendo quella concentrazione dello spirito della forma-sonata in un tempo unico che già aveva caratterizzato il *Primo Quartetto* per archi op. 7 del 1905, con il *Secondo Quartetto* in fa diesis minore op. 10, iniziato nel 1907 e terminato nel 1908, Schönberg abbandona la forma in un solo tempo e pur mantenendo il riferimento a una tonalità d'impianto compie un passo decisivo verso la cosiddetta atonalità.

Questo allontanamento dalla tonalità avviene nel corso del pezzo in modo progressivo, quasi programmatico: ognuno dei quattro movimenti conclude con una tonica, che rappresenta una tonalità, ma all'interno di ogni tempo, nella forma ciclica che vi si ripresenta, vi sono molte sezioni che terminano su tonalità d'affinità più o meno lontana da quella d'impianto e le terminazioni rinunciano agli accordi tradizionali della cadenza, evidenziando l'uso di collegamenti armonici extratonali esistenti nei temi.

STEFAN ANTON GEORGE



Il primo movimento, per esempio, è un tempo di sonata in cui la dialettica tematica è ancora contenuta entro i limiti di una tonalità (fa diesis minore), ma sembra ruotare su se stessa alla ricerca di una identità sfuggente, evitando di affermarsi per mezzo dello sviluppo ed eludendo lo stesso carattere della ripresa (che inizia in fa maggiore, passando poi solo gradualmente a fa diesis minore).

Il secondo movimento, impiantato in re minore, presenta frequenti sconfinamenti in zone prive di un riferimento nell'ambito del sistema armonico tradizionale: è uno Scherzo demoniaco, irruente (il tempo è "molto rapido") e immerso nella tensione espressionista, a cui non si sottrae neppure la citazione, stridente nella sua ironia, di una popolare canzonetta viennese, "O du lieber Augustin".

Il terzo movimento è in mi bemolle minore e a sua volta allargatissimo; il quarto e ultimo, pur terminando con un accordo di fa diesis maggiore, manca di armatura in chiave e si muove sostanzialmente nell'ambito della atonalità, di fatto rinunciando a un centro tonale. Questo accordo maggiore che conclude quasi inaspettatamente l'opera è simbolicamente l'ultimo scritto da Schönberg nella sua produzione di questi anni e suggella così irreversibilmente la fine dell'epoca tonale e l'inizio di un periodo compositivo basato sulla emancipazione della dissonanza. «Questo termine – affermò Schönberg molti anni dopo – significa che la comprensibilità della dissonanza viene considerata equivalente alla comprensibilità della consonanza».

In realtà, Schönberg era consapevole degli ostacoli che si sarebbero frapposti alla comprensione della sua opera. In uno scritto intitolato "come si resta soli", che rievoca le prime esecuzioni dei suoi lavori, scrive a proposito di quella del *Secondo Quartetto*, avvenuta a Vienna il 21 dicembre 1908 ad opera del Quartetto Rosè e del soprano Marie Gutheil-Schoder: «Una delle esperienze peggiori la ebbi dopo l'esecuzione del *Secondo Quartetto*. Il pubblico ascoltò il primo tempo senza reagire né a favore né contro. Ma appena incominciò il secondo tempo, lo *Scherzo*, una parte del pubblico incominciò a ridere all'apparire di certi disegni che le sembravano strani, e continuò a scoppiare a ridere in molti passaggi di questo tempo [...] Uno *Scherzo* è il tipo di musica che dovrebbe provocare allegria, e pertanto avrei capito qualcosa come un sorriso là dove ho combinato in modo tragicomico i miei temi su una canzone viennese molto popolare nella

città, le cui parole possono essere tradotte così: "Ahimè, povero ragazzo, tutto è perduto", la canzone intitolata *O, du lieber Augustin* [O caro Augustin]: ma anche questo provocò uno scoppio di risa invece di un sorriso di comprensione. Da questo punto in avanti le cose andarono sempre peggio: sono sicuro che se il Quartetto Rosè avesse eseguito un quartetto di Haydn, il pubblico non avrebbe notato la differenza e avrebbe continuato le sue risate senza senso».



Aggiungendo poco dopo di essersi reso conto che la «tumultuosa opposizione a questo pezzo traeva origine dalle mie idee musicali e dal modo con il quale le avevo espresse», Schönberg mostra una consapevolezza assoluta della novità del suo linguaggio e delle sue scelte radicali. Non per questo se ne fa però un merito. Anzi, per giustificarne la necessità, nel ribadire che la funzione e la derivazione di questi procedimenti «potrà forse essere scoperta in un prossimo futuro», aggiunge semplicemente che «l'autore, nello scriverle, le ritenne gradevoli da un punto di vista psicologico».

Si congiungono così i due motivi fondamentali di tali scelte: da un lato strutturali, dall'altro lato interiori. Da questo punto di vista, l'aggiunta

negli ultimi due tempi di una voce di soprano che intona due poesie tratte dalla raccolta *Der siebente Ring* (Il settimo anello, Berlino 1907) di Stefan George non è soltanto una novità formale ma una precisa conseguenza della logica interna del pezzo, della sua grande concentrazione emotiva.

Proprio per evitare che questa emotività diventi troppo drammatica, Schönberg struttura il terzo tempo, *Litanei* (Litania), nella forma del tema con variazioni: la rigorosa elaborazione delle variazioni garantisce l'unità strutturale nel momento stesso in cui esprime, in un perfetto amalgama tra musica e poesia, ogni mutamento di atmosfera e di carattere del testo. La logica tematica è a sua volta garantita dal fatto che il tema stesso risulta da una sintesi trasfigurata dei temi esposti nei movimenti precedenti, tale da portare solo nella prima variazione alla presentazione del tema principale vero e proprio. Queste trasformazioni si presentano ora in forma di melodia, ora in forma di accompagnamento contrappuntistico e armonico. Dopo un totale di cinque variazioni, una coda conduce al punto culminante, decantando l'essenza dei temi combinati in un breve postludio strumentale.

Il quarto movimento, *Entrückung* (Rapimento), inizia con una introduzione che illustra la partenza dalla terra verso un altro pianeta. «Il poeta sognatore», scrive l'autore, «ha qui anticipato sensazioni che forse saranno presto confermate nella realtà. In questa introduzione si è cercato di illustrare il liberarsi dalla gravitazione, il passaggio attraverso le nubi a un'atmosfera sempre più sottile, l'oblio di tutte le preoccupazioni della vita terrena».

La voce attacca chiarendo questo stato d'animo: «Io sento l'aria di un altro pianeta. Mi scolorano nel buio i volti benignamente a me prima rivolti».

È quasi una dichiarazione di poetica, che la musica si incarica di ampliare in un'atmosfera dolce e soave, quasi di mistica rivelazione: come se nel rapporto tra la visione poetica, il significato emotivo della parola e l'espressione sonora, Schönberg cercasse ora non solo una precisa risonanza e una necessità spirituale ma anche il segno e la verità del proprio linguaggio musicale.

Sergio Sablich

TESTO

LITANEI

tief ist die trauer die mich umdüstert,
ein tret ich wieder, Herr! in dein
haus.

lang war die reise, matt sind die
glieder,
leer sind die schreine, voll nur die
qual.

durstende zunge darbt nach dem
weine,
hart war gestritten, starr ist mein arm.

gönne die ruhe schwankenden
schritten
hungrigem gaume bröckle dein brot!

schwach ist mein atem rufend dem
träume,
hohl sind die hände, fiebernd der
mund.

leih deine kühle, lösche die brande,
tilge das hoffen, sende das licht!

gluten im herzen lodern noch offen,
innerst im gründe wacht noch ein
schrei.

töte das sehnen, schliesse die wunde!
nimm mir die liebe, gib mir dein
glück!

ENTRÜCKUNG

ich fühle luft von anderem planeten.
mir blassen durch das dunkel die

LITANIE

Profondo è il cordoglio che mi
contrista,
nella tua casa torno, o Signore!

Lungo fu il viaggio, son fiacche le
membra,
vuoti gli scrigni, ma piena la pena.

La lingua assetata agogna al vino.
Fu dura la lotta, il braccio è inerte.

Pace concedi ai passi esitanti
al palato affamato sbriciola il tuo
panel

Debole è il mio respiro che evoca il
sogno,
cave le mani, la bocca febbricitante...

Da' il tuo frescore, spegnigli incendi,
estingui la speme, manda la luce!

Nel cuore braci ardono ancora,
nell'intimo fondo ancor veglia un
grido...

Uccidi la brama, chiudi la ferita!
Toglimi l'amore, dammi la tua
felicità!

RAPIMENTO

Io sento l'aria ora di un'altra sfera
e mi scolorano nel buio i volti

gesichter
die freundlich eben noch sich zu mir
drehten.

und bäum und wege die ich hebte
fahlen
dass ich sie kaum mehr kenne und du
lichter
geliebter schatten - rufer meiner
qualen -

bist nun erloschen ganz in tiefern
gluten
um nach dem taumel streitenden
getobes
mit einem frommen schauer
anzumuten.

ich löse mich in tönen, kreisend,
webend,
ungründigen danks und unbenamten
lobes
dem grossen atem wunschlos mich
ergebend.

mich überfährt ein ungestümes
wehen
im rausch der weihe wo inbrünstige
schreie
in staub geworfner beterinnen flehen:

dann seh ich wie sich duftige nebel
lüpfen
in einer sonnerfüllten Idaren freie
die nur umfängt auf fernsten
bergesschlüpfen.

der boden schüttert weiss und weich
wie mölke,
ich steige über Schluchten
ungeheuer,

benignamente a me prima rivolti.

e alberi amati e strade come a sera
oscurano, che appena li ravviso:
e ombra tu chiara - voce al mio
tormento -

in più profonde fiamme ora sei
spenta
per solcarmi d'un brivido improvviso
dopo la guerra cieca in cui deliro.

In circoli mi scioglio in lume, in
suono
e senza brama al fervido respiro
in lode pura grato m'abbandono.

Un violento soffio ora m'assale
nell'ebbrezza del rito ove uno stuolo
di donne implora prosternato al
suolo.

E il vapore di nebbie lento esala
a una contrada fulgida di sole,
che cinge solo alpestri ultime gole.

Candida e molle come latte trema
la terra... su dirupi enormi io varco:
di là rapito della nube estrema,

nuoto in un mar di cristallina luce -
una favilla io ormai del fuoco sacro,
io sono un rombo della sacra voce.

ich fühle wie ich über letzter wölke

in einem meer kristallinen glanzes

schwimme -

ich bin ein funke nur vom heiligen

feuer

ich bin ein dröhnen nur der heiligen

stimme.

(Traduzione di Leone Traverso)

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 maggio 1998

QUARTETTO PER ARCHI N. 4, OP. 37

Musica: Arnold Schönberg

1. Allegro molto, energico
2. Comodo
3. Largo
4. Allegro

Organico: 2 violini, viola, violoncello

Composizione: Los Angeles, 27 aprile - 26 giugno 1936

Prima esecuzione: Los Angeles, Josiah Royce Hall, 8 gennaio 1937

Edizione: Schirmer, New York, 1939

Dedica: Elizabeth Sprague-Coolidge

Dopo aver lasciato la Germania, ormai dominata dal nazismo trionfante, ed essere approdato con la famiglia a New York il 31 ottobre del 1933, Schoenberg riprende a comporre, superata la prima fase di assestamento in terra americana e aiutato da alcuni musicisti generosi, tra cui soprattutto il violoncellista Joseph Malkin, che aveva fondato in quell'anno una scuola di musica a Boston. Il primo lavoro scritto in questo periodo, su commissione della scuola superiore di musica dell'Università di New York, che possedeva un'orchestra d'archi formata da studenti, è la *Suite im alteri Stile für Streichorchester* (Suite in stile antico in sol maggiore), formata da una

successione di brani classici (ouverture, adagio, minuetto, trio, gavotta, giga) realizzati con un contrappunto molto rigoroso e secondo la tecnica dodecafonica. Dopo la Suite viene il *Concerto op. 36 per violino e orchestra*, iniziato nel 1934, portato a termine nel 1936 e dedicato ad Anton Webern. Si tratta di un'opera abbastanza complessa e difficile nel rapporto tra lo strumento solista e l'orchestra; per questa ragione viene presentata raramente in pubblico, dopo la prima esecuzione nel 1940 interpretata dal violinista Louis Krasner con l'orchestra di Filadelfia diretta da Leopold Stokowski. Terzo lavoro composto da Schoenberg in America è il quarto e ultimo *Quartetto per archi op. 37*, scritto nel 1936 su commissione della prodiga amante dell'arte moderna Elisabeth Sprague-Coolidge ed eseguito per la prima volta dal Quartetto Kolisch a Los Angeles nel gennaio del 1937.

ELIZABETH SPRAGUE-COOLIDGE



Tale esecuzione si inserì in un ciclo di quattro serate dedicato a musiche per quartetto d'archi: i quattro Quartetti di Schoenberg vennero alternati con quattro degli ultimi Quartetti di Beethoven. Schoenberg fece un'ampia presentazione della propria opera ed esaminò gli elementi, costitutivi delle partiture nel rapporto tra l'idea musicale e la logica contrappuntistica. Naturalmente la serie è il centro generatore di cellule ritmo-tematiche chiare e incisive che hanno funzioni predominanti e di collegamento nei quattro movimenti del Quartetto, richiamantesi in alcuni passi al lirismo berghiano.

Infatti nel primo movimento (*Allegro molto, energico*) si avverte una zona più tranquilla e cantabile, che, secondo alcuni studiosi dello stile schoenberghiano, vuole essere un omaggio alla *Lyrische Suite* di Berg, con particolari riferimenti all'*Andante amoroso* e al successivo *Allegro misterioso*.

Il secondo movimento (*Comodo*) parte da un ritmo di minuetto per avviarsi poi verso un discorso variato con incisi di danza a ritmo di marcia. Un recitativo all'unisano dei quattro strumenti ad arco apre il *Largo* del terzo movimento, da cui si enuclea un lied (poco adagio) intimamente espressivo, quasi entro gli schemi della percezione melodica tradizionale.

L'*Allegro* finale è in forma di rondò caratterizzato da una melodia timbrica (*Klangfarbenmelodie*) molto varia e incessantemente tesa ad una decantazione del suono, pur nell'ambito di un'armonia dissonante e di taglio indubbiamente espressionistico.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 10 marzo 1978**

QUINTETTO PER FIATI, OP. 26

Musica: Arnold Schönberg

1. Schwungvoll
2. Anmutig und heiter; scherzando
3. Etwas langsam (Poco adagio)
4. Rondo

Organico: flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno

Composizione: Vienna, 21 aprile 1923 - 26 luglio 1924

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereinsaal, 13 settembre 1924

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1925

Composto nel 1923-24, compiuto nell'agosto, ed eseguito il 16 settembre dello stesso anno (con prove iniziate ancora durante la stesura, in un continuo contatto fra l'autore e gli eroici interpreti), il *Bläserquintett*, già nella costituzione dell'organico (flauto, oboe, clarinetto, fagotto e corno, considerato come appartenente ai legni, data la sua ambivalenza anfibia) vuole essere un richiamo, affatto deliberato, alla tradizione musicale austro-tedesca (vale a dire, alla tradizione *tout court*). E' un gesto di decisa volontarietà, che ha significato anche di manifesto. Ad una svolta radicale della propria carriera, cioè della musica moderna, Schoenberg, arrivato alle soglie del silenzio con le forme momentanee, decide, dopo una lunga pausa, di accogliere quel nuovo metodo di comporre, che equipara i dodici suoni del sistema temperato, abolendo, teoricamente, qualsiasi gerarchia delle altezze. Il cromatismo assoluto (o che allora sembrava tale), già tentato, assaggiato e più o meno parzialmente accolto in opere precedenti, è qui implicito nel materiale sonoro, la serie di dodici suoni intesa come matrice. Tutte le figurazioni derivano da quella base, o *Grund*, insieme alveo e zona d'ombra.

Il destino (come l'autore affermò) aveva riservato proprio a lui quanto forse sarebbe parso più facile in altre culture musicali: nello Skrjabin delle ultime Sonate, e anche più degli ultimi piccoli pezzi per pianoforte, o magari nel Debussy di *Brouillards*, tacendosi del caso allora ignoto, la soluzione, o anzi le soluzioni americane dello Ives sperimentale.

CHARLES EDWARD IVES



L'abbandono dei nessi tonali (che a parecchi decenni di distanza ha ancora le sue prefiche, e non senza ragioni certamente) minava la tradizione tonale per eccellenza.

Non si finirebbe mai, peraltro, di celebrare la chiarezza, la coscienza iperlucida con cui il distacco, *per gradus debitos*, è avvenuto. Ancora nel 1941, in una conferenza all'Università di California (poi raccolta in *Style and Idea*) Schoenberg notava : 'Nulla è dato da questo metodo; ma molto è sottratto'. Intendeva, naturalmente, che nulla è garantito dall'adozione del metodo, salva la coerenza linguistica, prolegomeno necessario allo stile. Gli infiniti nessi che la tonalità offre devono venire surrogati, e ciò avviene appunto in due maniere: la affinità di ogni minimo elemento costitutivo (intervallo per intervallo) al disegno basilare (che come si diceva non è un tema, ma una premessa genetica), e la permanenza di tutti gli elementi dell'ordine tonale non relativi alle altezze: in primo luogo, metrica e ritmo.

Di lì nasceva lo slittamento dell'interesse compositivo verso soluzioni formali più salde, dopo le registrazioni di istanti estatici, in cui si bruciavano in attimi di lirismo assoluto le eredità della melodia infinita wagneriana. L'orizzonte schoenberghiano, pertanto, subì una rotazione verso Brahms, e, segnatamente, il densissimo Brahms delle opere da camera.

Il *Bläserquintett* adotta gli schemi della civiltà perduta: tempo di sonata, scherzo, adagio e rondò finale. I temi, tutti s'intende dedotti come parziali figurazioni dalla serie di base, sono testimonianza di una inventiva quasi strabocchevole: da cima a fondo, tanto nelle zone di passaggio (ponti o *couplets*) quanto nelle esposizioni (o nel *refrain*) essi sono contrappuntati, o accompagnati da disegni della stessa sorgente: distinguendosi accuratamente, sempre, ciò che è primario, melodico, cantabile, da quanto è secondario, o successivo, o accessorio: con un sistema semplicissimo, due lettere indicanti la *Hauptstimme*, voce principale, e le *Nebenstimmen*, voci aggiunte, Schoenberg dà una sicura traccia, un filo d'Arianna per il suo labirinto medesimo.

Quella linea indicativa rimane certo un fatto grafico: e se gli interpreti non provvedono a concretarla in radicali differenze timbrico-dinamiche, svolgono la funzione degli uccellini nella fiaba di Pollicino: mangiate le briciole, la strada non si ritrova più.

ALEKSANDR SKRJABIN



Summa di un pensiero allo stato nascente, in piena eruzione lavica, il Quintetto fu, alle prime audizioni, ritenuto uno scoglio quasi non superabile: un libro segreto per iniziati. E' a tutt'oggi un lavoro asperissimo, oseremmo dire il più difficile del più difficile fra i maestri. Naturalmente, chi ancor oggi non fosse in grado di seguirlo, potrà consolarsi altrove: la dieta consigliata da Rimbaud (*roc, charbons, fer*) sconsigliandosi ai gastritici musicali.

Mario Bortolotto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 28 gennaio 1977**



SUITE, OP. 29

Musica: Arnold Schönberg

1. Ouverture: Allegretto
2. Tanzschritte: Moderato
3. Thema mit Variationen
4. Gigue

Organico: clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, violino, viola, violoncello, pianoforte

Composizione: 28 ottobre 1924 - 15 aprile 1926

Prima esecuzione: Parigi, Grande Salle Pleyel, 15 dicembre 1927

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1927

Dedica: Gertrude Schönberg

La «Suite» op. 29 è la prima opera berlinese di Schoenberg, terminata il 1° maggio 1926. L'opera è scritta per due clarinetti (uno sostituibile col flauto), clarinetto basso (in alternativa fagotto), violino, viola, violoncello e pianoforte. Il titolo, indica che i quattro tempi sono modellati sulle forme strumentali barocche. Ed anche il «Tema» delle variazioni si rifà ad una melodia preclassica, precisamente alla canzone popolare «Aennchen von Tharau», composta nel primo seicento da Heinrich Albert. L'opera è rigorosamente dodecafonica, ma sia questa struttura intervallare che il modello formale preclassico raggelano soltanto a tratti la tensione espressionista.

Lo si osserva soprattutto nella scelta e nell'uso dei timbri. Archi clarinetti e pianoforte (la versione con soli clarinetti è a mio parere preferibile a quella con flauto e fagotto) rimandano ad alcune individuazioni foniche del «Pierrot lunaire», e così anche il «Pierrot» è ricordato in certe parodie del cabaret, ad esempio il Ländler valzer moderato che sorge nel mezzo della «Ouverture», o nella mollezza cantabile e velenosa del clarinetto in apertura dei «Tanzschritte». Ed è ancora la memoria dell'orchestrina, il trio clarinetto pianoforte violino, a caratterizzare il «Thema», intonato dallo strumento a fiato in valori eguali sulla smorfia dei partners.

Se da un lato infatti le scelte nobili prendono l'avvio da una analisi strutturale della musica da camera di Brahms, lo Schoenberg espressionista scorge il crollo dei valori consacrati nella musica di

consumo, ed è questa doppia presa di coscienza, verso la storia e verso l'arte applicata, a far raggiungere alla scrittura schoenberghiana il fulcro della tensione.

RITRATTO DELLA FAMIGLIA SCHOMBERG



Ciò non è sempre presente nelle opere della dodecafonia trionfante, dove il processo restaurativo della grande forma può anche risultare soffocante, ma nella «Suite» questa involuzione è rara, abbastanza rilevabile soltanto nella «Giga».

Gioacchino Lanza Tomasi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Olimpico, 30 gennaio 1974

TRIO, OP. 45

Musica: Arnold Schönberg

1. Parte uno
2. Primo episodio
3. Parte due
4. Secondo episodio
5. Parte tre

Organico: violino, viola, violoncello

Composizione: Los Angeles, 7 giugno - 23 settembre 1946

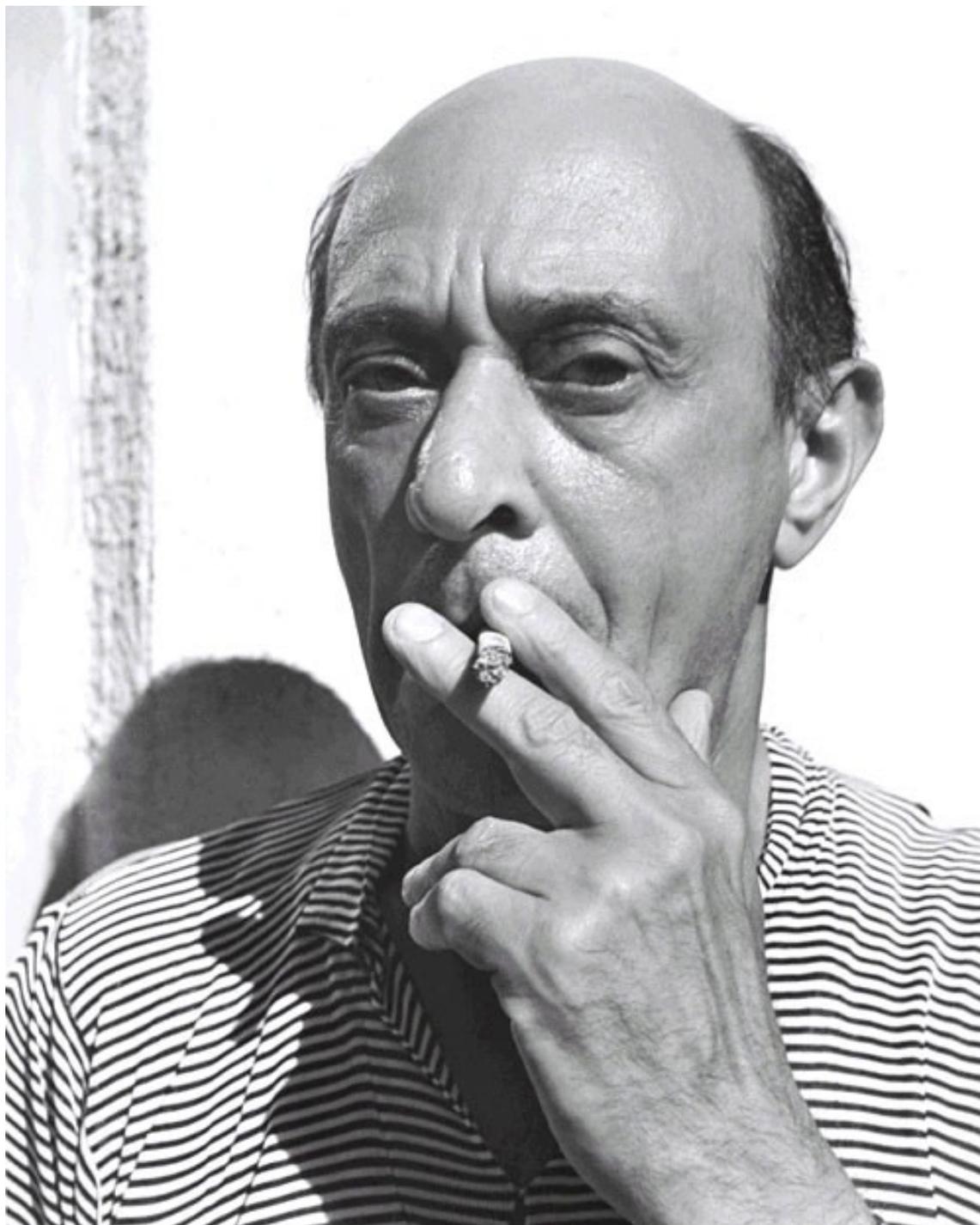
Prima esecuzione: Cambridge, Sanders Theatre, 1 maggio 1947

Edizione: Bomart Music Publications, New York, 1950

Non meno difficile di quello del *Quartetto* op. 28 di Webern si presenta l'ascolto del *Trio* per violino, viola e violoncello op. 45 di Schoenberg; ma l'assunto dei due lavori è quanto mai diverso. Il *Trio* si svolge senza soluzioni di continuità e appare articolato in tre parti collegate da due *Episodi*. Il suo decorso è molto accidentato e pieno di contrasti anche violentissimi.

Parlandone per la prima volta, dopo averne letto la partitura, avevo ipotizzato che, pur essendo stato composto nei mesi di agosto e di settembre del 1946 su commissione della Harvard University, la reale occasione dalla quale questa musica era nata doveva essere di ordine puramente interiore: «essa si connette, forse, alla brevissima malattia che Schoenberg aveva avuto poco prima e che stava per essergli fatale, tant'è vero che durante il suo decorso Schoenberg apparve per

alcuni momenti clinicamente morto, dal momento che il suo cuore aveva cessato di battere e il suo polso non si sentiva più. Fu richiamato in vita da un'iniezione praticata direttamente nel suo cuore dal Dr. Lloyd-Jones.



Può darsi che sia stata questa singolare, diretta esperienza della morte che, riflettendosi nel *Trio*, l'impregnò di quel senso di cose supreme che ci par di sentirvi».

Quest'ipotesi che avevo cautamente avanzato, fu confermata più tardi da W.H. Rubsamen sulla base di una diretta confessione di Schoenberg dalla quale risulta che la rappresentazione delle traversie della malattia, dei dolori e dei tormenti, è talmente esatta e particolareggiata «da comprendere persino ricordi della puntura dell'ago d'iniezione».

Dato tutto ciò, non c'è da sorprendersi se Stravinsky ha potuto additare nel secondo episodio del *Trio* di Schoenberg un preciso riferimento ad un passo di quel sublime *Quartetto* op. 132 in cui Beethoven cantava il suo «ringraziamento di un convalescente alla Divinità».

Roman Vlad

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 8 marzo 1974**

COMPOSIZIONI PER STRUMENTO A TASTIERA

CINQUE PEZZI PER PIANOFORTE, OP. 23

Musica: Arnold Schönberg

1. Sehr langsam
Composizione: 9 luglio 1920
2. Sehr rasch
Composizione: 8 - 27 luglio 1920
3. Langsam
Composizione: 6 - 9 febbraio 1923
4. Schwungvoll
Composizione: 26 luglio 1920 - 13 febbraio 1923
5. Walzer
Composizione: 17 febbraio 1923

Organico: pianoforte

Composizione: 1920 - 1923

Edizione: Hansen, Copenaghen, 1923

Pressoché una «serie» di anni (dodici) trascorre dal 1911 al 1923 che registra la composizione dei *Fünf Klavierstücke* op. 23, nei quali Schoenberg introduce per la prima volta il procedimento dodecafonico. Si perviene, cioè, alla preavvertita riorganizzazione del suono in una nuova sintassi musicale.

Schoenberg stesso, in una lettera a Nicolas Slonimski (scritta da Hollywood il 2 giugno 1937; Slonimski, compositore, direttore d'orchestra e scrittore russo operava in America dal 1923) dava notizia di questa sua conquista tecnica: «Il metodo per comporre con dodici note ha avuto diverse tappe preliminari. 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 Jacobsleiter*, ma che non fu più continuata.

Lo "scherzo" di questa Sinfonia era basato su un tema formato 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 dall'intento di basare la struttura della, mia

musica "coscientemente" su una 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.

NICOLAS SLONIMSKI



Come esempio di tali tentativi posso citare i *Fünf Klavierstücke* op. 23. Qui arrivai ad 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"».

All'op. 23, il Leibowitz, nel libro citato, dedica una analisi tanto più minuziosa, quanto più indugiante su una musica nella quale coscientemente si applica il metodo della *Reihenkomposition* (composizione seriale).

Nel *Molto lento* («Sehr langsam») risalta una iniziale scrittura a tre voci. Nelle prime tre battute è racchiusa la serie come nucleo

germinante di tutto il pezzo. Gli intervalli tra i suoni si richiamano vicendevolmente in una impercettibile ansia di variazione intesa nel senso nuovo, già interpretato dall'Adorno quando (sempre nella *Philosophie der neuen Musik*) scriveva: «...La variazione, strumento della dinamica compositiva, diventa totale, mettendo così fuori servizio la dinamica, e il fenomeno musicale non si presenta più come un fatto di evoluzione. Il lavoro tematico diviene un semplice lavoro preliminare del compositore, e la variazione come tale non compare più: essa è tutto e nulla ad un tempo. Il procedimento variativo viene retrocesso nel materiale, e lo preforma prima che incominci la composizione propriamente detta».

All'ascolto, si avverte l'interno rigore dello svolgimento nel quale entrano in causa serie d'intervalli e non più la ripresa di un tema. «La musica - dirà ancora Adorno - diventa il risultato dei processi ai quali il materiale è stato sottoposto, ma che essa non permette più di distinguere...».

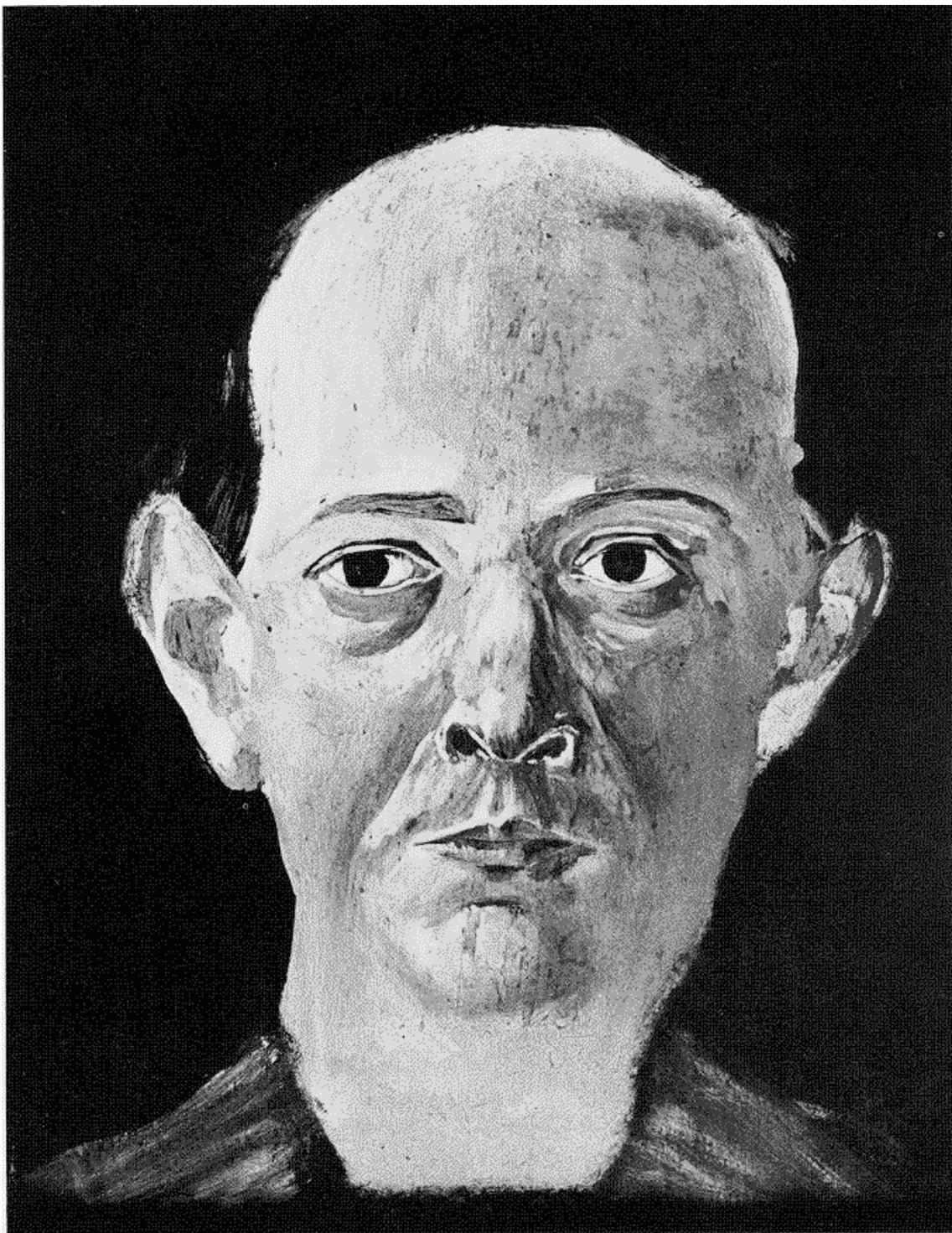
Il secondo movimento, *Molto mosso* («Sehr rasch»), ha un piglio ruvido e aggressivo: una irruzione sgominante che a poco a poco abbandona il campo, rallentando la presa e ritornando a meditare sullo slancio originario, rallentandone i tempi.

Del terzo movimento, *Lento* («Langsam»), il Leibowitz mette in risalto il breve inciso tematico iniziale che appare come un basso di Passacaglia, pressoché in ogni battuta. Ciò stabilisce anche l'unità del brano che, all'ascolto, può sembrare - diremmo - più "arbitrario" e libero dei pezzi dell'op. 11 e dell'op. 19 non così rigorosamente costruiti. Mutevolissime, in questo *Lento*, sono le indicazioni di tempo (tre quarti, nove ottavi, diciotto sedicesimi). Il movimento, piuttosto ampio, presenta verso la fine due accordi nei quali - l'avvertimento è del Leibowitz - si trovano riuniti i dodici suoni della scala cromatica, per cui la *Reihenkomposition* è ormai estesa al totale cromatico.

Il quarto movimento - *Vigoroso* («Schwungvoll») - presenta, nei confronti dei precedenti, una più accentuata spigolosità e un procedere contorto anch'esso caratterizzato da frequenti mutamenti dei tempi.

L'ultimo dei cinque movimenti dell'op. 23 ha per titolo: *Walzer*. In seguito, Schoenberg scriverà, ancora per il pianoforte, l'op. 25, una *Suite* in sei parti, i cui titoli spesso richiamano antiche danze: *Preludio, Gavotta, Musetta, Intermezzo, Minuetto, Giga*. Non è un

caso che la prima danza prescelta da Schoenberg ad essere sottoposta alla *Reihenkomposition*, sia il *Walzer*.



In questo singolarissimo *Walzer*, Schoenberg attua la tecnica dei dodici suoni integralmente, cioè ricavando dalla serie tutta la struttura del brano.

Nelle prime quattro battute, la mano destra espone la serie dei dodici suoni: *do diesis, la, si, sol, la bemolle, fa diesis, la diesis, re, mi, mi bemolle, do, fa*, mentre la mano sinistra «accompagna», riproponendo i dodici suoni in un ordine diverso.

Il diverso ordinamento dei dodici suoni disponibili nel sistema temperato dà vita alla composizione nella quale non entrano più suoni «liberi».

Sull'uso della serie, l'Adorno nella citata *Philosophie*, dà ancora questo chiarimento, riferito - peraltro - proprio al *Walzer* in questione: «...Non si deve fraintendere la tecnica dodecafonica come una "tecnica di composizione", quale ad esempio quella dell'impressionismo: tutti i tentativi di sfruttarla come tale conducono all'assurdo.

Essa è paragonabile più ad una disposizione dei colori sulla tavolozza che ad un vero e proprio procedimento pittorico; l'azione compositiva incomincia in verità soltanto quando la disposizione dei dodici suoni è pronta. Per questo, con la dodecaфонia scrivere musica non diventa più facile, ma più difficile.

Essa richiede che ogni movimento, sia esso un tempo singolo o un intero lavoro in più tempi, venga derivato da una "figura, fondamentale" o "serie"...

La serie non deve presentarsi solo in forma melodica, ma anche in forma armonica, ed ogni suono della composizione senza eccezione di sorta, ha il suo posto e il suo valore nella serie o in uno dei derivati: e ciò garantisce la "indifferenza" tra melodia e armonia... che il secondo suono della serie fondamentale del nostro *Walzer*, il La, debba comparire una sesta minore sopra o una terza maggiore sotto il Do diesis, dipende solo dalle esigenze compositive. Anche la conformazione ritmica è fundamentalmente libera da vincoli, dall'inciso singolo fino alla grande forma.

Queste regole non sono escogitate arbitrariamente, ma sono configurazioni della costrizione storica riflesse nel materiale, e al tempo stesso sono schemi di adattamento a questa necessità.

La coscienza si assume il compito di purificare con tali regole la musica dai resti organici ormai estinti, e spietatamente esse continuano la lotta contro l'apparenza musicale...».

Erasmus Valente

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 28 gennaio 1972**

KLAVIERSTÜCK, OP. 33A

Musica: Arnold Schönberg

- Mäßig

Organico: pianoforte

Composizione: 25 dicembre 1928 - 25 aprile 1929

Prima esecuzione: Amburgo, National-Stadttheater, 30 gennaio 1931

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1929

KLAVIERSTÜCK, OP. 33B

Musica: Arnold Schönberg

- Mäßig langsam

Organico: pianoforte

Composizione: 8 - 10 ottobre 1931

Prima esecuzione: San Francisco, New Music Society, 11 gennaio 1934

Edizione: The New Music Society of California Publisher, San Francisco, 1932

Fra il 1928 ed il 1931, Schoenberg compose i suoi due ultimi pezzi per pianoforte: l'op. 33 a e b. Qui lo studio è volto alle possibilità armoniche di sezioni della serie, e le forme classiche sono messe da canto. Potremmo definire i due «Klavierstücke» come un

ritorno alla libera invenzione espressionista, condotto entro la tecnica seriale.

E siamo qui allo Schoenberg maggiore, al ruolo unico di un artista che seppe negare i presupposti del classico nel mentre pretendeva di continuarne la tradizione: quando i frantumi degli oggetti musicali amati si fanno struggenti, proprio per l'impossibilità di recuperarne l'equilibrio originario.

Gioacchino Lanza Tomasi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 31 ottobre 1973**

SEI PICCOLI PEZZI PER PIANOFORTE, OP. 19

Musica: Arnold Schönberg

1. Leicht, zart
2. Langsam
3. Sehr langsam Viertel
4. Rasch aber leicht
5. Etwas rasch
6. Sehr langsam

Organico: pianoforte

Composizione: Vienna, 19 febbraio - 17 giugno 1911

Prima esecuzione: Berlino, Harmonium-Saal, 4 febbraio 1912

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1911

Dopo l'incandescente esplosione creativa del 1909 (l'anno, fra l'altro, dei *Tre pezzi op. 11* per pianoforte, dei *Cinque Pezzi op. 16* per orchestra e di *Erwartung*) vi fu un forte rallentamento nell'attività compositiva di Schönberg: nel 1910 cominciò a lavorare a un nuovo atto unico, *Die glückliche Hand* (che avrebbe portato a termine solo nel 1913) e iniziò un ciclo di piccoli pezzi per orchestra, che rimasero incompiuti e inediti e che costituiscono, un anno prima dell'op. 19, il punto di partenza della sua ricerca nell'ambito di forme estremamente brevi e concentrate.

In quella direzione Webern si era già avviato con alcuni dei pezzi op. 5 e 6 del 1909 e non si può escludere che abbia esercitato una qualche influenza sul maestro.

Ma per Webern la ricerca nell'ambito di una concentrazione estrema, fino alle soglie dell'ammutolimento, fu l'aspetto determinante della sua musica negli anni 1909-13 (con pezzi da camera e per orchestra, mai per pianoforte solo), mentre Schönberg subito dopo l'op. 19 tentò altre strade, affrontando subito il problema di recuperare una estensione nel tempo.

Viene in mente una testimonianza di Alma Mahler, che nei diari raccolti in *Mein Leben*, in una delle pagine riguardanti il 1915, annotò: «Webern scriveva poche, ma originali composizioni».

ANTON WEBERN



Diventava sempre più radicale e una volta Schönberg, parlando con Werfel e con me, si lamentò di quanto subiva il pericoloso influsso di Webern e di come avesse bisogno di tutta la sua forza per sottrarvisi». Se dobbiamo credere ad Alma (che potrebbe essere imprecisa) è lecito supporre che Schönberg intendesse sottrarsi ad una "pericolosa" influenza weberniana nel momento della radicale brevità e concentrazione.

Nei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) si attua nel modo più radicale, nell'opera di Schönberg, la tensione verso una assoluta interiorizzazione: l'invenzione procede per brevi illuminazioni, improvvise interiezioni e il timbro "monocromo" del pianoforte sembra rivolto ad una raggelata astrazione (dopo la varietà timbrica degli incompiuti pezzi per orchestra da camera del 1910).

Rispetto alla contemporanea ricerca di Webern nell'ambito della massima concentrazione la scelta del pianoforte è un significativo elemento di distanza; un'altra differenza decisiva riguarda la tendenza di Schönberg a procedere per immediate associazioni, quasi in una forma "aperta", che concede poco spazio alla intensiva organizzazione weberniana, alla elaborazione di motivi o nuclei intervallari, sebbene anche questo aspetto non sia del tutto assente nell'op. 19.

Nel primo pezzo, il più lungo, una pagina di diafana trasparenza, quasi tutta sussurrata in pianissimo, questa immediatezza, questa rinuncia ad elementi unificatori è particolarmente evidente nel succedersi "informale" di tre diverse sezioni.

Il secondo pezzo si fonda invece sull'intervallo di terza. Lo percorre la ripetizione ostinata di una terza maggiore, scandita irregolarmente, così che le pause creano una tensione tra suono e silenzio: essa viene interrotta da gesti melodici, ne esalta per contrasto la violenta tensione espressiva e sembra riassorbirli nella allucinata fissità ripetitiva.

Nel terzo pezzo le prime quattro battute contrappongono densi accordi "forte" alla mano destra ad un oscuro disegno melodico in ottave eseguito "pianissimo" dalla mano sinistra; le cinque battute successive stabiliscono con le precedenti un netto contrasto.

Il quarto pezzo si apre con gesti leggeri, quasi una gentile reminiscenza, ma si conclude bruscamente con un violento martellato (trasposizione del motivo iniziale); c'è qualche affinità tra il quarto e il quinto pezzo, che appare anch'esso all'inizio memore di una tenera cantabilità (e sembra quasi evocare un valzer), ma presenta alla fine una intensificazione unita a un rallentando.

Nell'ultimo pezzo si tocca il limite estremo di smaterializzazione del linguaggio sonoro.

Il timbro scarnificato, gelido, deriva dalla contrapposizione di piani sonori quasi immobili, la cui intensità va dal *pianissimo* al *piano*: si sfiorano le soglie del silenzio, quasi rimandando ad una dimensione al di là della percezione acustica.

Queste nove battute furono scritte come omaggio a Mahler (morto il 18 maggio 1911; il manoscritto porta la data 17 giugno): Heinz-Klaus Metzger propone di leggerle come la negazione di una marcia funebre dove i tempi forti sono annullati.

Gli altri pezzi dell'op. 19 sono del febbraio 1911. La prima esecuzione ebbe luogo a Berlino il 4 febbraio 1912 con Louis Closson al pianoforte, in un concerto di musiche schönberghiane (fra cui la trascrizione di Webern dei *Pezzi per orchestra op. 16* per due pianoforti a 8 mani).

Paolo Petazzi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 aprile 2000**

ALMA MAHLER



SUITE, OP. 25

Sei pezzi per pianoforte

Musica: Arnold Schönberg

1. Präludium
2. Gavotte
3. Musette
4. Intermezzo
5. Menuett
6. Gigue

Organico: pianoforte

Composizione: 1921 - 1923

Prima esecuzione: Vienna, Konzerthaus, 25 febbraio 1924

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1925

Riconsiderando la ricerca stilistica che doveva condurlo alla definizione della tecnica seriale, Schoenberg scriveva il 3 giugno 1937 a Nicolas Slonimsky: «... i primi pezzi dodecafonici furono alcuni tempi della «Suite für Klavier», composti nell'autunno del 1921.

Il vero significato della mia ricerca mi si palesò attraverso questi pezzi. Mi ero inoltrato inconsciamente per questa via, e l'avevo scoperta attratto da una meta: quella dell'ordine e della disciplina formale.

Come potete osservare non si trattava di una via diritta, nè essa, come accade sovente nelle correnti artistiche, era stata sollecitata dal desiderio di originalità.

Personalmente provo repulsione all'essere considerato un rivoluzionario, appunto perché non lo sono.

Dai miei esordi ho posseduto una disposizione per la forma, basilare e sviluppata, e una forte ripugnanza verso le esagerazioni.

Non si tratta di un ritorno all'ordine, giacché non vi fu mai disordine, ma, al contrario, di un'ascesa verso un ordine più alto e migliore ».

La «Suite für Klavier» op. 25 fu portata a termine fra il luglio 1921 ed il marzo 1923.

Essa è formata da sei pezzi: Preludio, Gavotta, Musette, Intermezzo, Minuetto, Giga, tutti basati sulla serie mi, fa, sol, re bemolle, sol bemolle, mi bemolle, la bemolle, re, si, do, la, si bemolle.

A cinquantanni di distanza, e malgrado la smentita dell'autore, alcuni pezzi della «Suite», in particolare le danze, recano il segno d'epoca: l'aura della restaurazione, avvertibile specialmente nella stroficità ritmica, che apparenta la «Suite» agli umori neoclassici degli anni Venti.

Gioacchino Lanza Tomasi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 31 ottobre 1973**



TRE PEZZI PER PIANOFORTE, OP. 11

Musica: Arnold Schönberg

1. Mässige Viertel - Composizione: 19 febbraio 1909
2. Mässige Achtel - Composizione: 22 febbraio 1909
3. Bewegte Achtel - Composizione: 7 agosto 1909

Organico: pianoforte

Composizione: Vienna, 1909

Prima esecuzione: Vienna, Ehrbar-Saal, 14 gennaio 1910

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1910

A conclusione di una lunga lettera in data 12 dicembre 1909 - una delle tante indirizzate a Gustav Mahler, che in quel periodo si trovava a New York - Schoenberg annunciava: «Il 14 gennaio c'è una serata di musiche mie all'Ansorge-Verein: "Gurre-Lieder", col pianoforte, un ciclo di Lieder su testi di Stefan George, tre nuovi pezzi per pianoforte». Erano, questi ultimi, i Drei Klavierstücke op. 11, dove per la prima volta veniva sperimentata la cosiddetta scrittura "atonale". Come infatti mise a punto il fondatore della Scuola di Vienna, nelle tardive paginette intitolate "La mia evoluzione", *in questo periodo rinunciavi ad un centro tonale: procedimento, questo, impropriamente chiamato "atonalità"*.

Benché assuefatto ormai ad accoglienze turbolente, l'autore rimase sgomento degli effetti negativi prodotti dal nuovo lavoro: «Debbo confessare - rievocava trentanni dopo - che fui spaventato dalla reazione generale (...) Fui attaccato ferocemente sui giornali e sulla stampa musicale di mezza Europa. Non fu molto piacevole. Fui subito totalmente isolato (...) fui biasimato e disprezzato dai migliori musicisti del tempo, e perfino un Massenet non esitò a pronunciarsi contro di me».

Ma ci furono anche i consensi dei progressisti: Ferruccio Busoni rese omaggio al più giovane collega (destinato a succedergli nel 1925 alla cattedra presso l'Accademia statale di musica di Berlino), con la trascrizione quasi immediata del secondo pezzo, «una delle pagine melodicamente più calde del periodo espressionista di Schoenberg», a detta di Luigi Rognoni.

Del resto Busoni non fu la sola eccezione, se è vero che Strawinsky era in possesso della musica dell'op. 11 quando componeva il *Sacre du printemps*.

Invece Richard Strauss, che a suo tempo aveva ammirato i *Gurre-Lieder* al punto da procurare al loro autore l'insegnamento in conservatorio, si era già ricreduto sul conto di Schoenberg e andava dicendo in giro che sarebbe stato meglio se «fosse andato a spalare la neve invece che starsene a scarabocchiare tutti quei fogli pentagrammati».



Alla domanda formulata da molti studiosi sul perché Schoenberg si sia rivolto - per formulare i primi postulati di quella che si sarebbe chiamata "la nuova musica" - ad uno strumento che non sapeva neanche suonare (aveva infatti iniziato a otto anni lo studio del violino e poi era passato al violoncello, ma la sua istruzione musicale aveva avuto una "evoluzione" da autodidatta, per rovesci familiari), Giacomo Manzoni risponde acutamente: «A nostro avviso si può dire soltanto che Schoenberg, in quanto musicista profondamente radicato nella tradizione tedesca, non poteva non misurarsi con uno strumento così gravido di storia come il pianoforte.

E lo fece in modo radicale, esaurendo le possibilità della tastiera tanto che dopo di lui al pianoforte sono rimaste per così dire solo le possibilità del motorismo percussivo per non dire della vacuità neoclassica.

Nel primo dei Tre Pezzi op. 11 è impressionante la varietà di accostamenti motivici (Adorno ha detto che mai nella musica occidentale si era osata la successione di due andamenti così contrastanti come quello disteso dell'inizio e quello che subito lo segue in trentaduesimi rapidissimi), varietà risolta in proporzioni formali assolutamente esemplari.

Nel secondo la reminiscenza tonale dovuta al basso ostinato sulle note re-fa, è continuamente increspata da sussulti improvvisi che negano la quiete apparentemente riconquistata.

Il terzo pezzo è una pagina di musica assolutamente fantastica...» Anche Pierre Boulez, nella limpidissima "voce" dedicata a Schoenberg per l'*Encyclopédie de la Musique* (Fasquelle 1958), giudica il terzo pezzo «il più interessante di tutto il quaderno», osservando: «Si può vedere in questo recitativo liberissimo uno dei primi saggi di Schoenberg, e anche uno dei più concludenti, tesi a creare una forma in evoluzione costante».

Ivana Musiani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 2 aprile 1992**

PIERRE BOULEZ



LIEDER PER VOCE E PIANOFORTE

QUATTRO LIEDER, OP. 2

per voce e pianoforte

Musica: Arnold Schönberg

1. Erwartung
Testo: Richard Dehmel
Composizione: 9 agosto 1899
2. Schenk mir Deinen goldenen Kamm, or, Jesus bettelt
Testo: Richard Dehmel
Composizione: fine estate - autunno 1899
3. Erhebung
Testo: Richard Dehmel
Composizione: 16 novembre 1899
4. Waldsonne
Testo: Johannes Schlaf
Composizione: 1900 circa

Organico: voce, pianoforte

Composizione: 9 agosto 1899 - inizio 1900

Edizione: Birnbach, Berlino, 1903

Il 13 dicembre 1912 Arnold Schoenberg scriveva al poeta Richard Dehmel: «Le sue poesie [...] hanno esercitato un influsso decisivo sulla mia evoluzione musicale. Esse per prime mi spinsero a cercare una nuova tonalità nel Lied, meglio, la trovai senza cercarla, limitandomi a rispecchiare nella musica ciò che i suoi versi suscitavano in me. [...] Nei miei primi tentativi di comporre Lieder su Suoi testi più che in altre composizioni posteriori, si riscontrano le premesse del mio sviluppo futuro».

In effetti il catalogo giovanile di Schoenberg comprende numerose composizioni che direttamente o indirettamente, coinvolgono testi di Dehmel, risalenti soprattutto al 1899. Oltre al Sestetto per archi *Verklärte Nacht*, che si ispira a un poema di Dehmel e che costituisce l'approdo più felice ed ambizioso di quel periodo, Schoenberg scrisse in quell'anno svariati Lieder sfruttando poesie di Dehmel; tre di esse

furono poi raccolte per essere pubblicate come opera 2, insieme a un quarto testo di Johannes Schlaf.

JOHANNES SCHLAF



Si tratta di composizioni che appartengono a pieno titolo al primo periodo creativo di Schoenberg, ancora apertamente legato all'esperienza tardoromantica.

E noto come, proprio nel riallacciarsi all'età di Wagner e Brahms, Schoenberg ponesse le premesse per il superamento della frattura che ancora veniva avvertita fra quei due grandi protagonisti della cultura

musicale austro-tedesca, conciliando sia l'uso dei Leitmotive e della loro iterazione, di ascendenza wagneriana, che il principio brahmsiano di sviluppo della variazione.

Oltre che la sintesi fra questi due principi di scrittura, tuttavia, converrà cercare nei *Lieder op. 2* la manifestazione di una ricerca sul colore del suono che mira direttamente ad evocare atmosfere peculiari suggerite dai testi.

Le poesie di Dehmel, come anche quella di Schlaf, si riferiscono a situazioni amoroze, a tratti anche ambigualmente erotiche - come in "Jesus bettelt". I ritorni tematici, l'armonia "tristaneggiante", il ruolo preminente dello strumento sulla voce costituiscono la definizione esemplare della poetica dell'autore ventiquattrenne.

Lo stesso compositore, d'altra parte, mise in guardia più volte dall'equivoco di un rapporto pedissequo fra testo e musica, rivendicando a quest'ultima la propria completa autonomia: «decisivo [...] fu per me il fatto di aver scritto molti dei miei Lieder dall'inizio alla fine senza minimamente preoccuparmi di come si svolgessero i fatti contenuti nella poesia, senza nemmeno coglierla nell'estasi della composizione.

Soltanto qualche giorno dopo pensai di rendermi conto del vero contenuto poetico del mio Lied, e con grande meraviglia mi accorsi di non aver mai reso maggior giustizia al poeta, come quando, guidato dal primo contatto diretto col suono iniziale, avevo intuito ciò che doveva assolutamente seguirvi». ("Rapporto con il testo", scritto prima del 1912 e ripubblicato nel 1950 nel volume "Stile e Idea").

Non sappiamo a quale Lied si riferiscano queste parole, ma sembra verosimile un collegamento con uno dei *Lieder op. 2*.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 1 febbraio 1997**

QUINDICI LIEDER, OP. 15

per soprano e pianoforte

Musica: Arnold Schönberg

Testo: Stefan George da *Das Buch der hängenden Gärten*

1. Unterm Schutz von dichten Blättergründen
2. Hain in diesen Paradiesen
3. Als Neuling trat ich ein in dein Gehege
4. Da meine Lippen reglos sind und brennen
5. Saget mir, auf welchem Pfade
6. Jedem Werke bin ich fürder tot
7. Angst und Hoffen wechselnd mich beklemmen
8. Wenn ich heut nicht deinen Leib berühre
9. Streng ist uns das Glück und Spröde
10. Das schöne Beet beträcht ich mir im Harren
11. Als wir hinter dem beblühnten Tore
12. Wenn sich bei heiliger Ruh in tiefen Matten
13. Du lehnst wider eine Silberweide
14. Sprich nicht immer von dem Laub
15. Wir bevölkerten die abenddüstern Lauben

Organico: soprano, pianoforte

Composizione: 1908 - 1909

Prima esecuzione: Vienna, Ehrbar-Saal, 14 gennaio 1910

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1914

Dieci anni più tardi [1908 - 1909] Schoenberg aveva voltato le spalle a Dehmel, per volgersi verso il poeta simbolista Stefan George (su testo di George sono, oltre ai *Lieder op. 15*, gli ultimi due movimenti del *Quartetto op. 10*, e un *Lied op. 14*). Un passaggio che era parallelo a un'altra transizione, quella verso l'espressionismo e l'atonalità.

È a partire dal 1906, infatti, che Schoenberg "rompe" definitivamente con le certezze del sistema tonale, secondo quel processo di "emancipazione della dissonanza" che legittimava l'abolizione di uno stabile punto di riferimento tonale; esito personalissimo di quei rivolgimenti che attraversavano tutte le avanguardie europee.

Come lo stesso autore ebbe a scrivere «mi aspettavo che tutti i problemi che mi avevano tormentato come giovane compositore fossero risolti in modo da indicare una via per uscire dalla confusione in cui noi giovani eravamo stati coinvolti con le innovazioni armoniche, formali, strumentali ed emotive di Richard Strauss» ("Come si resta soli", 1937, in "Analisi e pratica musicale").

L'"emancipazione della dissonanza" è in realtà solo una delle componenti che costituiscono il nuovo stile di Schoenberg: l'abbandono delle vaste articolazioni in favore del miniaturismo, della grande orchestra sinfonica in favore di aggregazioni cameristiche (i mastodontici *Gurrelieder*, nonostante l'orchestrazione sia in via di definizione, sono ormai dietro le spalle), nonché il maggior peso dell'elaborazione tematica.



Anche i testi di George hanno una loro importanza in questa nuova poetica.

Nelle note di programma per la sua prima esecuzione dei *Quindici Lieder op. 15* tratti da "Das Buch der hängenden Gärten" ("Il libro dei giardini sospesi"), Schoenberg osservò: «Con i Lieder di George mi sono per la prima volta avvicinato a un ideale di espressione e forma che avevo in mente da anni. [...] Ora che sono andato oltre quel limite una volta per tutte, sono conscio di avere rotto ogni restrizione di una estetica sorpassata. [...] Sono stato forzato in questa direzione non perché la mia invenzione e la mia tecnica fossero inadeguate, e nemmeno perché disinformato relativamente a tutto ciò che l'estetica prevalente richiede, ma per obbedire a un impulso interno, più forte di ogni educazione; per obbedire al processo formativo che, essendo l'unico naturale in me, è più forte della mia educazione artistica».

I Lieder di George non costituiscono esplicitamente una storia, ma disegnano un legame d'amore sullo sfondo di un panorama lussureggiante ed esotico. Sboccia una passione fra un uomo e una donna, ma i due amanti si separeranno.

Non c'è partecipazione emotiva nei testi poetici, e nemmeno nella loro veste musicale, che procede prevalentemente secondo uno stile recitativo, in una ambientazione tranquilla e lenta.

Le poesie visionarie di George spingono Schoenberg a sperimentare le inesplorate possibilità espressive della libera aggregazione di suoni («Avevo capito le poesie di Stefan George soltanto al loro suono», in "Rapporto con il testo").

Il risultato è quello di un distacco espressivo, in cui le vicende narrate vengono contemplate come da lontano; la strettissima relazione fra voce e strumento si basa sulla capacità di cogliere la perfetta ambientazione di ogni Lied.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 1 febbraio**