

Schoenberg è morto

Prendere posizione quanto a Schoenberg?

E certamente una necessità delle più urgenti ma nondimeno un problema fuggevole che respinge la sagacia; forse è una ricerca senza esito soddisfacente.

Sarebbe vano negarlo: il « caso » Schoenberg è prima di tutto irri-
tante, perché comporta delle flagranti incompatibilità.

Paradossalmente l'esperienza essenziale costituita dalla sua opera è prematura nel senso stesso in cui manca di ambizione. Si potrebbe volentieri capovolgere questa proposizione e dire che si manifesta l'ambizione più esigente là dove compaiono gli indizi più superati. Si sarebbe portati a credere che in questa ambiguità maggiore risieda un malinteso pieno di disagio all'origine delle reticenze più o meno coscienti, più o meno violente, provate di fronte a un'opera della quale, nonostante tutto, si coglie la necessità.

Con Schoenberg assistiamo a uno dei più importanti sconvolgimenti mai subiti dal linguaggio musicale. Il materiale propriamente detto, certo, non cambia: i dodici semitoni; ma la struttura che organizza questo materiale viene messa in causa: dall'organizzazione tonale passiamo all'organizzazione seriale. Come è venuta alla luce questa nozione di serie? In quale momento dell'opera di Schoenberg si colloca? Di quali deduzioni è il risultato? Seguendo questa genesi, pare che si sarà molto vicini a svelare certe divergenze irreducibili.

Diciamo prima di tutto che le scoperte di Schoenberg sono essenzialmente morfologiche. Questa progressione evolutiva parte dal vocabolario postwagneriano per arrivare a una « sospensione » del linguaggio tonale. Anche se in *Verklarte Nacht*, nel primo *Quartetto*, opus 7, nella *Sinfonia da camera*, si possono vedere indicate delle tendenze nettissime, soltanto con certe pagine dello *Scherzo* e del *Finale* del *Quartetto*, opus 10, si assiste a un reale tentativo di decollo. Tutte le opere appena citate sono dunque, in un certo senso, delle preparazioni; oggi possiamo permetterci di guardarle soprattutto sotto l'aspetto documentario.

La sospensione del sistema tonale si produce con efficacia nei *Tre pezzi per pianoforte* che costituiscono l'opus 11. Poi le ricerche assumono un'acutezza sempre più penetrante e giungono allo strepitoso *Pierrot lunaire*. Osserviamo nella scrittura di queste partiture tre fenomeni sorprendenti: il principio della variazione costantemente efficace, vale a dire la non-ripetizione; la preponderanza degli intervalli « anarchici » — che presentano relativamente al mondo tonale la tensione maggiore — e l'eliminazione progressiva del mondo tonale per eccellenza: l'ottava; scrupolo manifesto di costruire contrappuntisticamente.

Vi è già divergenza — se non contraddizione — in queste tre caratteristiche. Il principio di variazione si adatta male, in effetti, a una scrittura contrappuntistica rigorosa, per non dire scolastica. Nei canoni esatti, in particolare, dove il conseguente riproduce esattamente l'antecedente — le figure sonore come le figure ritmiche —, si osserva una grande contraddizione interna. Se d'altra parte questi canoni si producono all'ottava, si concepisce l'estremo antagonismo di una successione di elementi orizzontali retti da un principio di astensione tonale, mentre il controllo verticale mette in rilievo la più forte componente tonale.

Si delinea nondimeno una disciplina che sarà feconda nelle sue conseguenze; prendiamo particolarmente in considerazione la possibilità, ancora tutta embrionale, del passaggio di una successione di intervalli dall'orizzontale al verticale e reciprocamente; nella separazione delle note date di una cellula tematica dalla figura ritmica che l'ha generata, questa cellula diviene così una successione di intervalli assoluti (se si impiega questo termine nella sua accezione matematica).

Torniamo all'impiego degli intervalli da noi chiamati « anarchici ». Ritroviamo spessissimo nelle opere di questo periodo delle quarte seguite da quinte diminuite, delle terze maggiori prolungate da seste maggiori e tutte le inversioni o interpolazioni che si possono far subire a queste due figure. Osserviamo la preponderanza di intervalli — se lo svolgimento è orizzontale — o di accordi — se si coagula verticalmente — che sono i meno riducibili alla classica armonia di terze sovrapposte. D'altra parte notiamo la grande abbondanza di dispositivi disgiunti dai quali risulta un estendersi del registro, e così un'importanza data all'altezza assoluta di un suono, che fino ad allora non era stata quasi mai supposta.

Tale impiego del materiale sonoro ha suscitato un certo numero di spiegazioni estetizzanti di cui qualcuno si è servito come requisitoria o nella migliore delle ipotesi come aringa benevola escludente però qualsiasi idea di generalizzazione. Schoenberg stesso si confidò a questo proposito in un modo che autorizza a parlare di espressionismo: « Nelle mie prime opere del nuovo stile, sono state soprattutto delle fortissime

licenze espressive a guidarmi in particolare e in generale nell'elaborazione formale, ma anche, e non in ultimo luogo, un senso della forma e della logica ereditato dalla tradizione e bene educato dall'applicazione e dalla coscienza ».

Questa citazione ci dispensa da qualsiasi inutile chiosa e non si può che acconsentire a questa traiettoria prima, dove il modo di pensare musicale manifesta una interdipendenza di equilibrio rispetto alle ricerche considerate soltanto sotto l'aspetto formale. Insomma, estetica, poetica e tecnica sono in fase — se ci si permette di nuovo un paragone matematico —, qualunque sia l'imperfezione che si possa nascondere in ciascuno di questi campi. (Ci asteniamo deliberatamente da ogni considerazione sul valore intrinseco dell'espressionismo postwagneriano).

Pare dunque che nella successione delle sue creazioni a partire dalla *Serenata*, opus 24, Schoenberg si trovi superato dalla sua stessa scoperta, la *no man's land* può di rigore venire situata nel *Cinque pezzi per pianoforte* dell'opus 23.

Punto limite dell'equilibrio, quest'opus 23 è il manifesto di inaugurazione della scrittura seriale alla quale ci inizia il quinto pezzo — un Valzer: a chiunque è permesso meditare su questo incontro molto « espressionista » della prima composizione dodecafonica con un prodotto-tipo del romanticismo tedesco (« S'y préparer par les immobilités sérieuses », avrebbe potuto dire Satie).

Eccoci dunque in presenza di una nuova organizzazione del mondo sonoro. Organizzazione ancora rudimentale che si codificherà soprattutto a partire dalla *Suite per pianoforte*, opus 25, e del *Quintetto per fiati*, opus 26, per arrivare a una schematizzazione cosciente nelle *Variations per orchestra*, opus 31.

Possiamo amaramente rimproverare a Schoenberg questa esplorazione del campo dodecafonico, poiché è stata condotta con tale persistenza nel senso contrario che difficilmente si incontra, nella storia della musica, un'ortica altrettanto erronea.

Non affermiamo questo gratuitamente. Perché? Non dimentichiamo che l'instaurazione della serie proviene, in Schoenberg, da una ultratrematizzazione dove, come abbiamo detto prima, gli intervalli del tema possono venir considerati come intervalli assoluti, sciolti da qualsiasi obbligo ritmico o espressivo. (Il terzo pezzo dell'opus 23, sviluppatosi su una successione di cinque note è particolarmente significativo al riguardo).

Siamo obbligati a riconoscere che questa ultratrematizzazione rimane

soggiacente nell'idea di serie, ne è soltanto il risultato depurato. Del resto la confusione, nelle opere seriali di Schoenberg, fra il tema e la serie è prova sufficientemente esplicita della sua impotenza a intravedere l'universo sonoro implicato dalla serie. La dodecafonìa non consiste allora che in una legge rigorosa per controllare la scrittura cromatica; ha soltanto il compito di uno strumento regolatore, il fenomeno seriale è, per così dire, passato inosservato in Schoenberg.

Qual era dunque, prima di tutto, la sua ambizione, una volta stabilita la sintesi cromatica per mezzo della serie — in altri termini, una volta adottato questo coefficiente di sicurezza? Erigere delle opere con la medesima essenza di quelle dell'universo sonoro appena abbandonato, dove la tecnica nuova di scrittura « avrebbe fatto le sue prove ». Ma poteva, questa tecnica nuova, dare dei risultati probanti, se non si occupava di ricercare il campo specificamente seriale delle strutture? E intendiamo proprio la parola struttura a partire dalla generazione degli elementi componenti fino all'architettura globale di un'opera. Tutto sommato, una logica di ingeneramento tra le forme seriali propriamente dette e le strutture derivate è rimasta assente, in generale, dalle preoccupazioni di Schoenberg.

Ecco ciò che crea, pare, la caducità della maggior parte della sua opera seriale. Poiché le forme preclassiche o classiche che reggono la maggior parte delle sue architetture non sono, storicamente, per nulla legate alla scoperta della dodecafonìa, si produce uno iato inammissibile tra infrastrutture legate al fenomeno tonale e un linguaggio di cui si scorgono ancora sommatamente le leggi di organizzazione. Non soltanto il progetto che si proponeva fallisce: vale a dire che tale linguaggio non viene consolidato da queste architetture; ma si osserva proprio il contrario: queste architetture annullano le possibilità di organizzazione incluse in questo nuovo linguaggio. Due mondi sono incompatibili: e si è tentato di giustificargli l'uno con l'altro.

Non si potrebbe certo considerare questo procedimento valido; per di più ha dato i risultati che si potevano prevedere: il peggior dei malintesi. Un « classicismo romantico » sbilenco, dove la buona volontà non è quel che meno ripugna. Non si faceva certo molto credito all'organizzazione seriale comprimendo i suoi propri modi di sviluppo per sostituirgliene altri apparentemente più sicuri. Atteggiamento reazionario che lasciava la porta aperta a tutte le sopravvivenze più o meno vergognose. Non potremo fare a meno di ritrovarle.

La persistenza, per esempio, della melodia accompagnata: di un contrappunto basato su una parte principale e delle parti secondarie (*Hauptstimme* e *Nebenstimme*). Eccoci in presenza di una delle eredità meno

felici dovuta alle eclerosi difficilmente sostenibili di un certo linguaggio bastardo adottato dal romanticismo. Non soltanto in queste concezioni superate ma anche nella scrittura stessa, percepiamo le reminiscenze di un mondo abolito. Dalla penna di Schoenberg abbondano, in effetti, — non senza provocare l'irritazione —, i clichés di scrittura temibilmente stereotipi, rappresentativi, anche qui, del romanticismo più ostentato e più desueto. Intendiamo parlare di quelle costanti anticipazioni con appoggio espressivo sulla nota reale; vogliamo segnalare quelle false appoggiature; e ancora, quelle formule di arpeggi, di barriere, di ripetizioni, che suonano terribilmente vuote e sono del tutto degne della loro qualifica di « parti secondarie ». Segnaliamo infine l'impiego lugubre e uggioso di una ritmica derisoriamente povera, brutta, dove certe astuzie di variazione nei riguardi della ritmica classica sconcertano per la loro bonomia e inefficacia.

E allora come potremmo legarci senza smarrimento a un'opera che manifesta delle contraddizioni simili, dei tali non-sensi? Se almeno li manifestasse all'interno di una tecnica rigorosa, unica salvaguardia! Ma che cosa pensare del periodo americano di Schoenberg dove compaiono il più grande smarrimento e la più deplorabile smagnetizzazione? Come potremo giudicare, se non come un indice suppletivo — e superfluo — questa mancanza di comprensione e di coesione, questa rivalutazione di funzioni polarizzanti e persino di funzioni tonali? Il rigore nella struttura viene allora abbandonato. Vediamo risorgere gli intervalli di ottava, le false cadenze, i canoni esatti all'ottava. Un atteggiamento simile raggiunge una incoerenza massima che del resto è soltanto il parossismo, fino all'assurdo, delle incompatibilità di Schoenberg. Si sarebbe dunque arrivati a una nuova metodologia del linguaggio musicale soltanto cercando di ricomporre l'antica? Una deviazione così mostruosa e imprevedibile ci lascia perplessi: nel « caso » Schoenberg vi è una « catastrofe » sconcertante, che resterà senza dubbio esemplare.

Poteva essere altrimenti? Sarebbe ingenuo e arrogante rispondere ora negativamente. Nondimeno è possibile discernere perché la musica seriale di Schoenberg era votata a un fallimento. Prima di tutto l'ipotesi di Schoenberg era stata condotta unilateralmente: manca il piano di riferimento del campo seriale e stata condotta unilateralmente: manca il piano di riferimento e persino il piano sonoro propriamente detto: le intensità e gli attacchi. Ma non sarebbe ridicolo rimproverarglielo? Rileviamo invece una preoccupazione notevolissima nei timbri, con la *Klangfarbenmelodie* che, per generalizzazione, può condurre alla serie di timbri. Ma la causa essenziale del fallimento risiede nella disconoscenza profonda delle funzioni seriali propriamente dette, generate dal principio stesso della serie — se non si indovinano a uno stato più embrionale che effi-

cace. Vogliamo così dire che la serie interviene in Schoenberg come un comune denominatore inferiore per garantire l'unità semantica dell'opera: mentre gli elementi del linguaggio così ottenuti vengono organizzati da una retorica preesistente, non seriale. Pensiamo di poter affermare che proprio qui si manifesta l'INEVIDENZA provocante di un'opera senza unità intrinseca.

Questa inevidenza del campo seriale in Schoenberg ha suscitato a sufficienza disamori o fughe prudenti e per questo, non è necessaria alcuna messa a punto.

Non pretendiamo di dar prova di un ilare demonismo ma manifestare invece il buon senso più banale dichiarando che, dopo la scoperta dei Viennesi, qualsiasi compositore è *inutile* al di fuori delle ricerche seriali. Non ci si potrà certo rispondere in nome di una pretesa libertà (il che per altro non vuol dire che qualsiasi compositore sia utile nel caso contrario) poiché questa libertà ha uno strano spettro di servitù superstitie. Se il fallimento Schoenberg esiste, non sarà eludendolo che si potrà intraprendere la ricerca di una soluzione valida al problema posto dall'epifania di un linguaggio contemporaneo.

Si dovrebbe forse dissociare dapprima il fenomeno seriale dall'opera di Schoenberg. Si sono confusi l'uno e l'altro con visibile piacere, con una malafede spesso poco dissimulata. Si dimentica facilmente che c'è stato anche un certo Webern; vero che non se ne è ancora sentito parlare molto (le cortine di mediocrità sono così spesse!) Ci si potrebbe forse dire che la serie è una conseguenza logicamente storica — o storicamente logica, come si vuole. Si potrebbe forse cercare, così come quel certo Webern, l'EVIDENZA sonora tentando un ingeneramento della struttura a partire dal materiale. Si potrebbe forse estendere il campo seriale ad altri intervalli diversi dal semitono: microdistanze, intervalli irregolari, suoni complessi. Si potrebbe forse generalizzare il principio della serie alle quattro componenti sonore: altezza, durata, intensità e attacco, timbro. Forse... Forse... si potrebbe pretendere da un compositore un po' di immaginazione, una certa dose di ascetismo, anche un po' di intelligenza, una sensibilità, infine, che non sprofondi alla minima corrente d'aria.

Guardiamoci bene dal considerare Schoenberg come una specie di Mosè che muore dinanzi alla Terra Promessa, dopo aver riportato le Tavole della Legge da un Sinai che certuni vorrebbero ostinatamente confondere con il Walhalla. (Nel frattempo la danza per il Vitello d'Oro raggiunge il suo culmine). Gli siamo verosimilmente debitori di *Pierrot lunaire*...; e di alcune altre opere molto più che invidiabili. Piaccia o no alla mediocrità circostante che, molto spociosamente, vorrebbe limitarne i danni all'«Europa centrale».

Diventa tuttavia indispensabile abolire un malinteso pieno di ambiguità e di contraddizione; è tempo che il fallimento venga neutralizzato. Non un'impostura gratuita né una fatuità melliflua prendono parte a questa messa a punto, ma un rigore esente da debolezza o da compromessi. Non esiteremo perciò a scrivere, senza alcuna volontà di stupido scandalo, ma anche senza ipocrisia pudica e senza inutile melanconia:

SCHOENBERG È MORTO.