

Composizione con dodici note
[Da una *Personne Tenue* nel 1941 all'Université de Los Angeles]
in *Stile e Idea*, Milano, 1960

I

Per capire la vera natura della creazione, bisogna ammettere il fatto che non vi era luce prima che il Signore dicesse « sia fatta la luce »; e che pur non essendovi ancora la luce, l'onniscienza del Signore ne aveva la visione che solo la sua onnipotenza poteva realizzare.

Noi poveri esseri umani, quando ci occupiamo di una di quelle menti superiori che consideriamo creatrici, non dovremmo mai dimenticare ciò che veramente è un creatore.

Un creatore ha la visione di ciò che prima di essa è inesistente. E un creatore ha il potere di dar vita alla sua visione, ossia il potere di realizzarla.

In effetti il concetto di creatore e quello di creazione dovrebbero essere formulati in armonia col Modello Divino, in cui ispirazione e perfezione, aspirazione e attuazione coincidono spontaneamente e simultaneamente. Nella Creazione Divina non vi furono dettagli la cui realizzazione sia stata rimandata a un secondo tempo. « La luce fu », subito e nella sua definitiva perfezione.

Ahime, i creatori umani — se è loro concessa una visione — devono percorrere il lungo cammino che separa la visione dalla sua attuazione; un cammino difficile, lungo il quale persino i geni, cacciati dal Paradiso, devono far maturare le loro messi col sudore della fronte.

Ahime, una cosa è avere una visione in un attimo di ispirazione creatrice, e altra è materializzarla, metterne faticosamente assieme le varie parti così da fonderle in un organismo omogeneo.

E, ahime, supponiamo pure che ne risulti un organismo, un homunculus o un robot, e che quell'organismo possieda qualcosa della spontaneità della visione: resta pur sempre da organizzare questa forma in un messaggio comprensibile « a colui a cui è diretto ».



SCHOENBERG: *Autoritratto*

II

Nelle arti, e soprattutto nella musica, la forma tende soprattutto alla comprensibilità. Il senso di distensione e di soddisfazione che un ascoltatore avverte quando riesce a seguire un'idea, il suo sviluppo e le ragioni di quello sviluppo, sono in stretta relazione psicologica con un sentimento di bellezza. Di conseguenza, il valore artistico implica la comprensibilità, e ciò per soddisfare, insieme, l'intelletto e l'emozione. Del resto l'idea del creatore deve essere esposta, qualunque sia lo stato d'animo che intende evocare.

La composizione con dodici note¹ non ha altro scopo che la comprensibilità. In effetti, ciò potrebbe sembrare incredibile alla luce di certi episodi della storia della musica contemporanea, vale a dire delle opere scritte in questo stile, che non sono state capite malgrado la novità dei loro mezzi di organizzazione; se cioè non sapessimo che i contemporanei non sono mai stati giudici infallibili ma anzi, in genere, sono stati contraddetti dalla storia, potremmo anche considerare senz'altro condannato questo metodo di composizione. Ma, se da una parte esso sembra effettivamente accrescere le difficoltà dell'ascoltatore, dall'altra compensa un simile difetto castigando il compositore, perché comporre con questo metodo non è più facile ma anzi dieci volte più difficile. Soltanto un compositore preparatissimo può comporre per un ascoltatore che lo sia altrettanto.

III

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

Negli ultimi cento anni, lo sviluppo del cromatismo ha radicalmente trasformato il concetto di armonia. L'idea che una nota base, la fondamentale, dominasse la costruzione degli accordi e ne regolasse la successione — ossia il concetto di *tonalità* —

¹ S'è tradotto « tones » con *note* anziché con *suoni*, data la vastità dei significati di cui s'è riempita in questi ultimi anni la parola « suono ». Perciò « composizione con dodici note » anche nel titolo [n. d. t.].

dovette dapprima svilupparsi nel concetto di *tonalità estesa*, per giungere, subito dopo, a mettere in dubbio la stessa possibilità di quella fondamentale ad essere considerata ancora il centro di riferimento di ogni armonia e successione armonica. Di più, si dubitò persino che una tonica posta all'inizio o alla fine o in qualsiasi altro punto, avesse realmente un significato costruttivo. La armonia di Richard Wagner aveva provocato un mutamento nella funzione logica e costruttiva dell'armonia, di cui il così detto uso impressionistico delle armonie, praticato soprattutto da Debussy, fu una conseguenza. Prive di funzioni costruttive, le armonie debussyane hanno spesso soddisfatto un intento coloristico volto a esprimere stati d'animo e immagini: immagini e stati d'animo che, pur d'ordine extramusicale, divennero elementi costruttivi incorporati nelle funzioni musicali, e determinarono una specie di comprensibilità puramente emotiva. A questo punto, la tonalità poteva già dirsi detronizzata, almeno in pratica se non in teoria, perché tutto ciò da solo non avrebbe portato a un mutamento radicale nella tecnica compositiva. Esso infatti divenne indispensabile allorché si avviò una contemporanea evoluzione destinata a concludersi con quella che io chiamo *l'emancipazione della dissonanza*.

L'orecchio, che aveva gradualmente preso familiarità con un gran numero di dissonanze, aveva perso il timore del loro effetto « incoerente ». Non si aspettavano più le preparazioni delle dissonanze di Wagner o le risoluzioni di quelle di Strauss, e le armonie non-funzionali di Debussy, o l'aspro contrappunto di certi compositori posteriori, non disturbavano più. Tale stato di cose condusse a un uso più libero delle dissonanze, paragonabile all'impiego, da parte dei compositori classici, dell'accordo di settima diminuita che poteva precedere e seguire qualsiasi altra armonia, consonante o dissonante, come se non ci fosse affatto dissonanza.

A distinguere le dissonanze dalle consonanze non è una maggiore o minore bellezza, ma una maggiore o minore *comprensibilità*. Nella mia *Harmonielehre* ho sostenuto la teoria che i suoni dissonanti sono meno familiari all'orecchio in quanto appa-

iono fra gli ultimi armonici², e che perciò non si giustificano termini così violentemente contraddittori come concordanza e discordanza. Una maggiore familiarità con le più remote consonanze, ossia le dissonanze, eliminò gradatamente le difficoltà di comprensione e, alla fine, rese possibile non soltanto l'emancipazione dell'accordo di settima di dominante e degli altri accordi di settima, delle settime diminuite e delle quinte aumentate, ma altresì delle più remote dissonanze presenti in Wagner, Strauss, Mussorgski, Debussy, Mahler, Puccini e Reger.

Il termine *emancipazione della dissonanza* significa dunque che la *comprensibilità della dissonanza* viene considerata equivalente alla *comprensibilità della consonanza*. Uno stile che dunque si basa su simili premesse tratta la dissonanza allo stesso modo della consonanza, e rinuncia a un centro tonale. Naturalmente evitando di stabilire una tonalità si viene a escludere la stessa modulazione, poiché modulare vuol dire abbandonare una determinata tonalità per entrare in un'altra.

Le prime composizioni scritte nel nuovo stile furono composte da me verso il 1908 e, subito dopo, dai miei allievi Anton von Webern e Alban Berg. Fin dall'inizio queste composizioni si distinsero da tutta la musica precedente non solo armonicamente, ma anche sotto il profilo melodico, tematico e motivico³. Le caratteristiche più notevoli di questi pezzi *in statu nascendi*, furono però l'estrema espressività e la straordinaria brevità. Allora, né io né i miei allievi eravamo coscienti delle ragioni di queste caratteristiche, ma più tardi scoprii l'esattezza del nostro senso della forma che ci spingeva ad equilibrare un'espressione estremamente intensa con una straordinaria brevità. Così, inconsapevolmente, erano state tratte le conseguenze di un'innovazione che, come ogni innovazione, distrugge nello stesso momento in cui crea. Una nuova armonia ricca di colori veniva offerta: ma molto veniva perduto. Una volta l'armonia aveva sì servito come fonte di bellezza; ma soprattutto aveva servito come elemento distintivo del vario arti-

colarsi della forma. Per esempio solo una consonanza era considerata adatta a una conclusione, mentre le funzioni di impianto armonico⁴ richiedevano delle successioni di armonie differenti da quelle delle funzioni erranti⁵, e un ponte, una transizione volevano successioni diverse da quelle che poteva esigere una codetta, e una variazione armonica poteva essere compiuta intelligentemente e logicamente soltanto tenendo in doverosa considerazione il fondamentale significato delle armonie⁶. La realizzazione di tutte queste funzioni — il cui compito si può paragonare a quello della punteggiatura in una frase, o alla suddivisione in paragrafi e alla fusione in capitoli — difficilmente avrebbe potuto essere assicurata da accordi i cui valori costruttivi non erano stati ancora esplorati. Sembrò infatti impossibile, in un primo momento, comporre pezzi di struttura complessa e di vaste dimensioni.

Poco dopo scoprii la possibilità di costruire forme più ampie seguendo il testo di una poesia. La diversa misura e la differente forma delle loro parti, nonché il cambiamento del tono e degli stati d'animo, si riflettevano nella forma e nella dimensione della composizione, nella dinamica e nel tempo, nella figurazione e nell'accentuazione, nella strumentazione e nell'orchestrazione. Le diverse parti del pezzo risultavano così chiaramente differenziate, proprio come era stato nel passato in virtù delle funzioni tonali e strutturali dell'armonia.

IV

Un tempo l'uso dell'armonia fondamentale si basava, in via teorica, sulla scoperta degli effetti determinati dalle progressioni « naturali ». In pratica, questo uso si tradusse in un inconsapevole *sensu della forma* che dava al vero compositore una sicurezza quasi

⁴ Letteralmente « funzioni stabilizzanti » [n. d. r.].

⁵ Ossia quelle che passano da una tonalità all'altra o da una regione all'altra. Così anche il Leibowitz. Vedi anche nota 8 in *Brahms il Progressivo* [n. d. r.].

⁶ In proposito cfr. Arnold Schoenberg: *Structural Functions of Harmony*. Inedito. (Questa nota di Schoenberg appare nella traduzione del saggio in francese ad opera di René Leibowitz, comparsa in « Polyphonie », n. 4, Parigi 1949. Non figura invece in *Styl and Idea* [n. d. r.].)

² Letteralmente « in quanto appaiono per ultimi fra gli armonici » [n. d. r.].

³ Vedi nn. 9 e 12 in *Brahms il Progressivo* [n. d. r.].

sonambolica, permettendogli di stabilire con la massima precisione, le più sottili distinzioni di elementi formali.

Che ci si consideri un conservatore o un rivoluzionario, che si componga in modo convenzionale o avanzato, che si cerchi d'imitare i vecchi stili o si sia destinati a esprimere nuove idee — che si sia o no un buon compositore — si deve sempre essere convinti dell'infallibilità della propria fantasia e credere nella propria ispirazione. Ma il bisogno di un consapevole controllo dei nuovi mezzi e delle nuove forme sorgerà in ogni artista, che dunque vorrà *coscientemente* conoscere le leggi e le regole che governano le forme da lui stesso concepite « come in sogno ». Per quanto infatti sia grande la forza di persuasione di questo sogno, la certezza che quelle nuove sonorità sognate obbediscano alle leggi della natura e del nostro pensiero — cioè la convinzione che ordine, logica, comprensibilità e forma non possono esistere senza l'osservanza di quelle leggi — spinge il compositore sul sentiero della ricerca. Egli deve trovare, se non le leggi e le regole, almeno i mezzi capaci di giustificare il carattere dissonante di quelle armonie, e il loro succedersi.

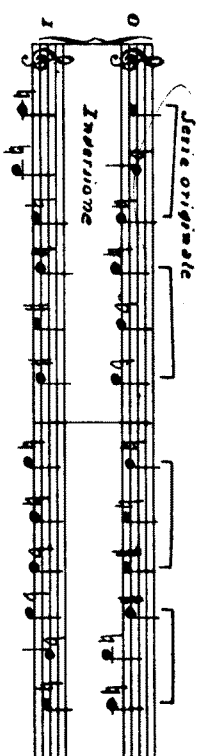
V

Dopo molti infruttuosi tentativi protrattisi per circa dodici anni, gettai le basi di un nuovo procedimento di costruzione musicale che mi sembrava capace di sostituire le articolazioni strutturali un tempo garantite dall'armonia tonale.

Chiamai questo procedimento *Metodo di composizione con dodici note che sono in relazione soltanto l'una con l'altra*.

Questo metodo consiste innanzi tutto nell'uso costante ed esclusivo di una serie di dodici note differenti. Ciò significa, naturalmente, che nessuna nota viene ripetuta nella serie, e che questa usa tutte le dodici note della scala cromatica disponendole però in ordine diverso. Essa non deve essere in nessun grado identica alla scala cromatica.

⁷ In maniera curiosa ed errata, i più parlano, a questo proposito, di un sistema della scala cromatica. Io non ho creato un sistema, ma soltanto un metodo, il che significa



ESEMPIO 1

L'esempio 1 mostra come una serie fondamentale (O) consista di vari intervalli. Non per questo, però, va considerata una scala, anche se è stata inventata per sostituire certi vantaggi unificatori e formativi della scala e della tonalità. La scala è la fonte di molte figure musicali, cioè di frammenti di melodie e anche di melodie complete, di passaggi ascendenti e discendenti e persino di accordi spezzati. In maniera pressappoco uguale, le note della serie fondamentale producono elementi dello stesso tipo, benché, ovviamente, sarebbe difficile ricavare dalla serie fondamentale le cadenze derivate dalla distinzione fra armonie principali e secondarie. Dalla serie, però, viene derivato qualcosa di diverso e di più importante, con una regolarità e una logica senz'altro paragonabili alla regolarità e alla logica della vecchia armonia: il raggruppamento di alcune note in armonie, e la loro successione, sono regolati (come vedremo in seguito) dall'ordine delle note della serie. La serie fondamentale funziona come se fosse un motivo. Questo spiega perché deve essere inventata *ex novo* per ogni pezzo, di cui dunque deve essere la prima idea creativa. Non ha molta importanza che la serie appaia o non appaia subito all'inizio della composizione, come un tema o una melodia, e che si caratterizzi o meno per il ritmo, il fraseggio, la costruzione, il carattere e così via.

Perché una serie fondamentale deve consistere di dodici note diverse, perché nessuna di queste note deve ripetersi presto, per-

un certo *modus* di applicare esattamente una formula già conosciuta. Un metodo può essere, ma non è necessariamente, la conseguenza di un sistema. E poi io non sono nemmeno l'inventore della scala cromatica; qualcuno ha provveduto a ciò prima di me, molto tempo fa.

ché, di conseguenza, una sola serie deve essere impiegata in una composizione: le risposte a tutti questi interrogativi mi vennero poco a poco.

Avanzando già questi problemi nella mia *Harmonielehre* [1911], raccomandai di evitare i raddoppi d'ottava⁹. Raddoppiare significa accentuare, e poiché una nota accentuata può essere interpretata come fondamentale o addirittura come tonica, si devono evitare cause e conseguenze di simili interpretazioni. Anche una leggera reminiscenza dell'armonia tonale disturberebbe, poiché si determinerebbero false attese di conseguenze e continuezioni. L'uso di una tonica è ingannatore se non è basato su tutto il sistema di relazioni tonali.

L'impiego di più serie è stato escluso perché in ogni serie succedeva una o più note potrebbero ripetersi troppo vicine una all'altra. Di nuovo si avrebbe il pericolo di interpretare la nota ripetuta come tonica, e comunque lo stesso effetto di unità ne sarebbe diminuito.

Giustificato dallo sviluppo storico, il metodo di composizione con dodici note non manca di sostegni estetici e teorici. Anzi, sono proprio questi sostegni che gli consentono di elevarsi, da mero procedimento tecnico, al rango e all'importanza di una teoria scientifica.

⁹ Tuttavia ne ricorrono alcuni nelle mie prime composizioni in questo stile.

VI

L'adozione del mio metodo di composizione con dodici note non facilita la composizione; al contrario, la rende più difficile. Certi principianti di tendenza modernista credono di poter usare questo metodo prima di avere acquistato il necessario bagaglio di nozioni tecniche. È un grosso errore. Le restrizioni imposte a un compositore dall'obbligo di usare una sola serie per ogni composizione, sono così rigide che soltanto una fantasia passata vittoriosamente attraverso molte avventure può superarle. Questo metodo non regala nulla; anzi, priva di molte cose.

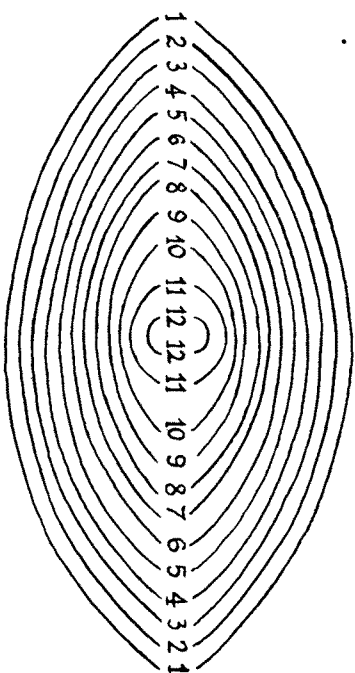
Come ho detto, per ogni nuova composizione bisogna inventare una apposita serie di dodici note. Ma talvolta una serie, per quanta esperienza abbia il compositore, può non rispondere a tutte le condizioni previste. Ciò accade soprattutto in quei casi ideali in cui la serie viene subito pensata sotto forma di tema, col carattere e il fraseggio di un tema: allora potrebbe rendersi necessaria qualche modifica nella disposizione delle note.

Nei primi lavori in cui mi valse di questo metodo, non ero ancora convinto che l'uso di un'unica serie non generasse monotonia. Si sarebbero potuti inventare temi, frasi, motivi, periodi, forme di carattere diverso e in numero sufficiente? Allora ricorrevi a complicati procedimenti per assicurarmi la varietà, ma ben presto mi avvidi che il mio timore era infondato, e infatti riuscii a sostenere addirittura un'opera intera, il *Moses und Aaron*, su

un'unica e sola serie. Insomma compresi che, proprio al contrario di quanto avevo temuto, tanto più la serie mi diveniva familiare, tanto meglio riuscivo a ricavarne dei temi. E l'esattezza della mia prima predizione ebbe una meravigliosa conferma. Bisogna attenersi alla serie fondamentale, ma si può comporre con la stessa libertà di una volta.

VII

Abbiamo visto che la serie originale viene usata in forme a specchio.



Serie originale *Serie retrograda*

6^a min. 9^a min.

Thurione *Inversione retrograda*

Il diagramma illustra la serie originale e la sua inversione retrograda su due staffi musicali. La serie originale è scritta in chiave di sol (G-clef) e la sua inversione retrograda in chiave di fa (F-clef). Le note sono disposte in modo da formare una curva simmetrica, con la serie originale in alto e la sua inversione retrograda in basso. Le etichette "Thurione" e "Inversione retrograda" sono posizionate sotto i rispettivi staffi.

ESEMPIO 4

[120]

Dalla serie fondamentale derivano automaticamente tre altre serie: 1) l'inversione; 2) il retrogrado; 3) l'inversione retrograda¹⁰. L'impiego di queste forme a specchio corrisponde al principio della *percezione assoluta e unitaria dello spazio musicale*. La serie dell'esempio 4 è tratta dal *Quintetto per strumenti a fiato op. 26*, una delle mie prime composizioni scritte in questo stile.

¹⁰ SO (o semplicemente O) significa *serie fondamentale* nella sua forma di *serie originale*; I significa *inversione della serie originale*; I-8, I-5, I-3, I-6 significa *inversione all'ottava, alla quinta, alla terza minore, alla sesta maggiore, partendo dalla nota iniziale*. Fin qui la nota di Schoenberg. Va aggiunto che R significa *retrogrado della serie* o *serie retrograda*, e RI *inversione retrograda* o *retrogrado dell'inversione*. Si tenga infine presente che per «Basic Set» Schoenberg mostra di intendere ora la *serie originale*, ora la *serie fondamentale* nelle sue quattro forme a specchio, appunto *fondamentali*: *originale, inversione, retrogrado, inversione retrograda* [n. d. t.].

[121]