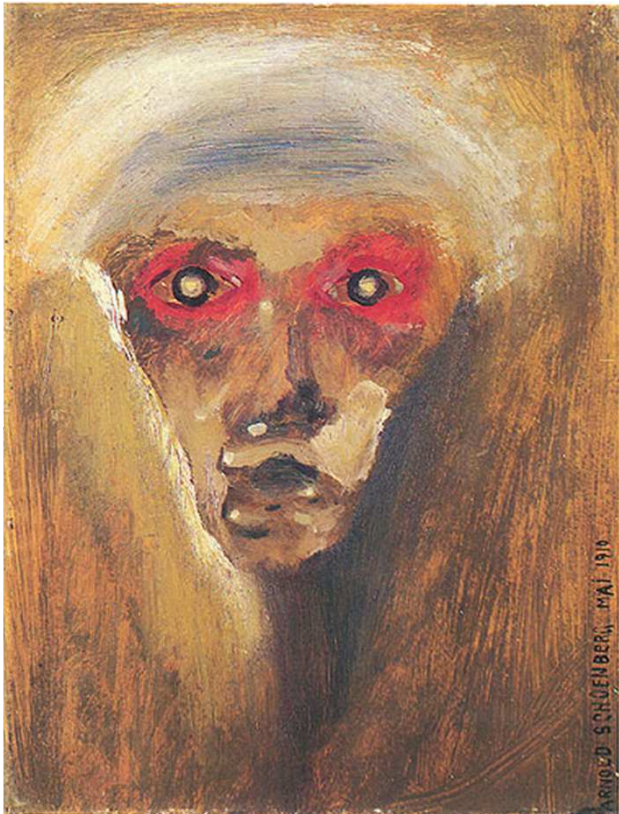


Arnold Schönberg (1874–1951)



I Fase (fino al 1914):

L'emancipazione della
dissonanza e
la libera atonalità



Pelleas und Melisande op. 5 (1903)

- ▶ Poema sinfonico, composto nel febbraio 1903 a breve distanza di tempo dalla creazione del sestetto per archi *Verklärte Nacht*, del 1899.
- ▶ L'opera, sebbene si possa percepire una forte ricerca tonale innovativa, risente delle tecniche compositive tipiche di Richard Wagner e dello sviluppo orchestrale caratteristico di Richard Strauss.
- ▶ Stile lontano dalla dodecafonia.



- ▶ Partitura ricca di passaggi contrappuntistici e disseminata di forti contrasti cromatici.
- ▶ Il poema si presenta come un unico lungo brano sinfonico: Schoenberg, ispirato dall'omonimo dramma di Maeterlinck, decise – contrariamente a Debussy che ne ricavò un'opera – di puntare tutto sul puro sinfonismo e di trasferire ai soli strumenti non accompagnati da voce le proprie impressioni (Schoenberg non era al corrente che Debussy stava per presentare a Parigi la prima della sua opera omonima).
- ▶ A tratti lugubre, a tratti lirico, a tratti profondamente dissonante, questo lavoro richiede un'orchestra di grandi proporzioni: 17 strumentisti ai legni, ben 18 agli ottoni, almeno una mezza dozzina di percussionisti.
- ▶ Non vi è una successione precisa di movimenti, il lavoro si svolge senza soluzione di continuità, e tutti i tempi – da silenziosi adagi a fortissimi larghi tipicamente sinfonici – si succedono con ampia libertà.



- ▶ A proposito del suo *Pelleas und Melisande*, Schoenberg afferma nel dicembre del 1949:
- ▶ *«Ho composto il poema sinfonico nel 1902. 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. Forse, come spesso succede in musica, uno spazio maggiore è riservato alle scene d'amore. I tre personaggi principali sono presentati per mezzo di temi, sul tipo dei Leitmotiv di Wagner, solo che non sono così brevi: Melisande, creatura tanto debole, è rappresentata con un tema che si accompagna a molti mutamenti corrispondenti a varie atmosfere.*
- ▶ *Golaud è rappresentato con un tema che si presenta per la prima volta ai corni. Più avanti questo tema viene poi trasformato.*
- ▶ *Pelleas è nettamente differenziato col carattere vigoroso e cavalleresco del suo motivo. Melisande che gioca con l'anello il quale poi cade nella fontana è presentata in un passaggio di Scherzo. La scena poi in cui Melisande fa pendere i capelli fuori della finestra è illustrata con ricchezza. Il passaggio relativo si inizi 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 ed il violoncello solo il tema di Pelleas».* (da *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*)



Herzgewächse, op. 20 (1911)
per soprano, celesta, harmonium e arpa
su un testo di Maurice Maeterlinck (*Feuillage du coeur*)
tradotto in tedesco da Stefan George

Herzgewächse: le germinazioni o sedimentazioni od efflorescenze del cuore, che dir si voglia

L'atmosfera, molto simile ad alcuni numeri del *Pierrot Lunaire* (in particolare al primo *Mondestrunken*, al diciottesimo *Der Mondfleck* e al ventesimo *Heimfahrt*) tradisce la vicinanza temporale delle due composizioni, anche se l'atteggiamento di Schoenberg nei confronti dei due testi poetici risulta diametralmente opposto: se nel *Pierrot Lunaire* è la musica a dare reale forza artistica e peso espressivo alla poesia di Giraud, nella quasi aforistica *Herzgewächse* è il testo poetico a suggerire al compositore stimolazioni e immagini per una trasposizione sonora dall'affascinante respiro lirico secondo la migliore tradizione liederistica tedesca.

Anche la linea vocale rispetta questa impostazione suggerita dal testo di Maeterlinck muovendosi variamente fino a toccare altezze vertiginose come il Fa acuto.



Testo da Maurice Maeterlinck

Herzgewächse – Germogli del cuore

Il cristallo azzurro della mia stanca
malinconia cela l'antica pena incerta
da cui sono guarito
che in sopore lungo s'irrigidisce.

Simbolico è l'ornato di suoi fiori:
ninfee cupe di gioie segrete,
palme di lente brame,
morbide liane e freddi muschi.

Un unico giglio, in mezzo a tanta flora,
rigido, soffuso pallore malaticcio,
s'erge solingo tra l'inerte fogliame
di tante trasmutate pene,

Chiari i petali seminano luce
Di lunare splendore tutt'intorno,
inviando una mistica preghiera
all'azzurro cristallo

Meiner müden Sehnsucht blaues Glas
Deckt den alten unbestimmten Kummer,
Dessen ich genas,
Und dr nun erstarrt in seinem Schlummer.

Sinnbidhaft ist seinr Blumen Zier:
Mancher Freuden düstre Wasser-Rose,
Palmen der Begier,
Weiche Schlinggewächs, kühle Moose,

Eine Lilie nur in all dem Flor,
Belich und starr in ihrer Kränklichkeit,
Richter sich empor
Über all dem Blattgword'nen Leid,

Licht sind ihre Blätter anzuschauen,
Weißen Mondesglanz sie um sich sät,
Zum Kristall dem blauen
Sendet sie ihr mystisches Gebet.

da *Gedichte*, versione di K.L. Ammer e F. Oppeln-Bronikowski, Jena, 1906
(trad. ital. di M.T. Mandalari, presente in Giacomo Manzoni, *Arnold Schönberg. L'uomo,
l'opera, i testi musicati*, Lucca-Milano, LIM-Ricordi, 1997, p. 376)

Pierrot Lunaire, op. 21 (1912)

ciclo di 21 Lieder per canto e strumenti musicali

- ▶ Data composizione: 12 marzo–9 luglio 1912
- ▶ Prima esecuzione: Berlino 16 ottobre 1916
- ▶ Organico: voce femminile recitante, flauto alternato con l'ottavino, clarinetto alternato col clarinetto basso, violino alternato con la viola, violoncello e pianoforte
- ▶ Movimenti: 3 cicli di sette Lieder



Prima parte

1. Ubriaco di luna
2. Colombina
3. Il Dandy
4. Una pallida lavandaia
5. Valzer di Chopin
6. Madonna
7. La luna malata

Seconda parte

1. Notte
2. Invocazione a Pierrot
3. Rapina
4. Rosso convivio
5. Ballata della forca
6. Decapitazione
7. Le croci

Terza parte

1. Nostalgia
2. Perfidia
3. Parodia
4. La macchia lunare
5. Serenata
6. Viaggio verso casa
7. Antica fragranza



Pierrot Lunaire è basato su un ciclo di *lieder* facenti parte di una raccolta di 50 poesie (Schönberg ne scelse 21) del simbolista Albert Giraud, musicate nella traduzione tedesca di Otto Erich Hartleben. Le poesie sono divise in 3 gruppi di 7.

Trama

Il protagonista, il poeta virtuoso Pierrot, eroe malinconico e triste, si destreggia poeticamente esprimendo se stesso e il suo ambiguo carattere. L'immagine romantica è deformata in smorfie e proiettata in immagini ora grottesche ora allucinate: canta alla luna che lo ispira, vive l'angoscia più profonda, si immagina assassino e, infine, dopo tormenti e attimi di puro cinismo, torna alla sua patria, Bergamo, invocando nell'ultimo brano «l'antico profumo dei tempi delle fiabe».



Sprechgesang o Sprechstimme

“Canto parlato” o “voce parlata”

La parte della recitante (da affidare solo ad una buona musicista) è accuratamente notata con valori ritmici e altezze precise.

Le note non vanno intonate però come nel canto: la loro altezza va accennata e poi subito lasciata come se si trattasse di un parlato dalla curva di frequenze particolarmente ricca.

La realizzazione di questa innovazione schönberghiana ha dato filo da torcere agli interpreti e qualcuno – ad esempio Pierre Boulez – asserisce persino l'impossibilità di un'adeguata realizzazione delle intenzioni del musicista.

Secondo Giacomo Manzoni, invece, è stato possibile ascoltare esecuzioni in cui le indicazioni dell'autore risultano realizzate in modo del tutto soddisfacente. Ciò significa che il compositore viennese aveva avuto anche nel campo dell'ampliamento delle possibilità della voce umana un'intuizione importante, che del resto fu ben presto seguita da Alban Berg e in seguito utilizzata da altri compositori.



La scrittura musicale testimonia una grande sapienza tecnica: “*Basta pensare alla conduzione contrappuntistica delle parti*” – scrisse Darius Milhaud dieci anni dopo – “*la cui genialità fa venire in mente Bach*”.

L'opera è di esecuzione estremamente difficile, e richiede una cura particolare che ne metta esattamente in rilievo il tono sarcastico e le finezze timbriche: ricordiamo che per la prima esecuzione furono necessarie ben venticinque prove con gli strumentisti.



L'amicizia con Kandinskij

- ▶ Secondo Kandinskij,
- ▶ « *(la musica) non usa i suoi mezzi per imitare i fenomeni naturali, ma per esprimere la vita psichica dell'artista e creare la vita dei suoni; un artista che non abbia come fine ultimo l'imitazione, sia pure artistica, della natura, ma sia un creatore che voglia e debba esprimere il suo mondo interiore, vede con invidia che queste mete sono state raggiunte naturalmente e facilmente dall'arte oggi più immateriale, la musica* ».
- ▶ (W. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1909))







Vasilij Kandinskij
Impressione 3 (Concerto), 1911
Olio su tela, 77,5 x100 cm

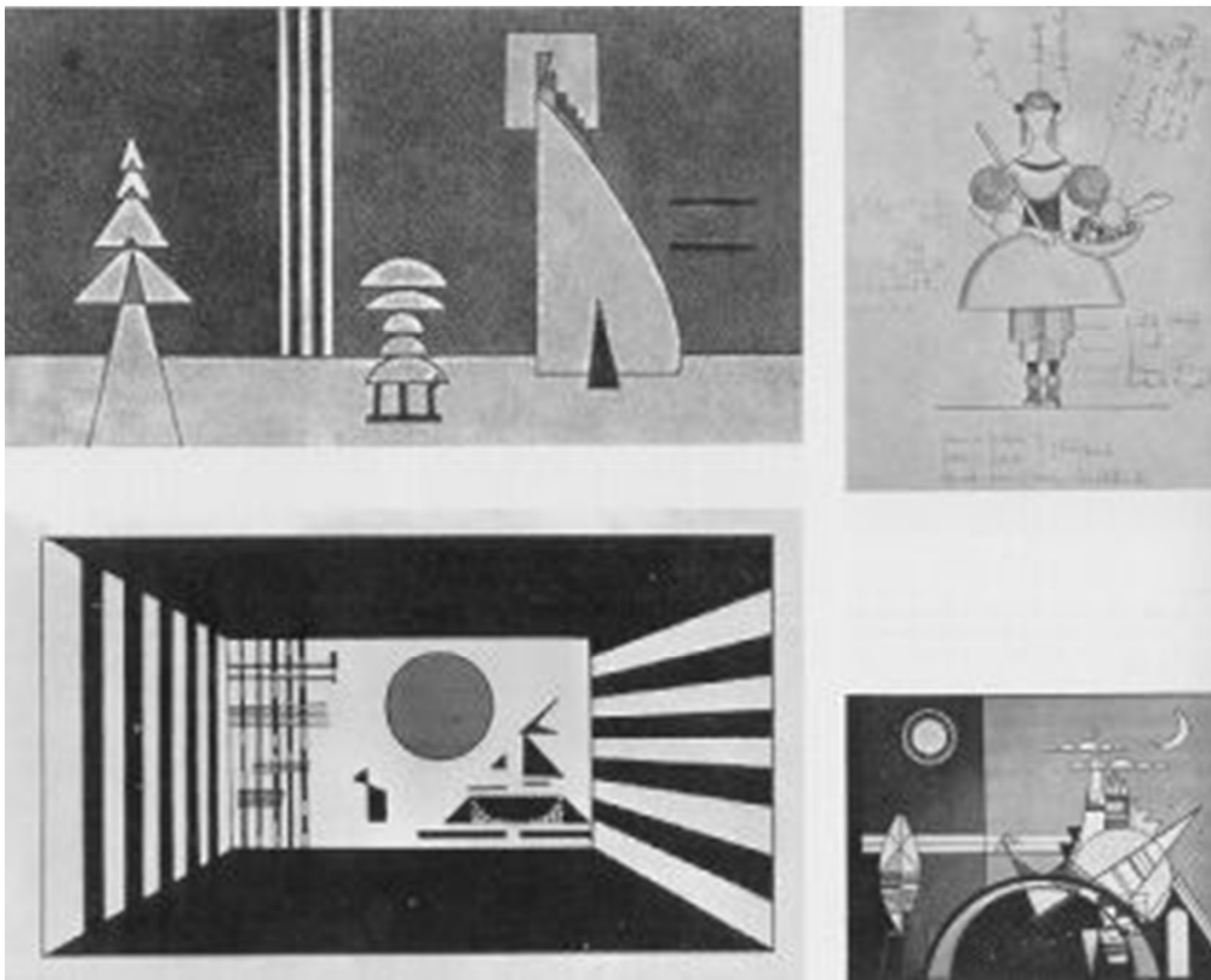


Vasilij Kandinskij
*Quadro con
macchia rossa,*
(1914).

Olio su tela
130 x 130 cm



Vasilij Kandinskij
***Giallo - Rosso - Blu* (1925)**
Olio su tela 128 x 201,5 cm



Vasilij Kandinskij
Scenografie per l'esecuzione dei "Quadri di un'esposizione" di Musorgskij
al Friedrich Theater di Dessau (1928).
 Acquarelli

Cavaliere azzurro (Der Blaue Reiter)

L'almanacco di grande formato con illustrazioni a colori, uscì a Monaco di Baviera nel 1912.

L'iniziativa della pubblicazione fu presa da un gruppo di pittori , musicisti e scrittori d'avanguardia tedeschi e russi che si raccoglieva intorno a W. Kandinskij e a Franz Marc.

Accolto da una critica ufficiale rabbiosa, la pubblicazione divenne il punto di riferimento obbligato per ogni moto di rinnovamento artistico e culturale.

Si tratta di un vero e proprio “manifesto” estetico e spirituale che ha esercitato un'influenza determinante sulla cultura europea.



Il *Cavaliere azzuro* era animato dall'idea di una fusione delle arti in un'esperienza sinestetica totale. Contiene infatti scritti sulla musica di:

- Theodor von Hartmann (*Sull'anarchia in musica*)
- Sabaneev (*Il "Prometeo" di Skrjabin*)
- una composizione scenica di Kandinskij, intitolata *Il suono giallo* (*Der gelbe Klang*);
- Secondo Guido Salvetti (*La nascita del Novecento*, Torino, Edt, 1991, p. 171), quest'ultima rappresenta:
 - «una sceneggiatura per sensazioni visive, sonore e musicali: sei visioni dove pochissime parole vengono dette o cantate, con personaggi, gesti, eventi di inquietante e oscura simbologia, e dove l'autore indica con minuziosità allucinata i luci e i colori, i ritmi dei gesti, i bisbigli le grida, e la presenza avvolgente e primordiale della musica, che venne realizzata da Theodor von Hartmann».



Da Monaco *Il Cavaliere azzurro* (i cui rappresentanti si definivano i *fauves* – i selvaggi – di Germania) riuscì ad intessere rapporti internazionali di grande respiro:

- Fu strettamente legato ai francesi contemporanei (nel libro apparivano riproduzioni di Guaguin, Van Gogh, Cézanne, Matisse, Picasso, del cubista Delaunay e del *naïf* Rousseau).
- Kandinskij, Javlenskij e Hartmann stabilirono contatti con Pietroburgo e Mosca (qui ad esempio, nel Teatro d'Arte Stanislavskij, venne rappresentato *Il suono giallo*).
- “Russo”, oltre che teosofico, era poi il diffuso interesse per il buddismo e per l'arte e il teatro indiani.



Die Glückliche Hand (La mano felice)

libretto proprio

Dramma con musica in un atto e quattro quadri

Data di composizione:

tra il 9 settembre 1910 e il 18 settembre 1913

Prima rappresentazione:

Vienna, Volksoper, 14 ottobre 1924

Personaggi:

l'Uomo (Bar), la Donna (m), il Gentiluomo (m),
sei uomini (T, Bar), sei donne (S, A)



Quadro primo . Su un palcoscenico avvolto nella semi-oscurità, l'uomo ha la faccia rivolta a terra ed è sovrastato da un mostro che si presenta nelle fattezze di una iena con le ali da pipistrello. Il coro, quasi nascosto, è formato da uomini e donne di cui si vedono distintamente soltanto gli occhi, e ammonisce l'uomo a non cedere alle lusinghe dei sensi. Si ode una musica volgare e una risata beffarda.

Quadro secondo . La luce gialla del finale del quadro precedente si muta in una azzurra al comparire della donna, esile, bellissima, adornata di fiori gialli e rossi tra i lunghi capelli sciolti. L'uomo non riesce a vederla ma ne sente la presenza; beve un filtro luminoso e cade in uno stato di rapimento estatico. La donna sembra ora ostile; giunge l'elegante gentiluomo che la trascina con sé. Ella, riapparendo, si inginocchia presso l'uomo, che allungando la mano sfiora appena quella di lei. La donna scompare, mentre l'uomo è ormai convinto di possederla.



Quadro terzo . Luci che lasciano il palcoscenico nella semi-oscurità. Da un dirupo situato tra due grotte appare l'uomo, che brandisce una spada insanguinata. Egli entra nella prima grotta, nella quale alcuni operai cercano l'oro; indifferente all'aggressività degli operai, prende un pezzo d'oro e lo pone su un'incudine, alza al cielo la mano sinistra da cui si irradia una luce azzurro-argentea e colpisce con forza. L'incudine si spezza e l'oro sprofonda, rivelando un diadema pieno di gemme, che l'uomo scaglia addosso agli operai. La scena ora si trasforma di nuovo. Ritorna a dominare la luce gialla e si illumina la seconda grotta, nella quale la donna appare con le vesti lacerate; con lei è il gentiluomo, che lancia contro l'uomo brandelli della veste di lei. La donna si avvicina per recuperare le vesti, mentre l'uomo tenta disperatamente, ma invano, di raggiungerla. Sopra il capo di lui vi è una roccia verdastra che, spinta dalla donna, lo travolge nel buio.

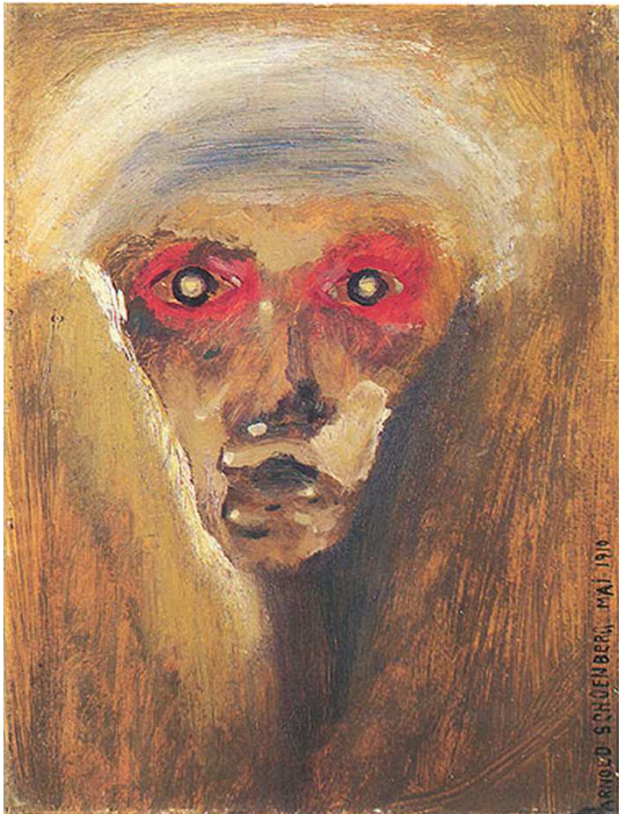
Quadro quarto . Situazione speculare a quella del primo quadro: stessa musica 'volgare', stessa risata beffarda e stesse luci. Il coro ammonisce l'uomo, sul quale si accanisce ancora il mostro a forma di iena: si rassegni, cerchi la sua pace in cose durature, se non vuole che gli restino solo tormento e infelicità: sulla scena scende frattanto la più completa oscurità.



Arnold Schönberg (1874–1951)



II Fase (dal 1914): La dodecafonia



Moses und Aron

libretto proprio

Opera in tre atti

Data di composizione:

Primi 2 atti composti fra 17 luglio 1930 e il 10 marzo 1932

Prima rappresentazione:

Zurigo, Stadttheater, 6 giugno 1957

Personaggi:

Moses (rec), Aron (T), una giovane (S), un'ammalata (A), un giovane (T), l'adolescente nudo (T), un altro uomo (Bar), l'Efraimita (Bar), un sacerdote (B), quattro vergini nude (S, A), la Voce del rovetto ardente (coro);
mendicanti, vecchi, anziani, principi delle tribù, coro



Scena prima . ‘**Vocazione di Mosè**’. Mosè ode la voce del roveto ardente e chiede di non essere costretto ad annunciare il Dio unico, eterno, invisibile e irraffigurabile. Si sente vecchio, debole, incapace di pensare, non di parlare. Ma gli viene risposto che la sua missione sarà riconosciuta grazie a miracoli e che il fratello Aronne sarà la sua bocca.

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

Scena terza e quarta . ‘**Mosè e Aronne annunciano al popolo il messaggio di Dio**’. C’è disorientamento e discordia fra il popolo alla confuse notizie sul ‘nuovo Dio’ di Mosè e Aronne, accolte con entusiasmo da due giovani, con perplessità da un uomo, con ostilità da un sacerdote. Giungono Mosè e Aronne, e trovano difficoltà a far accettare l’idea che il nuovo Dio è invisibile e irraffigurabile. Mosè sta per cedere («La mia idea è impotente nella parola di Aronne!»); ma Aronne prende risolutamente l’iniziativa («La parola io sono e l’azione») e compie tre miracoli: trasforma il bastone di Mosè in serpente (la potenza e l’abilità), fa apparire la mano di Mosè malata di lebbra e di nuovo sana (la malattia rappresenta la timorosa debolezza del popolo, la guarigione la forza e il coraggio), infine muta l’acqua del Nilo in sangue (il sangue del popolo ebraico che nutre la terra d’Egitto come il Nilo). Con un canto di gioia il popolo segue Mosè e Aronne verso la terra promessa.

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



Atto primo

Scena prima . ‘Aronne e i Settanta anziani davanti alla montagna della Rivelazione’.

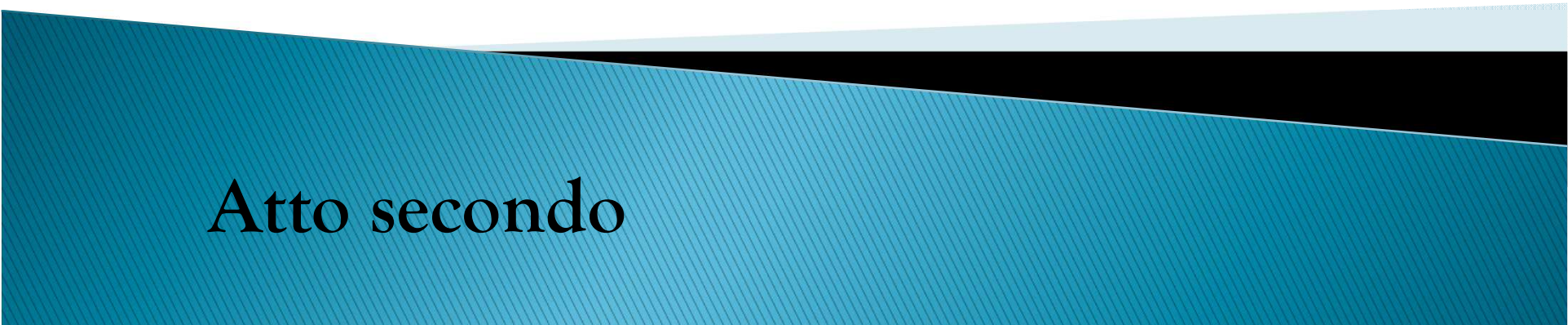
Da quaranta giorni Mosè è sul Sinai: in attesa della legge divina i peggiori compiono ogni efferatezza.

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

Scena terza . ‘Il vitello d'oro e l'altare’. Gli ebrei si abbandonano al nuovo culto, macellano animali; un'ammalata guarisce a contatto con l'idolo, un gruppo di vecchi sacrifica al vitello gli ultimi atti di vita, il giovane che tenta di ribellarsi viene ucciso, quattro vergini nude (fra le quali la giovane comparsa nella terza scena del primo atto) si offrono al sacrificio, si scatena un'orgia.

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

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



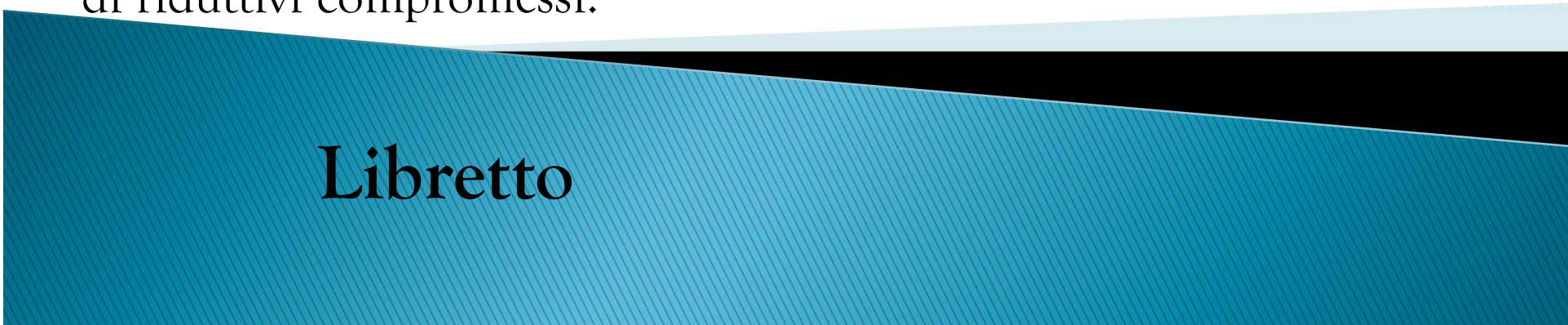
Atto secondo

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



Atto terzo

- ▶ Il libretto di *Moses und Aron* si ispira molto liberamente alla narrazione biblica della rivelazione a Mosè della sua missione profetica (la voce di Dio dal roveto ardente), dell'esodo degli Ebrei dall'Egitto, dell'adorazione del vitello d'oro durante la prolungata assenza di Mosè sul Sinai, e infine del suo ritorno con le tavole della legge.
- ▶ Schönberg elimina gli elementi narrativi esteriori e spettacolari che poteva trarre dal racconto biblico, potenziando però la scena del vitello d'oro, infarcita di didascalie (per descrivere lo scatenarsi del 'represso'), e si concentra sull'antitesi tra Mosè, intransigente difensore della purezza del pensiero (dell'idea del Dio unico, onnipresente, indivisibile e non raffigurabile), ma incapace di esprimerlo, e Aronne, che dovrebbe rendere accessibile con le parole e l'azione l'inesprimibile assolutezza dell'idea, ma può esprimersi soltanto per immagini, a prezzo di riduttivi compromessi.



Libretto

Testo in inglese ed ebraico

- ▶ I cannot remember everything.
I must have been unconscious most of the time.
I remember only the grandiose moment
when they all started to sing, as if
prearranged,
the old prayer they had neglected for so
many years
the forgotten creed!
But I have no recollection how I got
underground
to live in the sewers of Warsaw for so long
a time.

*Non posso ricordare ogni cosa
Devo essere rimasto privo di conoscenza il
più del tempo.
Ricordo soltanto il grandioso momento
quando tutti cominciarono a cantare,
come si fossero messi d'accordo prima,
l'antica preghiera trascurata per così tanti
anni
il credo dimenticato!
Ma non ho memoria di come riuscii sotto
terra
a vivere nelle fogne di Varsavia, per un
tempo così lungo.*



Stile tardo

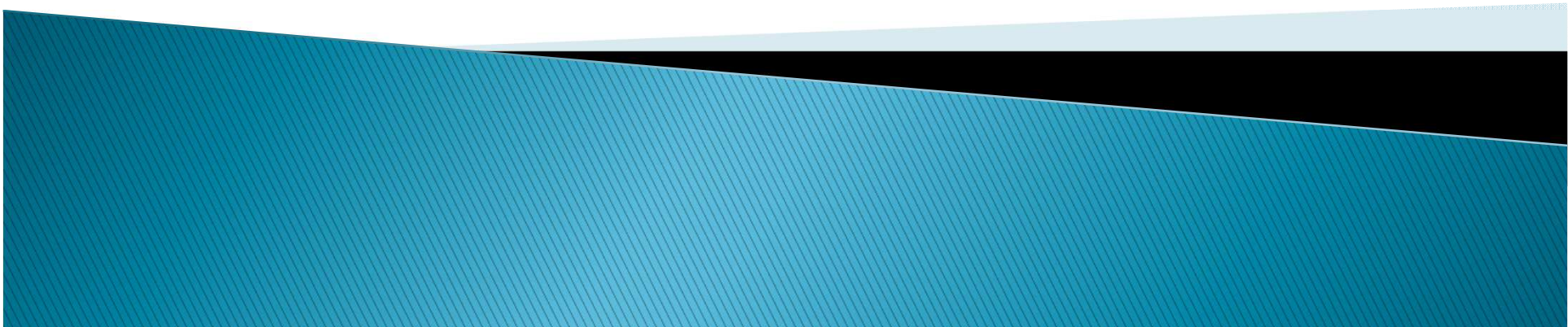
A Survivor from Warsaw Op. 46

- ▶ in tedesco *Ein Überlebender aus Warschau* Op. 46,
- ▶ in italiano *Un sopravvissuto di Varsavia*)

"oratorio per voce recitante, coro maschile e orchestra"
composizione in stile dodecafonico di brevissima durata
(circa 6-7 minuti).

È considerato dai critici il più grande monumento che la musica abbia mai dedicato all'Olocausto.





Il racconto della giornata nel ghetto, le semplici parole del testo, le domande urlate, il tedesco ostile, aspro, degli aguzzini sono vivi davanti a chi ascolta.

Così lo stato di non coscienza per le percosse, quasi rifugio all'incomprensibilità di tanta paura e dolore.

Il procedere ritmico della musica sottolinea il clima emotivo e narrativo con una forza che nessuna parola sarebbe in grado di esprimere. Gli scoppi – le piccole pause di lirismo turbato – squilli e dissonanze – l'incalzare convulso della conta fino al sollevarsi finale nel canto unisono in ebraico di speranza e fede, andando verso la morte – la ritrovata identità dimenticata da anni sull'orlo del baratro – tutto nel breve spazio di sei minuti o poco più.

