

## Il poema sinfonico nell'opera giovanile di Arnold Schönberg

**G**li esordi di Arnold Schönberg sono da qualche tempo al centro della ricerca musicologica. La crescente attenzione per le opere giovanili del compositore viennese è legata a doppio filo a un rinnovato dibattito storiografico in seno alla *Schönbergforschung*. In apertura di un recente volume,<sup>1</sup> Andreas Meyer e Ullrich Scheideler lamentavano la tendenza ad assumere posizioni apologetiche da parte di una passata storiografia che, per la preoccupazione di legittimare l'opera schönberghiana, finiva talora per appiattirsi sulla poetica del compositore e confondersi, così facendo, con la critica militante.<sup>2</sup> Nel quadro attuale, si può dire che gli studi su Schönberg si siano ormai affrancati da una tale ipoteca. Un momento significativo in questo mutato orientamento storiografico ha rappresentato anzitutto la critica contro una storia della musica scritta a modello del paradigma filosofico-storico disegnato da Anton Webern in *Der Weg zur Neuen Musik*.<sup>3</sup> Non meno decisiva, in questo processo di emancipazione, è stata la scelta di rimettere in discussione l'immagine autoriale schönberghiana, a partire dalla scoperta di un atto costruttivo intrinseco alla narrazione della sua evoluzione artistica.<sup>4</sup> Ora, un ulteriore contributo alla ridefinizione di questo quadro storiografico può venire da un attento esame delle opere giovanili del compositore viennese, segnatamente del periodo anteriore a *Verklärte Nacht* op. 4 (1899).

---

<sup>1</sup> ANDREAS MEYER - ULRICH SCHEIDELER, *Einleitung*, in *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, a cura di A. Meyer e U. Scheideler, Stuttgart - Weimar, J.B. Metzler, 2001, pp. 9-28.

<sup>2</sup> Su tutti WILLI REICH, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Molden, 1968; ma anche JOSEF RUFER, *Teoria della composizione dodecafonica*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Milano, Mondadori, 1962 (ed. orig. *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin, Hesse, 1952); RENÉ LEIBOWITZ, *Schoenberg et son école*, Paris, Janin, 1947; e per l'Italia ROMAN VLAD, *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini-Zerboni, 1958.

<sup>3</sup> ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, trad. it. di Giampiero Taverna, Milano, SE, 2006 (ed. orig. *Der Weg zur neuen Musik*, Wien, Universal, 1960 - volume tratto dalla trascrizione stenografica delle lezioni che Webern ha tenuto nel 1932-1933).

<sup>4</sup> Sull'argomento rimandiamo il lettore a FRANCESCO FINOCCHIARO, "Entwicklung" come categoria ermeneutica. Schönberg narratore di sé stesso, «Il Saggiatore musicale», XIX (2012), pp. 75-98.

1. L'opera del primissimo Schönberg è completamente avvolta in quella che Max Reger chiamò la *Brahmsnebel*: la “nebbia brahmsiana”.<sup>5</sup> Fino al 1897, l'opera di Schönberg consta di musiche per danze (walzer, polka, etc.), Lieder per voce e pianoforte, e svariati brani di musica da camera. I tratti stilistici di queste prime opere sono anch'essi testimoni di una *Brahms-Begeisterung*: l'ossessione per il lavoro motivico e per uno sviluppo tematico capillare, l'uso in contrappunto di più figure musicali sovrapposte (Schönberg lo definirà più avanti un «contrappunto per voci autonome»),<sup>6</sup> un certo gusto per le ambiguità metriche e gli spostamenti ritmici, nonché l'adesione a precisi modelli formali, come la serenata (si veda l'omonima composizione strumentale del 1896). Nel Quartetto in re maggiore, del 1897, questi elementi sono tutti ben presenti e condotti a perfezione.<sup>7</sup> Tuttavia, come ha scritto Walter Frisch, il Quartetto segna al tempo stesso un punto di saturazione della recezione brahmsiana. Molti anni più tardi, nella *Introduzione ai quattro quartetti d'archi*, Schönberg ammetterà:

Mentre questa composizione risentiva fortemente dell'influsso di Brahms e Dvořák, si verificò poi una svolta quasi improvvisa verso un modo di comporre più “progressivo”. Sulla scena musicale erano comparsi Mahler e Strauss, e la loro apparizione era così affascinante che ogni musicista fu subito costretto a prender partito pro o contro. Allora avevo solo ventitré anni, prendevo fuoco facilmente, e incominciai a scrivere poemi sinfonici in un sol tempo ininterrotto.<sup>8</sup>

A quello che Adorno avrebbe definito «l'ideale neotedesco della forma a un movimento»<sup>9</sup> si rifà una importante serie di capolavori, che va da *Verklärte Nacht* op. 4 alla *Kammersymphonie* op. 9, passando per *Pelleas und Melisande* op. 5 e il Quartetto in re minore op. 7. In questa sede, tuttavia, noi ci soffermeremo su tre poemi sinfonici incompiuti, composti tutti intorno al 1898, che rappresentano, da parte di Schönberg, i primi tentativi di stabilire un collegamento con l'avanguardia musicale del suo tempo.

<sup>5</sup> Secondo quanto riferito da Walter Frisch, l'espressione *Brahmsnebel* fu coniata da Wilhelm Tappert, un importante critico wagneriano. Cfr. WALTER FRISCH, *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 3.

<sup>6</sup> «Kontrapunkt für selbständige Stimmen», ARNOLD SCHÖNBERG, *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen*, 1911, ms. inedito, Arnold Schönberg Center, T57.14.

<sup>7</sup> Cfr. W. FRISCH, *The Early Works of Arnold Schoenberg*, cit., p. 75. Il Quartetto in re maggiore ebbe la sua prima esecuzione pubblica da parte del Quartetto Fitzner, nel Wiener Tonkünstlerverein, il 20 dicembre 1898, sei mesi dopo la morte di Brahms, che del Tonkünstlerverein era stato il presidente onorario.

<sup>8</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Introduzione ai quattro quartetti d'archi*, in Id., *Analisi e pratica musicale*, a cura di Ivan Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 244-278: 245.

<sup>9</sup> THEODOR W. ADORNO, *Sulla preistoria della composizione seriale*, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 177-192: 181.

Nel dare spiegazione di questa svolta, in un passo molto noto del saggio *My Evolution*, Schönberg attribuirà all'incontro con Alexander Zemlinsky e alla di lui influenza la "scoperta" di Richard Wagner, definendosi prima di allora «ausschließlich Brahmsianer», esclusivamente brahmsiano.<sup>10</sup> Egon Wellesz, testimone più che attendibile delle vicende di quegli anni, conferma anche lui nella sua monografia del 1921 che fu grazie alla mediazione di Zemlinsky che Schönberg entrò nel gruppo dei giovani compositori d'avanguardia:

Questi ultimi, com'era consuetudine a Vienna, si riunivano stabilmente in un *café*: dapprima nel Café Landtmann, accanto al Burgtheater, poi al Café Griensteidl, ritrovo di tutti i giovani intellettuali viennesi. Questa cerchia condivideva una sconfinata ammirazione per Wagner, in particolare per il *Tristan*, di cui i giovani compositori non si perdevano una sola esecuzione, e s'intrattenevano a commentarne in dettaglio lo stile, la strumentazione, la condotta delle parti interne.<sup>11</sup>

Nei circoli dell'avanguardia viennese, in verità, l'arte di Wagner era ammirata non solo dai musicisti, ma anche dai letterati, al punto che il connubio "amore e morte" del *Tristan und Isolde* divenne un topos, per non dire un fatto di costume, nella Vienna *fin de siècle*. A ragione si potrebbe sostenere, come ha fatto Horst Weber, che i nuovi fermenti stilistici nelle arti e nella letteratura esercitarono una funzione catalizzatrice per la comprensione di Wagner da parte di Schönberg e Zemlinsky, nel senso che, per i compositori della loro generazione, la strada che portava a Wagner fu non solo e non necessariamente intramusicale, ma venne favorita e additata da mutamenti stilistici intercorsi parallelamente nelle arti figurative e nella letteratura.<sup>12</sup>

Un ulteriore elemento va tenuto in massima considerazione per una piena comprensione di questo importante snodo della storia artistica e musicale viennese. Tra il 1892 e il 1901 ebbero luogo le prime viennesi dei poemi sinfonici di Richard Strauss, da *Don Juan* a *Ein Heldenleben*. Il 1897, l'anno della morte di Brahms, è anche quello in cui *Also sprach Zarathustra* è eseguito per la prima volta a Vienna. Il successo di Strauss ebbe un ruolo decisivo nella definizione della coscienza autoriale schönberghiana: l'iniziale ammirazione, per non

---

<sup>10</sup> Nella traduzione italiana edita («Quando incontrai Zemlinsky divenni "brahmsiano"») il senso dell'intero passo è stato clamorosamente falsato; cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *La mia evoluzione*, trad. it. di Giacomo Manzoni, in Id., *Analisi e pratica musicale*, cit., pp. 318-331: 319. Ben altro significato si desume dalla traduzione tedesca, che Schönberg stesso condusse sulla prima stesura inglese il 16 agosto 1949: «Als ich ihn [Zemlinsky] kennenlernte, war ich ausschließlich Brahmsianer. Er aber liebte Brahms und Wagner gleichermaßen, wodurch ich bald darauf ebenfalls ein glühender Anhänger beider wurde», ossia: «Quando conobbi Zemlinsky, ero esclusivamente brahmsiano. Egli però amava Brahms e Wagner allo stesso modo, ragione per cui anch'io divenni ben presto un convinto seguace di entrambi» (ARNOLD SCHÖNBERG, *Rückblick*, in Id., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, a cura di I. Vojtěch, Nördlingen, Fischer, 1976, pp. 397-408: 398).

<sup>11</sup> EGON WELLESZ, *Arnold Schönberg*, Leipzig, E. P. Tal & Co, 1921, p. 19.

<sup>12</sup> Cfr. HORST WEBER, *Zemlinsky in Wien 1871-1911*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXVIII, 2 (1971), pp. 77-96.

dire l'entusiasmo, per l'opera di Strauss indusse un cambiamento nell'evoluzione artistica del compositore viennese. In ultima analisi, quella «svolta quasi improvvisa verso un modo di comporre “più progressivo”»<sup>13</sup> avvenuta nel linguaggio musicale di Schönberg tra il 1897 e 1898 non è spiegabile alla luce di una sola causa, ma va ricondotta a una costellazione di motivi di svariata provenienza.

I primi documenti della «svolta progressiva» non appartengono tuttavia alla musica strumentale, bensì alla produzione liederistica. In essa, dopo una prima fase d'imitazione brahmsiana e schumanniana, Schönberg si staccò definitivamente dai modelli e raggiunse un tipo di espressione musicale nuova e del tutto individuale, che culminò nelle opere del 1899. La svolta è legata alla scoperta di Richard Dehmel, la cui prima raccolta di poesie era apparsa nel 1891. Negli anni Novanta dell'Ottocento, Dehmel divenne tra i più famosi poeti di lingua tedesca: le sue prime raccolte scandalizzarono il pubblico per gli audaci simbolismi, le ardite allegorie, i temi sessuali e blasfemi. La sua lirica ebbe un grande impatto non solo sui poeti, su tutti Rainer Maria Rilke, ma anche sui compositori, da Schönberg a Webern, da Strauss a Zemlinsky.

Su Schönberg, in particolare, l'impatto della poesia di Dehmel fu tale da avere durevoli implicazioni a livello dello stile musicale: non è esagerato sostenere che Dehmel fu presenza artistica in grado di indirizzare le scelte del primo periodo creativo schönberghiano.

Schönberg compose i primi Lieder su testi di Dehmel nel 1897: *Mädchenfrühling* e *Nicht doch!* nei *Frühe Lieder*. Ma fu dal 1899, vero e proprio *Dehmel-Jahr*, che la lirica dehmeliana s'impose con la forza di una scelta di poetica, foriera di conseguenze sul piano musicale: su liriche di Dehmel sono *Erwartung*, *Jesus bettelt* e *Erhebung* dai Lieder dell'op. 2, nonché *Warnung* dall'op. 3; all'omonimo poema di Dehmel è inoltre ispirata *Verklärte Nacht* op. 4, composta in quello stesso anno. I Lieder dehmeliani del 1899, tratti tutti dalla raccolta *Weib und Welt*, meritano particolare interesse, perché è in essi che Schönberg si lasciò definitivamente alle spalle lo stile brahmsiano e prese a esplorare un linguaggio cromatico più avanzato, debitore di Wagner e in parte anche di Strauss.

Un chiaro sintomo wagneriano è l'impiego della tecnica che Schönberg chiamerà «Modell und Sequenz» (modello e progressione),<sup>14</sup> come già si può vedere nell'introduzione strumentale di *Gethsemane*, costruita prendendo a modello il preludio del *Tristan*. Sul piano

<sup>13</sup> V. *supra*, n. 8.

<sup>14</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *La mia evoluzione*, in Id., *Analisi e pratica musicale*, cit., pp. 318-331: 319.

armonico, a partire da *Mädchenfrühling* e *Mannesbängen*, Schönberg tende a costruire il brano sull'esplorazione di armonie vaganti (triadi aumentate, settime diminuite, quadriadi wagneriane, seste francesi) collegate tramite movimento cromatico delle parti o, ancora più spesso, per mezzo di progressioni cadenzali delle fondamentali (del tipo I-II-V-I), armonizzate tuttavia con accordi vaganti o apparenti (si vedano ad es. le bb. 14-19 in *Jesus bettelt*). Diventano sempre più frequenti inoltre le progressioni armoniche ellittiche, che vedono l'omissione della dominante. Questi stessi elementi sono condotti a sviluppo nei frammenti di musica a programma del 1898.

2. *Verklärte Nacht* non costituì dunque l'unico tentativo di musica a programma prima della svolta di secolo. I tre poemi sinfonici incompiuti *Hans im Glück*, da una fiaba dei fratelli Grimm, *Frühlings Tod*, ispirato a Nikolaus Lenau, e *Toter Winkel*, da un testo di Gustav Falke (tutti e tre composti tra la primavera e l'estate del 1898) sono importanti documenti di quella «svolta progressiva».

Secondo Ulrich Thieme, al quale dobbiamo il primo e, ad oggi, più completo studio sull'argomento,<sup>15</sup> i tre frammenti *Hans im Glück*, *Toter Winkel* e *Frühlings Tod* possono tutti essere considerati degli studi preparatori per l'op. 4; con questa avrebbero in comune l'uso polifonico-contrappuntistico della grande orchestra, la sperimentazione della forma ciclica in un unico movimento, l'unione di concezione programmatica e musica da camera (elemento di novità evidenziato, per lo più in negativo, anche nelle prime recensioni di *Verklärte Nacht*). Sebbene sia arduo attribuire un valore estetico ad abbozzi di qualche decina di battute, è certo nondimeno che le tre opere incompiute documentano delle trasformazioni stilistiche in atto, destinate a dare importanti frutti negli anni a venire. I tre frammenti testimoniano più di ogni altra cosa la forte attrazione di Schönberg per la musica a programma in quel preciso momento della sua evoluzione artistica.

Il manoscritto di *Hans im Glück*, posto su un unico foglio accanto a uno schizzo dei *Gurrelieder*, consta di appena 13 battute su doppio pentagramma, con scarse indicazioni per la strumentazione (fig. 1).

---

<sup>15</sup> ULRICH THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs. Einflüsse und Wandlungen*, Regensburg, Bosse, 1979, pp. 170-215; ma cfr. anche WALTER B. BAILEY, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, Ann Arbor, UMI, 1984, pp. 38-51.

2343

Hans im Glück Symphonische Dichtung nach dem deutschen Märchen

Langsam  
clar

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top left, the number '2343' is written in a small box. The title 'Hans im Glück' is written in cursive, followed by 'Symphonische Dichtung nach dem deutschen Märchen'. The first staff is marked 'Langsam' and 'clar'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'mp', and 'pp'. There are also some handwritten annotations in cursive, such as 'Horn' and 'Schornstein-Fuß'. The paper has some wear and tear, particularly at the bottom edge.

Fig. 1: Arnold Schönberg, Hans im Glück, abbozzo, ms.<sup>16</sup>

È intitolato *Hans im Glück: Symphonische Dichtung nach dem deutschen Märchen*. Schönberg abbozzò anche un programma di poche righe (fig. 2), sormontato dal motto goethiano «Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt».<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Entwürfe zu einer Symphonischen Dichtung "Hans im Glück"*. Partizellskizze, Arnold Schönberg Center, <https://bit.ly/2KI7c0X> (ultimo accesso, 11 agosto 2019).

<sup>17</sup> «Ho fondato la mia causa sul nulla», ARNOLD SCHÖNBERG, *Entwurf des "Programms" zu einer Symphonischen Dichtung "Hans im Glück"*, s.d., ms. inedito, Arnold Schönberg Center, T27.11.E. Il motto «Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt» è il primo verso di *Vanitas! Vanitatum vanitas!*, componimento poetico del 1806 di Johann Wolfgang Goethe.

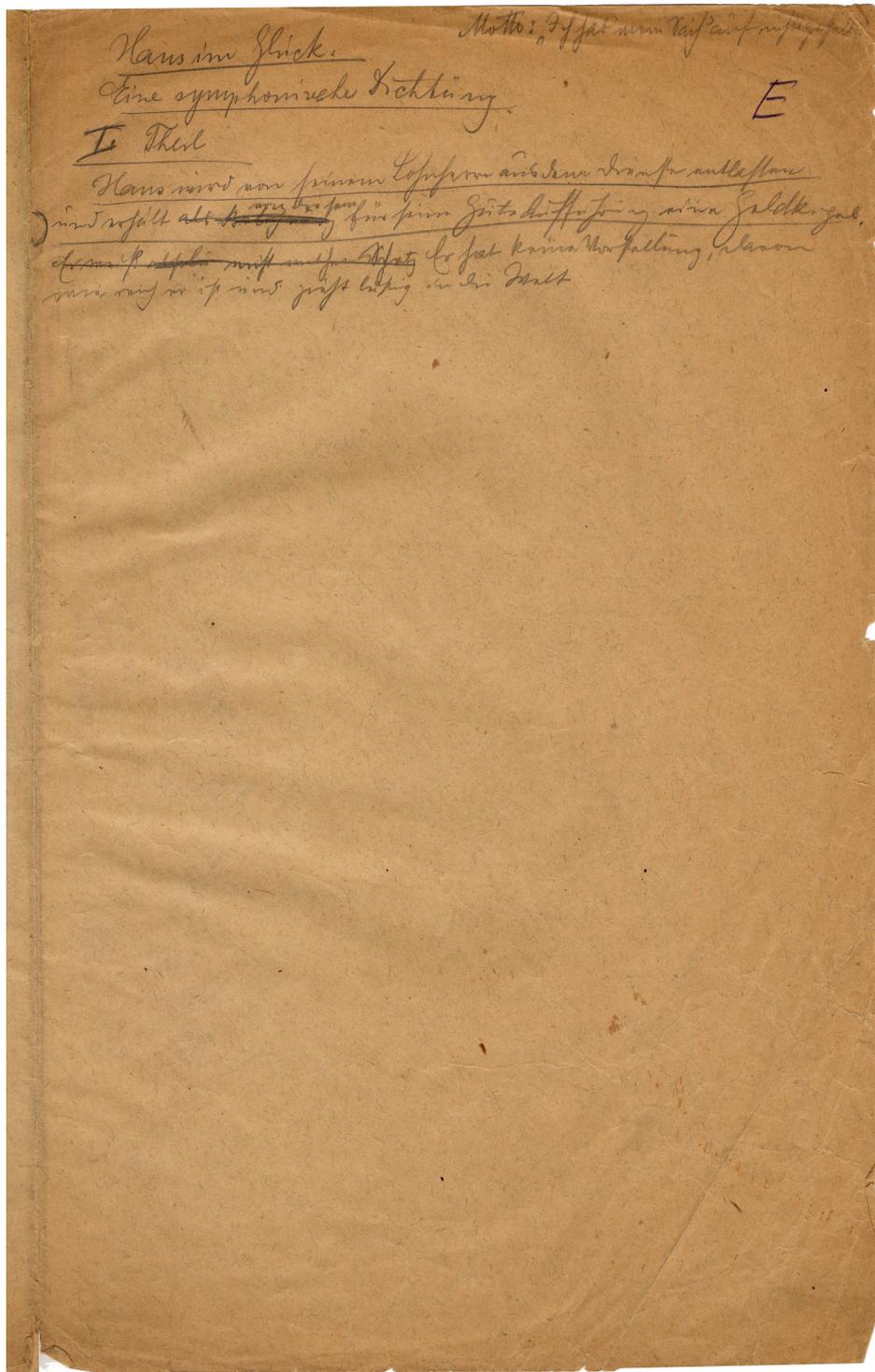


Fig. 2: Arnold Schönberg, Hans im Glück, schizzo del programma, ms.<sup>18</sup> «Hans wird von seinem Lohnherrn aus dem Dienste entlassen und erhält von diesem für seine gute Aufführung eine Goldkugel. Er hat keine Vorstellung davon wie reich er ist und zieht lustig in die Welt» (Hans viene licenziato dal suo padrone e ottiene da questi, per i suoi buoni servizi, una biglia dorata. Egli non ha idea di quanto sia ricco e va contento per il mondo).

<sup>18</sup> Entwürfe zu einer Symphonischen Dichtung "Hans im Glück". Programmentwurf, Arnold Schönberg Center, <https://bit.ly/2KETULZ> (ultimo accesso, 11 agosto 2019).

L'estrema brevità del frammento non consente d'inferire altro se non l'effimero interesse per un soggetto umoristico, forse debitore del poema straussiano *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, che era stato eseguito a Vienna nel 1896.

Ben altra consistenza ha il secondo frammento, *Toter Winkel* (Angolo morto), da un testo di Gustav Falke. Di primo acchito, il brano sembra imparentabile nello stile e nell'assetto con l'op. 4, con cui condivide l'idea del connubio fra organico cameristico (il sestetto d'archi) e musica a programma, con tanto di testo poetico riportato sul frontespizio della composizione (fig. 3a). In virtù di questo elemento, Thieme e Bailey hanno riconosciuto in *Toter Winkel* il più diretto precursore di *Verklärte Nacht*.<sup>19</sup>

Le due stanze del componimento poetico di Falke ritraggono una tetra scena naturale, assolutamente statica, che descrive l'arrivo della brezza marina e il lento calare della marea.

*Toter Winkel*

Dunkle Wasser, dunkle Hügel,  
Schwarzer Himmel, tief und schwer.  
Über Feld auf müdem Flügel  
Kommt ein feuchter Hauch daher.

Stille Stadt und stiller Hafen,  
Segel hängen schlaff und schwer,  
Markt und Gassen schweigen, schlafen.  
Träge ebbs der Strom ins Meer.

*Angolo morto*

Acqua scura, colline scure,  
Cielo nero, profondo e pesante.  
Sul campo su di un'ala stanca  
Arriva un umido alito.

Città silenziosa e porto tranquillo,  
Le vele cadono flosce e pesanti,  
Mercato e vicoli tacciono, dormono.  
Pigramente cala la marea.<sup>20</sup>

In partitura si possono individuare tre sezioni che occupano un arco complessivo di 34 battute: 1-18, 19-28, 29-34. La prima e la terza si basano su un medesimo materiale tematico (una linea melodica discendente, che già preannuncia il tema iniziale di *Verklärte Nacht*); la seconda ha invece un carattere lievemente contrastante. Nessuna delle tre sezioni è però sviluppata in ampiezza a costituire un episodio autonomo. Per questa ragione si potrebbe ipotizzare, come suggerito da Walter Bailey, che le tre sezioni fossero state concepite quali parti di una più ampia introduzione. Il frammento non fa uso alcuno della capillare elaborazione motivica, tipica del Quartetto in re maggiore e, più in generale, della fase brahmsiana, ma procede quasi esclusivamente per ripetizioni letterali o progressioni di motivi di due

<sup>19</sup> U. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs*, cit., pp. 181-182, e W. B. BAILEY, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, cit., pp. 38-39.

<sup>20</sup> Testo tratto dall'abbozzo di *Toter Winkel*, p. 1 (v. *infra* fig. 3a); traduzione nostra.

battute, o ancora tramite progressive elisioni delle figure-motivo, secondo un procedimento definito da Schönberg «Auflösung» (liquidazione).<sup>21</sup>

La prima sezione è resa omogenea dalla ripetizione del fa diesis: un pedale interno in ritmo sincopato nella seconda viola e nel secondo violino. L'impiego esteso della tecnica di modello e progressione rende non facile l'attribuzione della tonalità, che rimane sospesa fra re maggiore (la tonalità d'impianto secondo Bailey) e si minore (nell'ipotesi di Thieme). In re maggiore è la prima cadenza a b. 4, ma senza la quinta dell'accordo; l'enfasi sul successivo accordo di fa diesis maggiore lascia propendere per un si minore come tonalità d'impianto.

Nella prima sezione si possono contare due diverse figure-motivo (fig. 3): un profilo discendente nella prima viola e primo violoncello (bb. 1-4) è ripetuto con una diversa conclusione (bb. 4-7) e poi conservato nel ritmo nel resto della sezione. Una seconda figura-motivo è esposta dai violini (bb. 8-10) e ripetuta in progressione discendente (bb. 10-12), prima che un episodio di liquidazione ne proponga un'elaborazione della testa in progressione (bb. 12-15 e 16-18).

---

<sup>21</sup> Cfr. W. B. BAILEY, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, cit., p. 40.



Il poema sinfonico nell'opera giovanile di Arnold Schönberg

U168

*Wunder zürück fallen*

The image shows a handwritten musical score on ten staves. At the top left, there is a small blue sticker with the number 'U168'. The title 'Wunder zürück fallen' is written in cursive at the top center. The score is written in a complex, modern style with many slurs, triplets, and dynamic markings such as ppp, pp, and p. The notation is dense and intricate, typical of Schönberg's atonal and twelve-tone compositions. The paper is aged and yellowed.

Fig. 3 (b): Arnold Schönberg, Toter Winkel, abbozzo, ms., pp. 1-3.

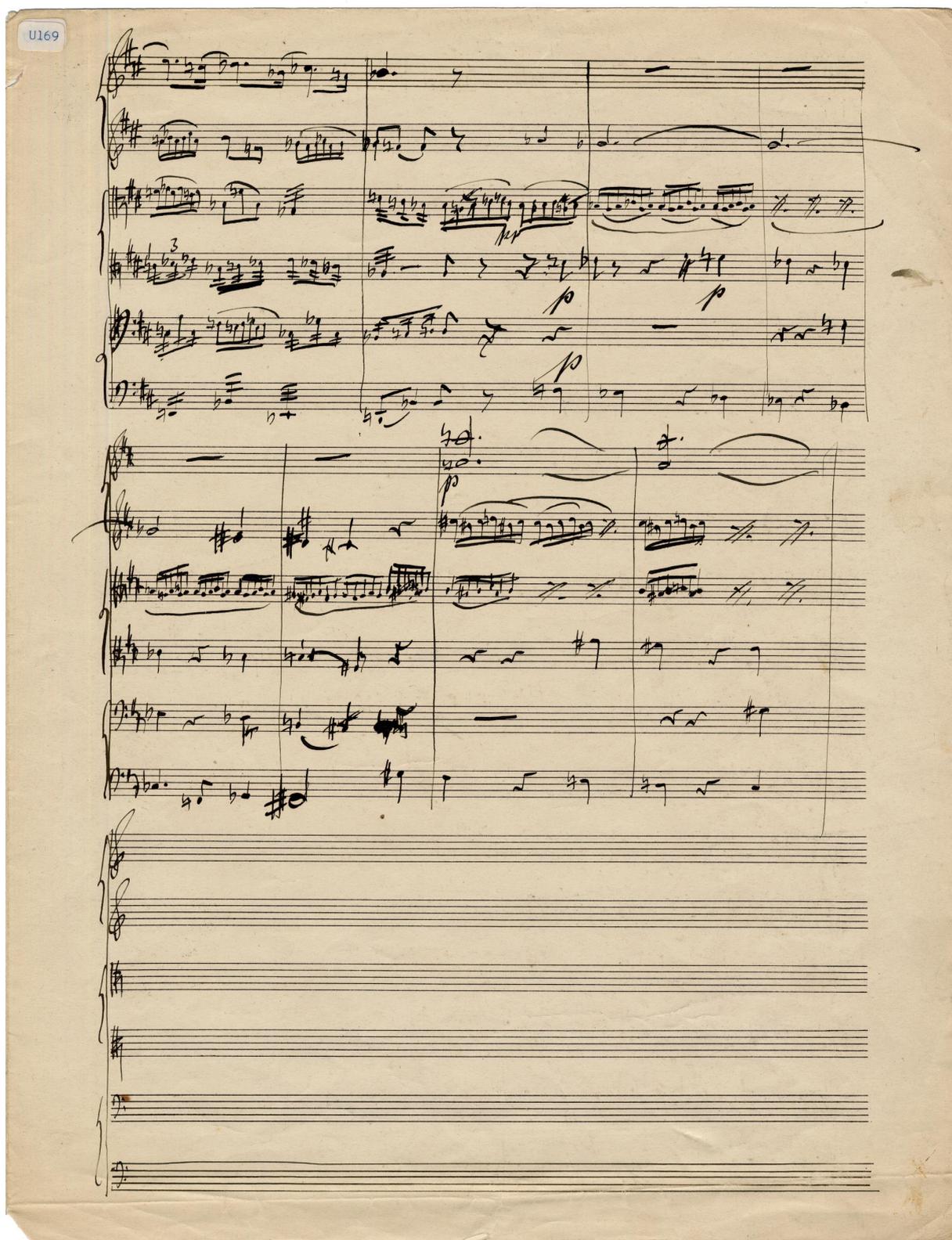


Fig. 3 (c): Arnold Schönberg, Toter Winkel, abbozzo, ms., pp. 1-3.

Questo tipo di costruzione tematica trova conferma anche nella sezione successiva (da b. 19), ove si hanno insistenti ripetizioni e progressioni del motivo di bb. 19-20: esso è prima ripetuto alla lettera, poi trattato in progressione, infine sciolto (b. 27). Nella battuta successiva s'intersecano la conclusione della seconda sezione e l'inizio della terza; quest'ultima rinvia all'inizio del frammento: il sol bemolle (enarmonico di fa diesis) nel secondo violino è il vecchio pedale, della durata di tre battute; il profilo iniziale, ora nel registro grave, subisce un'imitazione ravvicinata ed è trattato in progressione fino a b. 34, ove il frammento si arresta.

La composizione di *Toter Winkel* si basa, com'è evidente, su di una applicazione intensiva del principio wagneriano di modello e progressione. Della precedente fase brahmsiana, imperniata sull'ossessiva variazione in sviluppo, non rimane traccia, se non per il distintivo ricorso, nella seconda sezione, alla sovrapposizione di più figure-motivo. La rinuncia deliberata all'elaborazione motivica è segno di una precisa scelta in direzione di un allentamento della consequenzialità sintattica; in assenza di una precisa meta tonale, conseguenza dell'uso pervasivo della progressione e del cromatismo, il discorso musicale rimane imperniato sull'illuminazione armonica cangiante di un singolo suono, il pedale di fa diesis, usato di volta in volta come fondamentale, terza o quinta di accordi tonali o armonie vaganti.<sup>23</sup> Come già aveva sperimentato nei *Frühe Lieder* e soprattutto in *Erwartung* dell'op. 2 con un accordo per quarte, nella seconda sezione di *Toter Winkel* Schönberg individua un centro accordale – una settima diminuita sulle note re diesis, fa diesis, la, do – che ricorre costantemente alla fine del modello di due battute. Questo centro accordale è raggiunto per due volte provenendo dall'accordo di la minore, tramite movimento cromatico delle parti interne, e altre due volte da do minore, ora nella trasformazione enarmonica fa diesis, la, do, mi bemolle.

In verità, in nessuna delle tre sezioni – come Thieme ha correttamente osservato – si può individuare un netto profilo tematico, ma occorre parlare piuttosto della “circo-  
scrizione” di un aggregato armonico per mezzo di una o due figure-motivo:<sup>24</sup> ne deriva per il discorso musicale una certa staticità, che è ancora abbastanza lontana dal linguaggio di *Verklärte Nacht* ed è piuttosto da collegare all'immobilità della scena poetica, certo inadatta a una scrittura processuale come quella del Quartetto in re maggiore.<sup>25</sup> La circoscrizione di

---

<sup>23</sup> Cfr. U. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs*, cit., pp. 177-178.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 180.

una sonorità accordale potrebbe quindi essere intesa come la trasposizione del clima espressivo omogeneo e unitario, stabilito nella poesia di Falke, entro la sfera dell'organizzazione musicale. In questo si potrebbe leggere un tentativo di esprimere l'idea del testo poetico nella dialettica musicale e nella sua logica immanente – questo il senso ultimo di una nota dichiarazione di Schönberg, riferita a *Verklärte Nacht*, a proposito della volontà di esprimere nella sua musica «l'idea che stava dietro il testo poetico».<sup>26</sup> Non è tuttavia da escludere che, a differenza dell'op. 4, per *Toter Winkel* il rapporto di priorità cronologica e genetica tra testo e musica sia da invertire: è possibile infatti che Schönberg sia arrivato alla poesia di Falke come conseguenza di un'idea compositiva preesistente – vale a dire: un effetto di staticità, derivante da un pensiero musicale non processuale ma imperniato su di una logica associativa.

Il più ampio dei frammenti di musica a programma è il poema sinfonico *Frühlings Tod* (Morte della primavera). Dell'opera rimangono una particella di 255 battute e una partitura orchestrale di 135. La particella è intitolata *Frühlings Tod nach Lenau, für Streich Orchester* (fig. 4); sul frontespizio «Streich» è però cancellato e sostituito con «grosses» ed è aggiunta una lista di strumenti (la partitura è per 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti in la, 2 fagotti, 4 corni in fa, 2 trombe, 2 tromboni, timpani, arpa e archi). La particella porta la data 20 luglio 1898, un dato che pone la composizione del frammento in prossimità dell'opera 1.

---

<sup>26</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Cuore e cervello nella musica*, in Id., *Stile e idea*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1975<sup>2</sup>, pp. 150-177: 152.

U232

Frühlings Tod nach Genau

2001  
für grosses Orchester  
2 Fl. u. Cl. u. K. u. Fag. u. Hornen

*Langsamo*

*con ma*  
*mp*

Parteilose Schatzkammer

Fig. 4 (a): Arnold Schönberg, Frühlings Tod, particella, ms.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Frühlings Tod nach Genau für grosses Orchester. Erste Niederschrift mit verworfenen Takten und Entwürfen, pp. 1-2, Arnold Schönberg Center, <https://bit.ly/2N0eXIE>, <https://bit.ly/2KEjWWz> (ultimo accesso, 11 agosto 2019).



Fig. 4 (b): Arnold Schönberg, Frühlings Tod, particella, ms.

*Frühlings Tod* si basa su una omonima poesia di Nikolaus Lenau, poeta cui attinse anche Strauss per il suo *Don Juan* e ancora Schönberg per la composizione vocale non pubblicata *Ein Schilflied*. La poesia di Lenau ha forma regolare, in quattro strofe, e contiene molti passi che potrebbero prestarsi a episodi di pittura sonora: venti, tempeste, nubi, raggi di sole, usignoli, etc. (proponiamo di seguito l'unica traduzione italiana edita, di Diego Sant'Ambrogio, risalente al 1890).<sup>28</sup>

Frühlings Tod

Warum, o Lüfte, flüstert ihr so bang'?  
Durch alle Haine weht die Trauerkunde,  
Und störrisch klagt der trüben Welle Gang:  
Das ist des holden Frühlings Todesstunde!

Der Himmel, finster und gewitterschwül,  
Umhüllt sich tief, daß er sein Leid verhehle,  
Und an des Lenzes grünem Sterbepfühl  
Weint noch sein Kind, sein liebstes, Philomele.

Wenn so der Lenz frohlocket, schmerzlich ahnt  
Das Herz sein Paradies, das uns verloren,  
Und weil er uns zu laut daran gemahnt,  
Mußt' ihn der heiße Sonnenpfeil durchbohren.

Der Himmel blitzt, und Donnerwolken fliehn,  
Die lauten Stürme durch die Haine tosen;  
Doch lächelnd stirbt der holde Lenz dahin,  
Sein Herzblut still verströmend, seine Rosen.

Morte della primavera

Perché, aurette, sì flebili scorrete?  
Ahi! la nuova pel bosco si diffonde,  
E l'eco tristamente la ripete:  
«La gaia primavera se ne muor!»

Il ciel, carico di nubi, e tenebroso,  
In fosche nubi il proprio duolo asconde,  
E con tristi querele, il più amoroso  
Suo figlio piange, il re de' suoi cantor.

Nelle pompe del maggio ardentemente  
Sognò il core l'Eliso a noi rapito,  
E, or che tutto disparve, anco il cocente  
Raggio del sole ne verrà a schernir.

Già rumoreggia il tuono, e la bufera  
Infuriando scorrazza in ogni lito,  
Ma fra i sorrisi muor la primavera,  
E rose dal suo sangue scaturir.

Thieme individua in *Frühlings Tod* la prima della serie di composizioni schönbergiane in un unico movimento che assommano forma sonata e ciclo sonatistico: gli *opera* 4, 5, 7, e 9.<sup>29</sup> Altri, come Bailey, contestano questa definizione: nonostante le ampie dimensioni, non sarebbe infatti possibile stabilire quale dovesse essere la forma finale dell'opera.

La partitura consiste nella successione di numerose forme-motivo di differente carattere e fisionomia: alcune circoscrivono aree tonali ben definite, altre hanno una identità tonale molto meno stabile. Lo sviluppo tematico in *Frühlings Tod*, come in *Toter Winkel*, obbedisce al principio wagneriano di modello e progressione: tuttavia, esso trova applicazione non solo su brevi frasi di due battute, come avveniva nel frammento precedente, ma anche su strutture tematiche più estese – con questa tecnica è costruito, per esempio, il tema principale (bb. 19-23, *Etwas bewegter*). La conferma di una connessione di figure tema-

<sup>28</sup> NIKOLAUS LENAU, *Il canzoniere*, trad. it. di Diego Sant'Ambrogio, Milano, Sonzogno, 1890.

<sup>29</sup> U. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs*, cit., p. 191.

tiche ed elementi testuali legittimerebbe, per *Frühlings Tod*, il ricorso al concetto di *Leitmotiv*: in ogni caso, questi *Leitmotive* sono coinvolti in un processo di trasformazione tematica, e risultano concatenati ad altri motivi nella dimensione orizzontale o sovrapposti in quella verticale. Questo tratto di scrittura, in particolare, rende molto fitto l'ordito complessivo del frammento: temi salienti della composizione sono spesso costruiti in contrappunto per voci autonome e trattati in imitazione.

Quel che è più importante, il brano è reso coerente da una base motivica comune – elemento, questo, che fa di *Frühlings Tod*, ben più di *Toter Winkel*, il più diretto predecessore di *Verklärte Nacht*. Lo sviluppo cui è sottoposto il motivo d'apertura (cfr. le bb. 2-3, 9-10, 12-13), che nella sua struttura intervallare e nelle sue elaborazioni a specchio può essere preso come protomodello di *Grundgestalt*, è in stretto rapporto con il processo tematico messo in atto nell'op. 4.<sup>30</sup>

Sul piano armonico, sono da sottolineare alcune peculiari concatenazioni accordali, già prefigurate nella scrittura dei Lieder coevi:

a) Nella prima sezione, la tonica si minore viene raggiunta quasi sempre con ellissi armoniche, direttamente dall'accordo di sesta francese (a b. 5 e 11: do diesis, mi diesis, sol, si) o dal secondo grado napoletano (b. 8), trattati come sostituti della dominante.

b) Alle bb. 6-7, una serie di accordi vaganti è collegata mediante condotta cromatica delle parti (la quadriade wagneriana sul II grado do diesis, mi, sol, si, svincolata dalla funzione di sottodominante, si collega all'accordo di quinta eccedente re, fa diesis, la diesis, variante del parallelo della tonica si minore).

c) Alle bb. 32-33, la quadriade wagneriana fa, la bemolle, do bemolle, mi bemolle, risolve nella settima diminuita si, re, fa, la bemolle, ma la fondamentale è in urto dissonante, sulla suddivisione forte, con il si bemolle dei violini, che solo sull'ultimo ottavo della battuta risolve su una nota "buona" dell'accordo.

Proprio la quadriade wagneriana, ossia l'accordo di settima di terza specie sul secondo grado, è il centro accordale attorno a cui ruota buona parte dei fenomeni armonici di *Frühlings Tod*. Come scrive nella sua *Harmonielehre*, Schönberg desume questo accordo direttamente dal *Tristan*, ma ne dischiude le potenzialità di accordo vagante là dove, come nell'ultimo dei casi trattati, lo svincola dalla sua funzione di sottodominante per collegarlo ad altri aggregati armonici, al di fuori di uno schema cadenzale tradizionale.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Ivi, p. 204.

<sup>31</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 324-325.

3. Pochi giorni dopo l'interruzione del lavoro a *Frühlings Tod*, Schönberg si dedicò alla composizione di quelli che sarebbero poi stati pubblicati come *Gesänge* dell'op. 1. Nella scrittura pianistica quasi orchestrale di questi Lieder su testi del poeta Levetzow si può scorgere la stessa fattura del precedente poema sinfonico; il motivo d'apertura del frammento fa capolino alle bb. 10-11 del primo Lied (*Dank*), anche qui trattato in progressione;<sup>32</sup> per tacere delle analoghe successioni di accordi vaganti che si possono ascoltare alle bb. 45 e 64 del secondo (*Abschied*). In un certo senso, è come se gli esperimenti di musica a programma, sbocciati sul terreno della liederistica, nella liederistica dovessero esser di nuovo riassorbiti, prima di trovare sbocco in modo compiuto nelle successive opere strumentali.

Uno stesso rapporto di complementarità segnerà anche il 1899, il cosiddetto *Dehmel-Jahr*. In *Erwartung* (dai *Vier Lieder* op. 2), che precede di qualche settimana la composizione di *Verklärte Nacht*, sono infatti prefigurati molti elementi del sestetto: il soggetto (un incontro notturno), l'alternanza di narrazione e discorso diretto, la costruzione musicale simmetrica in relazione alle strofe, l'esplorazione di accordi coloristici con funzione strutturale (nella fattispecie, un accordo per quarte sul mi bemolle). La contiguità cronologica e quasi sostanziale tra le due opere è testimone di un dato di fatto che non è stato, forse, sottolineato abbastanza: nella coscienza musicale del giovane Schönberg, liederistica e musica strumentale non occupano territori separati, rappresentano bensì campi dell'immaginazione musicale che s'intersecano e in parte si sovrappongono. Analoghi sono i tratti stilistici e gli elementi del linguaggio musicale; comune è in molti casi la fonte poetica, la sorgente dell'ispirazione, ossia la lirica di Dehmel.

In tutta evidenza, Schönberg sentì la poesia di Dehmel, con il suo fondo erotico e soggettivista, intimamente legata a scelte musicali che procedono in direzione di un allentamento della tonalità. Ne è prova una confessione contenuta in una nota lettera al poeta, scritta da Schönberg nel dicembre 1912:

Le Sue poesie hanno esercitato un influsso decisivo sulla mia evoluzione musicale. Esse per prime mi spinsero a cercare un tono nuovo nella lirica; nel senso che lo trovai senza cercarlo, limitandomi a rispecchiare nella musica ciò che i suoi versi suscitavano in me. Le persone che conoscono la mia musica potranno confermarLe come nei miei primi tentativi di comporre Lieder su Suoi testi, più che in altre composizioni posteriori, si riscontrano le premesse della mia evoluzione futura.<sup>33</sup>

E ancora un anno dopo, nel novembre 1913, Schönberg ammetteva:

---

<sup>32</sup> Cfr. U. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs*, cit., p. 215.

Lei, più di ogni altro modello musicale, è stato Lei a fissare il manifesto programmatico dei nostri esperimenti musicali [...]. Quasi ad ogni punto di svolta della mia evoluzione musicale c'è una lirica di Dehmel. Trovai sempre prima nei Suoi toni quel tono che doveva diventare il mio.<sup>34</sup>

A prestar fede alle parole di Schönberg, viene da chiedersi se non possa forse valere anche per il compositore viennese quanto Carl Dahlhaus ha affermato per Wagner,<sup>35</sup> esser le ragioni dell'arricchimento dei mezzi tonali non di natura endogena, non derivanti, cioè, da ragioni di pura logica interna al sistema tonale, bensì legittimate da un referente esterno e drammaturgico. Se è stato un influsso esogeno a condurre Schönberg all'allentamento della consequenzialità sintattica e allo scardinamento della tonalità, ciò è da ricondurre senza dubbio al ruolo svolto dalla poesia di Dehmel e, in seconda istanza, da quella di Stefan George. Un fondo programmatico potrebbe aver costituito la piattaforma degli esperimenti atonali e di tonalità allargata. Del resto, non si può fare a meno di notare come il contenitore "musica assoluta" sia inadeguato non solo per *Verklärte Nacht*, opera con un programma dichiarato, ma persino per i Quartetti op. 7 e 10: l'uno, nella forma ciclica in un solo movimento, fu composto secondo le indicazioni di un programma segreto;<sup>36</sup> l'altro, sebbene ritorni alla forma in quattro movimenti, conserva una chiara intenzione programmatica nello Scherzo *Sehr rasch*, ove è impiegata ironicamente la canzone popolare *O du lieber Augustin*, e soprattutto negli ultimi due movimenti *Litanei* ed *Entrückung*, che vedono l'introduzione della voce su testo poetico di George.

Non meno importante della considerazione storica è la questione semiotica circa la natura della relazione tra fenomeni sintattici e costellazioni di significato provenienti dalla poesia di Dehmel e George. Come intendere un possibile rinvio semantico? A quale area del simbolismo sarebbe esso riferibile? Quali sono le costellazioni di significato (erotismo, stati-

<sup>33</sup> Lettera di Arnold Schönberg a Richard Dehmel, 13 dicembre 1912, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Lettere*, a cura di Erwin Stein, trad. it. di Mario Rubino Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 27. La nostra traduzione si discosta leggermente da quella ivi pubblicata. Nel catalogo della corrispondenza schönberghiana, consultabile on line sul sito dell'Arnold Schönberg Center, la lettera è alla pagina [http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID Number=300](http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID Number=300) (ultimo accesso, 11 agosto 2019).

<sup>34</sup> Lettera di Arnold Schönberg a Richard Dehmel, Berlino, 16 novembre 1913, pubblicata per la prima volta da Joachim Birke, *Richard Dehmel und Arnold Schönberg: Ein Briefwechsel*, «Die Musikforschung», XI (1958), pp. 279-285: 285 (traduzione italiana dell'autore del saggio). Nel catalogo on line della corrispondenza schönberghiana è riportata alla pagina [http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID Number=43](http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID Number=43) (ultimo accesso, 11 agosto 2019).

<sup>35</sup> Cfr. CARL DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, trad. it. di Maria Cristina Donnini Macciò, Firenze, La Nuova Italia, 1983, *passim*.

<sup>36</sup> Pubblicato in CHRISTIAN M. SCHMIDT, *Arnold Schönberg, Streichquartette 1. Kritischer Bericht, Skizzen, Fragmente*, Mainz-Wien, Universal, 1986 («Arnold Schönberg. Sämtliche Werke», 20b), p. 109 sgg.

cià, obnubilamento, etc.) a cui rimanderebbero le strutture discorsive? Tali domande, allo stato attuale, sono destinate a restare senza risposta. Quel che è certo è che chi volesse indagare quel possibile nesso semantico dovrà tenersi equamente distante da riduttive letture *ex post* – come la tesi di Bryan Simms secondo cui tutta la musica composta da Schönberg a partire dal *Secondo Quartetto* non sarebbe che un'elaborazione del tradimento coniugale<sup>37</sup> – così come dalle ormai insostenibili posizioni assolutiste di chi vorrebbe chiuso con *Pelleas und Melisande* l'interesse di Schönberg per la musica a programma.

**NOTA**

Le riproduzioni sono state gentilmente autorizzate da Belmont Music Publishers, Los Angeles.

---

<sup>37</sup> BRIAN R. SIMMS, «My Dear Hagerl». *Self-Representation in Schoenberg's String Quartet No. 2*, «19th-Century Music», XXVI, 3 (2003), pp. 258-277.