



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

STUDI MUSICALI Digital repository

Titolo / Title: Le necessità della variazione nel pensiero viennese progressista

Author(s): Giovanni Damiani

Studi Musicali

Anno XXII – 1993 n. 2, pp. 447-465

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000631>

Accessed: 20/01/2011

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

GIOVANNI DAMIANI

LA NECESSITÀ DELLA VARIAZIONE
NEL PENSIERO VIENNESE PROGRESSISTA

Una questione cruciale per musicologi, compositori, esecutori e quanti si occupano di musica, è il problema dell'unità dell'opera musicale, problema che sorge immediatamente dalla considerazione di una varietà o molteplicità non facile da esperire o comprendere come tale. Nella cultura europea, per una esasperazione di istanze speculative dell'antica Grecia, si è sottoposta la varietà fenomenica a modelli di essere o di pensiero unificanti,¹ considerati per tale virtù ordinatrice su un piano più alto di ogni molteplice. Questo è l'avviso generalmente seguito dall'analisi musicale fin dalle sue origini; eppure, per alcuni esponenti fondamentali per la storia della musica 'prattica' del nostro secolo, che hanno inoltre contribuito non poco all'approfondimento teorico contemporaneo, il rapporto tra unità e varietà si pone in modo del tutto diverso. Intendiamo riferirci a Schönberg, Webern e Berg, e alla temperie culturale in cui si formarono; approfondire e chiarire come essi consideravano questo rapporto, non solo non ha bisogno di giustificazioni, ma risulta urgente dato il paradossale equivoco di chi ha visto in essi i profeti di un controllo assoluto del 'materiale', garantito a priori da un elemento unificante quale sarebbe la serie. Per intraprendere una più esatta comprensione ci rifaremo a quanto è affermato da essi stessi e da intellettuali più autenticamente vicini al loro pensiero.

Nella *Prefatory Note* al celebre *The Thematic Process in Music* di Rudolph Réti,² Donald Mitchell dichiara che l'unità di un'opera è indice

¹ Nonché totalizzanti, avallando senz'altro il binomio di Spinoza *'en kai pan*; v. FRIEDRICH DÖHL, *Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik*, München-Salzburg, Katzbichler, 1976, p. 51.

² Scritto negli Stati Uniti nel 1950 e pubblicato l'anno successivo presso Faber. Nato in Serbia, Rudolph Réti visse gran parte della sua vita a Vienna, e il suo metodo, anche se elaborato in America, maturò per almeno trent'anni già a Vienna; un'analisi compiuta nel 1912 venne giudicata da Schönberg «assai vicina al mio modo di pensare» (v. la lettera a Réti pubblicata nel suo *Tonality, Atonality, Pantonality*, London, Barrie and Rockliff, 1958); a ragione Carl Dahlhaus riconosce che tale metodo «è improntato dall'esperienza della dodecafonìa anche quando l'oggetto delle analisi è costituito dalle sonate di Beethoven» (CARL DAHLHAUS,

della sua grandezza o perfezione; il metodo del libro dimostra in modo convincente «che l'unità esiste dove, in superficie, sembra assente», e non esita ad aggiungere che «ciò è per me una delle più affascinanti delle sue osservazioni».³ In effetti, nella sua introduzione, Réti sottolinea questo dualismo gerarchico tra «differenza nella superficie ma somiglianza nel nucleo»⁴ come essenza della trasformazione tematica. Tuttavia avverte il lettore che le conclusioni del libro saranno «abbastanza differenti da quelle che sembravano significative al suo inizio».⁵ Infatti nelle considerazioni finali Réti enfatizza assai meno l'unità data da semplici affinità, e mostra quanto più importante sia piuttosto cogliere le differenze tra figure simili, la concreta varietà data dal *processo* di trasformazione dinamica che, come vedremo nel caso di Schönberg, risulta comprensibile nel passaggio da una forma-motivo a un'altra.⁶ Il riferimento a pochi moduli di base, motivi collegati in configurazioni tematiche, risulta dunque poco più che un buon mezzo per concentrare l'ascolto verso fini eterogenei ad essi, e non una struttura nascosta cui si assoggetta la superficie sonora o la chiave per afferrarne il significato.

L'analisi deve essere condotta oltre la dissezione in parti, oltre la *reductio ad unum*; questo non è che un primo livello dell'analisi: il secondo, si chiami esso analisi o sintesi, è quel momento più propriamente estetico che restituisce la varietà, rafforzata e non annichilita dall'unità. Ciò riconobbe Adorno nel suo tardo scritto sull'analisi:

L'analisi rende conto del fatto che le opere d'arte musicali sono veramente 'composte', messe insieme a partire dal singolo particolare, corregge in loro l'apparenza [...] della assoluta priorità del tutto e del suo fluire rispetto agli elementi di cui è costituito. Come distruzione di quella apparenza l'analisi è critica. [...] Tuttavia si menziona così un limite delle analisi consuete [...]. Non si dovrebbe però pretendere un meno di analisi, come piacerebbe al pregiudizio, ma un più, la sua seconda riflessione. Non basta stabilire analiticamente gli elementi, neppure le più concrete cellule primarie, le cosiddette 'idee' (*Einfälle*). Bisogne-

Analisi musicale e giudizio estetico, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 48). Lo stesso in fondo si può dire delle analisi di Schönberg e Berg di opere della 'grande tradizione'.

³ R. RÉTI, *The Thematic Process in Music*, New York, Macmillan, 1951, p. vi.

⁴ *Ivi*, p. 5.

⁵ *Ivi*, p. 7.

⁶ Sebbene Réti spesso si fermi a un candido entusiasmo da neofita nelle scoperte di affinità tematiche (peraltro nient'affatto ovvie), non si può sostenere che l'unità delle opere analizzate sia per lui una struttura a priori, ma nasce, come già aveva spiegato Schönberg, dalla capacità del compositore di prevedere le più lontane conseguenze dello sviluppo organico dei germi di un'opera; non mancano del resto analisi prettamente dinamiche, come quelle che illustrano il concetto di *'Thematic resolution'* (v. *ivi*, p. 239 sgg.).

rebbe poi ricostruire che cosa ne viene fatto o, secondo quanto diceva Schönberg, 'scrivere la storia di un tema'.⁷

L'incaponirsi a cercare l'unità anche nei fenomeni più incostanti non deve diventare in nessun caso fine unico: è indispensabile evidenziare reciprocamente, in un percorso a ritroso, nell'unità la varietà: quest'ultima all'analisi appare come precedente o successiva ad un'unità a posteriori o a priori, ma nella loro essenza originaria unità e varietà costituiscono due aspetti di un solo fenomeno, entrambi necessari per la sussistenza dell'altro.

Immune dalla tentazione, predominante nell'intelligenza scientifica europea, di catturare un'essenza superiore al mutamento fissandone dei punti afferrabili e ricorrenti, ritenuti lo strato più profondo e contemplabile del tempo, il musicista ha sempre implicitamente difeso la necessità essenziale del movimento: mentre il fisico può occuparsi del suono solo se lo isola dallo scorrimento, come identico a sé stesso,⁸ il musicista (sia esso compositore, interprete o semplice fruitore) ha bisogno che il suono si ponga in specifiche interrelazioni dinamiche con tutti gli eventi sensibili per poter condurre ad altro dal suono, a un'idea.⁹

⁷ TH. W. ADORNO, *L'analisi e Berg*, in *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien, Lafite, 1968, trad. it. a cura di P. Petazzi, *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 55-56. Adorno chiama in causa opportunamente il metodo analitico di Schenker, di cui riconosce pregi, ma anche il più grosso dei difetti: quello di ridurre tutta la 'superficie sensibile' a poche linee fondamentali, la cui costante «somiglianza tra loro parla contro la loro utilità» e la loro pregnanza; manca inoltre del tutto l'attenzione al ritmo, appunto un elemento motorio, e in genere qualsiasi 'ritorno' dalle mistiche profondità dell'analisi alla superficie sonora.

⁸ «Se i risultati di un esperimento variassero a seconda di quando e dove esso è effettuato, la scienza nella sua forma attuale non sarebbe possibile», FRITJOF CAPRA, *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi, 1982, p. 317.

⁹ v. A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, 1912 (Universal, 1922), p. 379, tr. it. *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 396; cit. in A. ABEL, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1982, p. 22. Ciò risulta evidente anche con la constatazione ovvia che l'esecuzione di un brano *non* è una replica di un originale, ma un suo *avvenire*; la sua coerenza interna è anche più importante della fedeltà al testo. Anche in un'epoca invasa(ta) da repliche meccaniche identiche, ciò che conta in fondo è ancora la qualità sempre variabile di un impianto di riproduzione e del suo ambiente d'ascolto. L'analisi musicale invece, a somiglianza della scienza classica, si è finora troppo concentrata sugli elementi più costanti e semplici, considerando ad esempio la nota isolata come unità sufficiente per l'analisi del testo e per ricostruire l'impressione globale (v. a questo proposito A. SCHÖNBERG, *Gustav Mahler*, nel vol. *Stile e Idea*, Milano, Feltrinelli, 1960 [trad. it.], pp. 18-19). Più che determinare tali unità elementari, atomiche, sarebbe appropriato cercare di considerare gli eventi musicali proprio in quanto eventi, in costante interazione; incidentalmente notiamo l'affinità con le culture orientali come il Buddhismo, che concepiscono 'le cose' della nostra esperienza come *samskara*, cioè 'azioni' o 'eventi' (v. F. CAPRA, *op. cit.*, p. 236). Possiamo raffigurarci la situazione europea moderna come scontro di due concezioni: quella 'cartesiana' e quella di civiltà come l'austriaca, che svela radici assai più lontane e perciò stesso con tratti comuni alle concezioni orientali: basti ad esempio la concezione schönberghiana dello spazio dodecafonico, che ha un numero di dimensioni indefinito e consiste interamente di relazioni

Nelle sue serie di conferenze del 1932, Webern mostra come nell'antico contrappunto dei Fiamminghi

il tema in ogni singola voce veniva usato in tutte le possibili variazioni, con entrate diverse ed in diverse posizioni. Certo, in quale forma? Proprio qui interviene l'arte. In ogni caso la cosa necessaria è: l'elaborazione tematica. A questo proposito una forma ricopre un ruolo particolarmente importante: la *variazione*.¹⁰

Parlando a un uditorio di dilettanti, Webern si riferisce alla ben nota forma delle serie di variazioni su un tema, ma il suo fine è certamente quello di cogliere il principio essenziale di variazione; né si può dire che questo non si possa leggere in modo istruttivo nelle serie di variazioni.¹¹ Possiamo quindi preliminarmente considerare, in una prospettiva a volo d'uccello, come le sempre diverse esigenze di varietà si siano coerentemente realizzate, in epoche diverse, principalmente attraverso uno stesso principio-chiave di variazione.

Per Curt Sachs, dai due principi primevi di ripetizione e addizione (ossia di successione dell'uguale e del diverso o contrastante) si è sviluppato un principio intermedio, appunto la *variazione*, in cui elementi uguali e diversi sono compresenti in un'unica configurazione che li sinte-

interne (v. soprattutto, A. SCHÖNBERG, *Composizione con 12 note*, in *Stile e Idea* cit., pp. 105-140). Riprendiamo la pagina citata del *Manuale di armonia*: cos'hanno scoperto i musicisti nel loro storico perfezionarsi? Che il suono «è passibile di comunicazione; che in lui c'è del moto; che nasconde problemi contrastanti; che vive e si vuole propagare». La «via» su cui per Schönberg sono i musicisti veri non è la fede positivista nella tecnica dominatrice della natura, ma nell'acuirsi delle coscienze, che richiedono nel porre le loro leggi una tecnica massimamente coerente ad esse. Questa via (in cinese *Tao*) è però soprattutto *biblische Weg*, l'eterno esodo degli ebrei in obbedienza al 'seguimi!': essa non crea accumulo di materia stabilmente dominata, ma nasce dall'imprescindibile necessità del mutamento costante. Non intendiamo affatto interpretare il pensiero di Schönberg in termini estranei alla sua cultura positivamente attestata: è tuttavia lecito, anzi doveroso, leggere in modo assai meno eurocentrico e limitante queste idee, in genere considerate come radicalizzazioni del processo musicale ottocentesco e come prodromi dello strutturalismo.

¹⁰ ANTON WEBERN, *Verso la nuova musica*, Milano, Bompiani, 1963 (rist. 1990), p. 63; cfr. p. 107: «Veramente nello studio delle forme musicali si dovrebbe ripassare al più presto possibile la forma della variazione». Questa era anche l'opinione di Schönberg; «l'osservazione dello sviluppo della tecnica della variazione offre un passaggio diretto verso la tecnica seriale». Per le essenziali differenze tra variazioni e serialità, v. *ibid.*

¹¹ Per Schönberg «la variazione crea le forme-motivo per la costruzione di temi, produce contrasto nelle sezioni mediane e varietà nelle ripetizioni; ma nel 'tema con variazioni' essa è il principio strutturale dell'intero pezzo». (*Fundamentals of musical composition*, London, Faber and Faber, 1967, tr. it. *Elementi di composizione musicale*, Milano, Suvini e Zerboni, 1967, p. 173). Ciò ne fa una sorta di prototipo del principale processo compositivo puramente musicale, che viene assunto ad argomento stesso dell'opera, sull'occasione di un tema: il compositore ci rende partecipi dei suoi 'calcoli', o almeno di quelli essenziali alla comprensione concisa e precisa dell'idea.

tizza.¹² È un precoce esempio di integrazione formale, più empirica e asistemica che non, poniamo, un piano tonale ad arco, essendo la pura possibilità di variare e trasformare un elemento, essenzialmente aperta a nuovi successivi sviluppi.

Il principio di variazione è antinomico, nel senso che non implica in sé semplicemente un mutamento, ma che questo si confronti con una 'sostanza' più stabile o nota, talvolta un tema, rispetto al quale avvengano le modifiche. Tuttavia bisogna sempre tener presente che questo 'tema' costituisce solo l'occasione, la base materiale di variazioni più o meno sostanziali, ma non spiega l'intima necessità del principio di variazione. Questa non si può far nascere dalla limitatezza del tema, o dalla monotonia delle sue ripetizioni: evitare ciò può essere uno dei fini della variazione, ma non basta l'esigenza di varietà per ottenerla, ché la variazione deve avere origine da una propria tecnica e, più a monte, da una estetica *positiva* della variazione. L'impressione che un tema sia limitato fa augurare che si crei un superamento del limite, ma anche un modo per arrivare a ciò: la variazione offre un modo coerente, e permette a un fenomeno apparentemente limitato e in sé concluso di mostrare le sue possibilità di essere altro da sé, anche ricorrendo esclusivamente alle sue configurazioni interne, diversamente disposte e interpretate (tecnica sfruttata tra l'altro dalla polifonia imitativa). Vista così, la variazione è qualcosa di profondamente diverso da come la spiega il sensismo borghese, come una variazione di superficie, per abbellire una sostanza tendente a consumarsi, ad annoiare il pubblico adulto.¹³ Il concetto di variazione implica la parità d'importanza e di necessità di due principi contraddittori, uno tendente all'unità, l'altro alla varietà: questa è quella che Sachs chiama la 'two-sidedness' della variazione, che vi siano «membri spiritualmente simili, ma di fatto dissimili».¹⁴

Da un punto di vista cronologico, l'interesse per il principio di variazione è costituito dalla sua longevità, essendo antichissimo e, sopravvissuto alle più profonde rivoluzioni artistiche, presente quasi costante-

¹² C. SACHS, *The Commonwealth of Arts: Style in the Fine Arts, Music and the Dance*, New York, 1946.

¹³ Una tale interpretazione 'negativa' è ancora nelle esposizioni didattiche di Schönberg (v. *Elementi di composizione musicale* cit., pp. 8 e 173), in stridente contrasto con la considerazione assai più 'positiva' ed articolata da lui stesso espressa in tutte le altre testimonianze compositive e saggistiche.

¹⁴ C. SACHS, *op. cit.* Antinomia è anche la ripetizione, in cui membri di fatto uguali sono percepiti come spiritualmente diversi, a causa se non altro del diverso momento temporale, dei diversi momenti precedenti e successivi. Variazione e ripetizione ricevono vita e senso non da un fondamento assoluto di riferimento, ma dalla dialettica di queste antinomie incrociate.

mente fino al nostro secolo incluso.¹⁵ La costanza del suo nucleo concettuale permette di cogliere le estreme differenze nei modi in cui la variazione è stata intesa e applicata nelle diverse epoche; queste diversità possono dirci molto dell'essenza di un'epoca. Un esempio macroscopico di tali 'variazioni' del concetto di variazione si ottiene semplicemente considerando la posizione che ha, all'interno di una forma che impiega la variazione, l'elemento permanente di base.

Marius Schneider, chiamandolo 'idea melodica', ne mostra il ruolo nelle musiche delle società arcaiche:

Già nelle culture più primitive si riscontrano due fondamentali forme di melodia. La prima procede da un'idea melodica chiaramente definita che essa varia nel corso del canto. Nella seconda forma è impossibile separare l'idea primaria dalla variazione poiché l'intero canto non procede da un'idea chiaramente esposta all'inizio, ma esprime, in forme costantemente mutevoli, un'idea che non è del tutto stabile. Se l'idea è formulata in modo assolutamente chiaro e conciso, tale formulazione si verifica di solito solo durante il canto o alla fine.¹⁶

Nella forma classica delle variazioni, prima del tema non è ammessa alcuna introduzione, alcun 'itinerario di formazione', il tema appare già definitivamente formato in quanto tale, come compiuta proposta da essere variata in modo compiuto. In ciò è ben visibile il distacco classico dall'elaborazione interiore, di cui si accettano solo i frutti compiuti e non gli abbozzi frammentari, che solo psicologicamente ne sono il presupposto. Al contrario, in certe epoche il tema o modello che viene elaborato e ogni riferimento occasionale, necessari alla piena comprensione, possono essere assenti dall'orizzonte di ciò che viene reso udibile: è un procedimento comune nel manierismo e ancor più nel Medioevo e nella musica moderna, da Schumann in poi. Alla totale immanenza classica, per cui tutti gli elementi fondamentali possono e devono essere presentati nel loro ordine logico, si contrappone la coscienza di un mondo incompiuto, che necessita del trascendente: nel Medioevo, questo sormonta stabilmente l'o-

¹⁵ Quello che sembrava in età classica un difetto delle serie di variazioni, la non sufficiente integrazione delle parti, semplicemente allineate senza un metodo coerente di sviluppo e di conclusione, apparì come un pregio quando i contrasti dialettici forti mostrarono la loro inanità. Bisogna notare però che la variazione non è presente solo nella forma omonima, in cui è il principio strutturale complessivo, ma di essa spesso usufruisce anche la forma sonata beethoveniana (dall'op. 26 in poi), appunto la più dialettica della storia della musica.

¹⁶ M. SCHNEIDER, *La musica primitiva*, in *New Oxford History of Music*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1962, vol. I, p. 29; questa seconda forma riflette meglio il processo creativo dei popoli primitivi (e non solo di essi), ivi descritto alle pp. 31-32. Questi procedimenti di elaborazione sono già simili a quelli su cui si basano le grandi culture dell'antichità: *nomoi*, *raga*, *maqam*.

pera individuale, piccola parte di un tutto tradizionalmente condiviso, di un sistema universale il cui centro però è pur sempre la terra; dopo gli ultimi classicismi, anche per il crescere dello storicismo e della crisi dell'umanesimo, al tutto si può alludere solo 'perifericamente', attraverso incompleti frammenti, attraverso un ordine privo di gerarchie assolute.¹⁷

La variazione è anche per Réti uno dei più antichi e profondi principi formali della storia della musica, fondato sull'«impulso ad arricchire e infine cambiare un pensiero musicale».¹⁸ Essa è ampiamente riscontrabile nella monodia medioevale (e, aggiungiamo noi, quasi di ogni tempo e regione), ma col nascere della polifonia sorgerà un altro principio, quello di *imitazione* tra le diverse voci, che ripetono una stessa idea musicale a diverse altezze e in diversi contesti e combinazioni polifoniche; tramite artifici peculiarmente contrappuntistici, sconosciuti alla variazione, l'ordine degli intervalli del soggetto può essere rovesciato nella sua interezza, o rispetto all'asse 'spaziale' delle altezze (con l'inversione) o rispetto a quello temporale (col retrogrado).¹⁹

Variazione e imitazione sono i due soli procedimenti puramente musicali sui quali si potesse basare una composizione fino al Settecento circa; essi si erano infine stabiliti in due forme classiche, le variazioni su un tema e la fuga, più volte riprese come recuperi dell'antico nei secoli seguenti. Nel Settecento, da Bach in poi, diventano sempre più diffusi

¹⁷ Conseguenza coerente è la scomparsa del tema; la sua apparizione finale, che ne enfatizza le attuali difficoltà, assai più che psicologiche, finisce però con l'approdare a una retorica e improbabile sintesi finale. Del tutto coerente col 'metodo di composizione con dodici note in rapporto solo l'una con l'altra' è che le 'variazioni' seriali siano anch'esse in rapporto esclusivamente tra di loro, e non con un tema che, oltre ad essere inadeguato, indebolirebbe anche i più delicati rapporti tra le variazioni. Conseguenziali al nuovo linguaggio non sono le *Variationen* op. 31 di Schönberg (divise in Introduzione, Tema, Variazioni e Finale) ma quelle op. 27 di Webern, prive di tema. Già in Mahler Adorno ha evidenziato una concezione del tutto anticlassica del mutamento variativo, in cui non vi è più un inizio assoluto da variare, un tema stabile, ma tutto il processo si configura come insieme di 'varianti': «la 'variante' di Mahler è la formula tecnica del momento epico-romanzesco delle configurazioni musicali, sempre completamente diverse e nondimeno identiche» (v. TH. W. ADORNO, *Wagner Mahler*, Milano, Einaudi, 1966, p. 215).

¹⁸ R. RÉTI, *The Thematic Process in Music* cit., p. 257; questa formulazione si estende così dai semplici abbellimenti alle trasformazioni tematiche.

¹⁹ Non si tratta infatti, come nella variazione, di mutamenti interni a un profilo musicale, ma di un diverso orientamento spaziale o temporale di figure identiche (sia nel retrogrado, nell'inversione, come nel contrappunto doppio e in tutte le differentissime configurazioni d'insieme ottenute dalla combinazione degli stessi motivi di base). Lo sviluppo di questa tecnica portò all'individuazione schönberghiana dello spazio-tempo pluridimensionale, eminentemente subsciente; per dare una descrizione più completa dei mutamenti che avvengono all'interno di questo spazio, occorre comunque fare riferimento anche al concetto di variazione. Questi due principi, collegati dai viennesi quasi come opposti, sono in realtà del tutto diversi tra loro, e possono perciò essere riscontrati in combinazioni quali variazioni imitative o variazioni-ricercare.

espediti più liberi per ottenere l'unità e la varietà, sciolte dal vincolo che imponeva alla variazione e alla fuga lo svolgimento sistematico di un tema.²⁰ Beninteso, vi era sempre un vincolo, ma con un elemento più piccolo e liberamente organizzabile, disponibile alle esigenze compositive in qualsiasi punto della forma. In questi nuovi procedimenti si è soliti vedere l'origine dell'elaborazione motivica; tuttavia procedimenti affini all'elaborazione motivica, benché del tutto originali, sono riscontrabili fin dalle opere dei primi compositori della nostra epoca che presentano una loro autonoma identità.²¹

A imitazione e variazione, Réti aggiunge due tipi di elaborazione motivica: *trasformazione* e *affinità indiretta*.²² Quest'ultima, sia essa casuale o intenzionale, è uno dei tanti mezzi accessori di coesione; la trasformazione è invece un processo che investe le principali idee di un'opera e ne può svelare il significato; è un procedimento quasi metodico, non sostanzialmente diverso dalla variazione, anche se tecnicamente ne è un'estensione ed esteticamente può perseguire fini diversi.²³

Congiungendo la variazione al concetto di germinazione motivica, Schönberg creò il termine *entwickelnde Variation* (in inglese *developing variation*).²⁴ Usato anche più spesso di *Entwicklung*, esso evidenzia come

²⁰ Contro l'opinione corrente, che fa risalire la nascita storica dell'elaborazione motivica ad Haydn, la Seconda Scuola di Vienna vede già in Bach il precursore ignorato del moderno procedimento. Come ha osservato Besseler a proposito del coordinamento tra contrappunto e armonia, anche nell'elaborazione motivica i compositori moderni dovettero «scoprire da sé un nuovo principio costruttivo che Bach avrebbe potuto offrire loro» (v. HEINRICH BESSELER, *Bach e il Medioevo*, «La Rassegna Musicale», XXVI, 1950, n. 2, pp. 89-99 e n. 3, pp. 192-195; ripubl. in «Nuova Rivista Musicale Italiana», II, 1985, n. 1, pp. 5-19:16).

²¹ Negli *organa* della Scuola di Notre-Dame si può talvolta evidenziare una coerente variazione perpetua; la tecnica dell'elaborazione di motivi è ben nota a Machaut e nella polifonia fiamminga dal Quattrocento in poi, come già notò Webern nel passo citato sopra; v. la dissertazione di chi scrive, *Unità e varietà dell'opera musicale - analisi storico-critica dell'elaborazione motivica* (tesi di Laurea donde è tratto il presente articolo, Università di Palermo, 1991).

²² In quest'ordine essi vanno dalla replica di motivi sostanzialmente immutati alle affinità più lontane e marginali tra essi; v. R. RÉTI, *op. cit.*, p. 240.

²³ v. HUGH MACDONALD, *sub voce* «Transformation Thematic», in *The New Grove of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. 19, p. 117, per il quale la trasformazione tematica, a differenza della variazione, non è un principio strutturale, che serra il vincolo unitario, ma di sorpresa psicologica, che enfatizza le trasformazioni inattese. Certamente lo sviluppo moderno è basato su contrasti drammatici, che vengono ricondotti a procedimenti di libera variazione.

²⁴ Sulla traduzione italiana di questo termine, ancora più problematica, v. le osservazioni nella recensione di Talia Pecker Berio al libro di WALTER FRISCH, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (e a diversi altri testi analitici), in «Rivista Italiana di Musicologia», XXII, 1987, p. 340; la traduzione meno incompleta e sviante mi sembra quella di Giacomo Manzoni «variazione in divenire». Ma potendo spiegare le più ricche implicazioni del termine originario, manterremo la forma tedesca o inglese.

la variazione sia ben più che il principio di allineamento delle serie di variazioni su un tema; *entwickelnde Variation* sostituisce il termine di elaborazione o lavoro motivico-tematico (*motivisch-thematisch Arbeit*), specificandone assai meglio le origini (i principi formali di variazione e sviluppo) e il riferimento alle teorie naturali dell'organicismo.²⁵

Schönberg attribuì a Johann Sebastian Bach il primato nell'uso dell'*entwickelnde Variation*; la sorte della sua musica doveva essere sentita da Schönberg e dalla sua cerchia affine a quella delle loro opere, sempre più ignorate dai suoi contemporanei:²⁶

tutti i Keiser, Telemann, Philipp Emanuel Bach che lo consideravano fuori moda [...] naturalmente non potevano rendersi conto che proprio lui aveva introdotto per primo la tecnica indispensabile per l'evoluzione della loro 'musica nuova': la tecnica dell'*entwickelnde Variation* che rese possibile lo stile dei grandi classici viennesi.²⁷

(Questo stile) produce il suo materiale mediante ciò che io chiamo «variazione in divenire» (*developing variation*). Ciò significa che la variazione degli elementi costitutivi di un'unità d'origine produce tutte le formulazioni tematiche che danno luogo alla scorrevolezza, ai contrasti, alla varietà, alla logica e all'unità da un lato, al carattere, all'atmosfera, all'espressione e a ogni necessaria differenziazione dall'altro, determinando così l'*idea* dei pezzi.²⁸

Quest'ultima formulazione, tarda ma assai chiara, descrive i fondamentali servizi resi dalla *developing variation* alle esigenze formali, e sottolinea (il corsivo non è mio!) due problemi fondamentali che saranno

²⁵ Sui stretti ed essenziali rapporti tra *entwickelnde Variation* e le concezioni scientifiche di Goethe, in particolare l'idea dell'*Urpflanze* e della Metamorfosi (sostanzialmente corrispondenti a motivo originario-fondamentale e suo compimento tramite accrescimento e contrazione, polarità e potenziamento), v. ANGELIKA ABEL, *Die Zwölfstontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1982, pp. 136-186. Il concetto di lavoro motivico-tematico pone l'enfasi invece che sulla crescita aintenzionale, necessaria, piuttosto sull'artificio manieristico, sul bisogno borghese di un prodotto professionalmente rifinito: v. le acute osservazioni di C. M. SCHMIDT, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1983; tr. it. *Brahms*, Torino, EDT, 1990, pp. 39-40, sul concetto che Brahms aveva del dovere compositivo, del prodotto da elaborare a regola d'arte (concetto espresso dal termine '*Leistung*', prestazione). Per restare in metafora, l'assai più grande scioltezza e libertà con cui Schumann e Mozart trattano l'elaborazione motivica, può far considerare le numerose 'trasgressioni' a un percorso metodico e costante come una 'vacanza tematica'.

²⁶ Non solo la sorte naturalmente, ma anche che tutto il rapporto con il passato e l'enorme novità che portò la sintesi dei principi classici (di imitazione contrappuntistica e variazione omofonica per Bach, di nuovo contrappunto e sviluppo per i Viennesi); lo scritto di Berg *Credo*, parafrasi di uno scritto di Riemann su Bach, mostra bene questa identificazione di Bach con Schönberg.

²⁷ A. SCHÖNBERG, *Stile e Idea*, p. 48; a p. 45 questo stile è detto anche della composizione omofonica melodica.

²⁸ A. SCHÖNBERG, *Bach*, scritto del 1950, trad. it. nel vol. *Analisi e pratica musicale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 314.

trattati tra breve, quelli della necessità della variazione e di cosa sia l'idea di un'opera (è la sua semplice 'unità d'origine' o l'unità di tutto il complesso di parti e relazioni tra esse?). In un altro scritto su Bach, Schönberg afferma:

lo sviluppo dell'arte dei compositori classici è stato reso possibile dall'eliminazione delle parti secondarie. Non essendo infatti obbligati a svilupparle come tali, essi poterono curare con più elasticità lo sviluppo delle parti principali [...]. Ma il principio decisivo fu quello della variazione in divenire, perché esso è affermativo e dice *come* si deve fare, mentre l'altro è negativo, e dice come *non* si deve fare.²⁹

Naturalmente anche la concezione dell'opera d'arte come organismo, strettamente connessa al lavoro motivico, è un principio del tutto positivo: «nella successione di diverse forme-motivo ottenute variando il motivo originario, c'è qualcosa che può essere paragonato allo sviluppo, alla crescita di un organismo».³⁰

Questo paragone è più frequente e più preciso in Webern, che lo riferiva direttamente all'idea goethiana di *Urpflanze*; anch'egli esalta la crucialità di Bach nella storia della musica, come sintesi dei due principi omofonico e polifonico;³¹ questa sintesi anticipa quella che si ebbe con la rinascita della polifonia in Mahler e Schönberg nel segno dell'integrazione dello 'sviluppo' con l'imitazione classica, tradizionalmente limitata a uno svolgimento di temi privi di sviluppo.

La base dell'*entwickelnde Variation* non è un tema, ma l'intuizione delle possibilità creatrici di uno o più motivi, detta *Einfall*;³² insieme,

²⁹ *Ivi*, p. 309; in *Stile e Idea* cit., p. 47 è anche più chiaro: «i grandi classici arricchirono i primi principi piuttosto negativi della 'musica nuova' con principi positivi come la *developing variation*».

³⁰ A. SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale* cit., p. 8. Questo sviluppo non avviene nel solo senso dell'accumulo, anzi tende a condensazioni sempre più pregne; inoltre il concetto schönberghiano di *liquidazione* permette di 'potare' le ramificazioni dannose all'insieme: «l'intento della liquidazione è di contrastare uno sviluppo illimitato» (*Elementi di composizione musicale*, p. 60).

³¹ A. WEBERN, *op. cit.*, pp. 42 e 60.

³² Anch'esso è difficilmente traducibile: in JOSEF RUFER, *Komposition mit 12 Tönen*, Berlin Wundesiedel, Hans Hessel Verlag, 1964; tr. it. *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano, 1962, Laura Dallapiccola lo traduce 'inventio', cellula generatrice dell'intuizione artistica, e non semplice invenzione; in A. Ehrenzweig è opportunamente tradotto 'idea formatrice' (v. ANTON EHRENZWEIG, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, New York, Jusian Press, 1953; tr. it. *La psicanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Roma, Astrolabio, 1977, p. 30). È un termine che rispecchia il processo compositivo di Schönberg, che scriveva sempre invasato da un'idea non sorta razionalmente, a freddo (e ciò riguarda an-

Einfall ed *entwickelnde Variation*, l'elemento ricorrentemente variato e la variazione permanente contribuiscono alla configurazione di tutta un'opera, alla comprensibilità dell'*idea* (*Gedanke*, pensiero). Questa parola viene così spiegata da Schönberg:

Nell'accezione comune, il termine *idea* viene usato come sinonimo di tema, melodia, frase o motivo. Da parte mia considero la totalità del pezzo come l'*idea*: l'idea che il suo creatore intendeva presentare. Ma, in mancanza di termini migliori, mi vedo costretto a definire il termine *idea* nel modo seguente.

Ogni nota aggiunta alla nota iniziale ne rende dubbio il significato [...]; e l'aggiunta di altre note può o non può chiarire il problema. Si determina così uno stato di incertezza, di squilibrio, che aumenta nel corso del pezzo e che viene accresciuto da analoghe funzioni del ritmo. Il metodo con cui viene ristabilito un equilibrio è, secondo me, la vera *idea* della composizione.³³

L'ambiguità tra *idea* di partenza (il motivo) e *idea* come totalità espressa dall'opera nel suo compimento ha una sua ragion d'essere, ché effettivamente l'*Einfall* è una parte rilevante dell'*idea*, e Schönberg stesso poco più avanti nello stesso scritto sembra scambiare ancora quello per questa:

Un'*idea* nasce: deve essere plasmata, formulata, sviluppata, elaborata, sostenuta e perseguita fino al suo definitivo compimento.³⁴

che l'atto precompositivo della scelta di una serie, che veniva concepita già carica dell'espressività di un tema). È più improbabile che le costruzioni seriali di Webern e la scelta delle sue cellule germinatrici adatte a un massimo di relazioni interne si possano essere basate su simili idee in cui prevale l'istinto alla libera formazione.

³³ A. SCHÖNBERG, *Stile e Idea* cit., p. 54. In MICHEL GLAUBART, *The Translator speaks!* («Tempo», 157, pp. 28-29) questa fascinosissima descrizione del dubbio crescente o solo provvisoriamente risolto prima della fine dell'opera è considerata un'immagine della semplice serie, sempre più complessa man mano che si aggiungono suoni dai rapporti lontani, finché tutti i dodici suoni sono esposti e il dubbio è risolto ... Naturalmente questa è un'interpretazione lecita, ma certamente riduttiva: il passo suddetto pone in questione non una semplice formula della composizione, ma la sua più segreta problematicità; come dice Nono (riferendosi alla *Jakobsleiter*): «E qui irrompe la questione più radicale: 'perché a un suono deve seguirne un altro?!' C'è una Accademia che risponde sulla base della *definizione* della serie, oppure un'altra Accademia che deduce tutta la struttura tonale dalla presenza del basso armonico...» (in AA.VV., *Nono*, Torino, EDT, 1988, p. 265). Cfr. p. 14, dove dice «Molte volte mi chiedono 'perché dopo il Do c'è il Do diesis?'. Io non lo so [...], questi sono i misteri della composizione e Bruno (Maderna) mi ci ha saputo introdurre in maniera incomparabile [...] anche con lo studio di Webern». E a p. 266: «Webern, per me, è questa costante possibilità che tutto si dia in ogni punto, ma che proprio perciò tutto in ogni punto *possa* davvero finire». Su una tale interpretazione di Webern, fondamentale per il discorso su tutta la musica, parleremo più avanti in connessione con le idee di Massimo Cacciari, che ha tratto molto da Nono, come Nono da Cacciari.

³⁴ *Stile e Idea* cit., p. 55.

Ma nella maggior parte dei casi, e nei migliori, il motivo iniziale è poco più di un pretesto per creare uno sviluppo: è nell'uso che se ne fa che è da vedere l'importanza e il significato estetico di un'opera, non sintetizzabile in un elemento come un'idea tematica, pregnante ma di breve respiro; il suo sviluppo non è una sua gonfia amplificazione retorica vuota ed evanescente. (Tanto meno il significato estetico e l'idea di un'opera può essere una semplice successione di intervalli melodici, la cui fisionomia è fissata in modo necessario nei ritmi e forme-motivo di un'opera).

L'idea, definita da Rufer «perpetuum mobile spirituale»,³⁵ può formarsi, può divenire comprensibile solo nel e dal movimento. E non solo in musica: per Kandinsky la forma è «sempre temporale»,³⁶ e Klee sostituirà al termine *forma* quello di *formazione*.³⁷ Ciò è estremamente vicino a quanto dice Schönberg nell'*Harmonielehre*: «Solo il movimento è produttivo [...]. Solo il movimento produce ciò che si potrebbe effettivamente chiamare formazione».³⁸

La serie dodecafonica eredita e radicalizza le funzioni del motivo o *Einfall*, la sua messa in opera avviene, nella Scuola di Vienna, secondo i principi dinamici della *entwickelnde Variation*.³⁹ Ciò è esplicitamente affermato da Schönberg:

Per garantire l'unità – che è stata sempre la mia preoccupazione principale – concepì il progetto di costruire tutti i temi principali dell'intero oratorio (*Die Jakobsleiter*, del 1917) sulla base di una serie di sei note. [...] Probabilmente erano queste le sei note con cui incominciava la composizione [...].

[...] Prima di scrivere una composizione rigorosa con le dodici note (nel 1921) dovevo passare ancora per diversi stadi. [...] Nel mio gergo, quando parlavo a me stesso, chiamavo questo procedimento 'lavorare con le note di un motivo'. Questa era ovviamente un'esercitazione necessaria ad acquisire una tecnica che superasse gli ostacoli opposti da una serie di dodici note alla realizzazione di una scrittura scorrevole. [...] Già qui il motivo originale non solo serviva a pro-

³⁵ J. RUFER, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ In *Der Blaue Reiter*, München, 1967, p. 137; cit. in A. ABEL, *op. cit.*, p. 243.

³⁷ P. KLEE, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959; in quest'opera, fin dall'epigrafe iniziale «Se Ingres ha posto ordine nella quiete, la mia più alta ispirazione è sempre stata, al di là del pathos, mettere ordine nel movimento», è massimamente chiara la centralità, l'attualità epocale del problema di una nuova confidenza col divenire. Non a caso egli condivide con Webern, tra l'altro, i richiami a Goethe.

³⁸ Cit. in A. ABEL, *op. cit.*, p. 244.

³⁹ La serie veramente sostituisce anche l'altro elemento di organizzazione tonale delle altezze, quello armonico. Ma lo fa attraverso una radicale estensione del principio motivico in tutte le direzioni (verticale orizzontale e loro mescolanze): la serie è la prima vera melodia assoluta, utopia cui anelavano Beethoven, Wagner e Busoni.

durre nuove forme-motivo per mezzo della variazione in divenire, ma anche a introdurre formulazioni lontanissime basate sull'effetto unificatore di un fattore comune: la ripetizione, l'affinità dei suoni e degli intervalli.⁴⁰

La serie è stata definita da Webern e da Schönberg la *legge* che, se osservata, assicura l'unità e la coerenza a un'opera.⁴¹ Questa legge non determina affatto il suo sviluppo, le conseguenze (*Ableitungen*) che se ne traggono non sono le uniche deducibili da essa, come da un a priori; in realtà ogni forma riceve la sua necessità da un *quid* radicalmente diverso, dall'idea, mai raffigurabile in una immagine.

L'errata interpretazione cui si è accennato è stata magistralmente colta da Cacciari nei *Nuovi principi formali* (1925) di Erwin Stein, allievo di Schönberg, e soprattutto nella *Filosofia della musica moderna* di Adorno. Per Cacciari il senso e l'importanza del modello di 'variazione in divenire'

sfugge completamente alla interpretazione di Adorno. La rinuncia al 'vecchio ordine' [...] si rovescerebbe in un nuovo Sistema – la logica compositiva che ne emerge in affermazione assoluta. L'interpretazione adorniana non fa qui che applicare i postulati della *Dialettica dell'illuminismo*. La razionalità dodecafonica 'incatena la musica nel liberarla'.⁴² L'idea della totalità del pezzo di cui parla Schönberg dovrebbe essere concepita come un nuovo 'a priori' del lavoro tematico, e la 'scrittura' ancora relegata a immagine sensibile, a mero svolgimento numerico di quella idea. Stabilita la serie o figura fondamentale, tutto ne risulterebbe rigidamente determinato [...].⁴³

La scelta di un *Einfall* (o nella serialità *Grundform*, forma fondamentale) ha certamente notevole importanza: forse maggiore delle singole forme da essa derivate, ma non dello stesso processo di derivazione, della variazione in divenire. La serie, per quanto importante, non determina, ma certamente condiziona le possibilità di ottenere certe configurazioni e non altre. Dice Schönberg:

basandosi su un unico inciso si può creare un numero indeterminato di pezzi totalmente diversi tra loro, [...] eppure anche questo non è poi così privo d'impor-

⁴⁰ *La composizione con dodici note*, in A. SCHÖNBERG, *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 242-243.

⁴¹ Webern adotta il nome greco della legge, *nomos*, da lui trovato in Platone, e sottolinea con meraviglia come esso significhi, oltre che legge, melodia! (v. A. WEBERN, *op. cit.*, p. 197 e p. 117). L'idea schönberghiana della legge è invece certamente legata a quella della *Torah* veterotestamentaria.

⁴² TH. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949, trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 72.

⁴³ M. CACCIARI, *Krisis*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 130-131.

tanza, e anche una figurazione così mutevole ha una certa caratteristica che ne delimita l'uso, allo stesso modo che non si può pretendere di costruire una fortezza con le carte da gioco, un granaio con i quadroni, e con i mattoni un castello di carte, per non parlare di un castello in aria.⁴⁴

Certamente nel passaggio dal motivo piccolo ed elastico dei *Lieder* op. 22 di cui parla Schönberg, alla composizione seriale parecchio cambia: in questo caso, come dice Webern, «la costrizione, il legame è così potente, che ci si deve pensare bene prima di accettarla definitivamente per lungo tempo (quasi come se si trattasse di decidersi a sposarsi)». ⁴⁵ Eppure «nata la serie, comincia subito la trasformazione, lo sviluppo»: ⁴⁶ non è affatto, come afferma Adorno, che Webern «non compone più», ⁴⁷ né, come si potrebbe dire nel caso di Berg, che opere come la *Lyrische Suite* siano piene di 'infedeltà'. ⁴⁸ Adorno «si arresta alla necessità come mancanza di libertà», ⁴⁹ ma è proprio l'obbedienza a una necessità nata dall'interno del singolo caso, più o meno formulabile in una legge, a garantire l'autonomia e la coerenza. ⁵⁰ Se Klee reclamava «non leggi, ma opere!» ⁵¹ egli rifiutava in realtà solo i residui tecnicistici o universalistici non interamente assorbiti nel tessuto intimamente coerente dell'opera. Busoni anticipa assai chiaramente queste conquiste dell'epoca, nel suo *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907):

L'artista creatore non dovrebbe accettare alcuna legge tradizionale a occhi chiusi bensì considerare a priori la propria opera come un'eccezione. Dovrebbe cercare una legge propria e adeguata al suo caso, la dovrebbe formulare e poi distruggere [...]. Il compito del creatore sta nel dettar leggi (*Gesetze aufstellen*) e non nel seguirle. [...] Ma non è con l'evitare le leggi di proposito che si dà l'illusione della forza creativa, tanto meno la si genera. Il vero creatore, in fondo, tende solo alla compiutezza. E mentre egli la armonizza con la sua propria individualità, una nuova legge sorge spontaneamente. ⁵²

⁴⁴ A. SCHÖNBERG, *Analisi e pratica musicale* cit., p. 156.

⁴⁵ A. WEBERN, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁶ *Ibid.*, qualche rigo dopo.

⁴⁷ TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* cit., p. 113.

⁴⁸ Adorno era a conoscenza del flirt di Berg con Hanna Fuchs, che costituì l'ispirazione per quest'opera così 'incostante' nell'uso della serie dodecafonica (v. TH. W. ADORNO, *Alban Berg* cit., p. 143, nota del curatore Paolo Petazzi).

⁴⁹ M. CACCIARI, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁰ Il secondo dei *Pezzi per coro* op. 27 di Schönberg (anche nel testo) si intitola *Non legge ma necessità*, in quanto la legge, come dicono i versi, può infrangere il divieto dell'immagine, può farsi formula con cui il mago alletta il popolo, com'è predicato nel *Moses und Aron*.

⁵¹ P. KLEE, *op. cit.*

⁵² Tr. it. in FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto*, a cura di Fedele D'Amico e Laura Dalla-

Alla luce di ciò si possono capire queste parole di Schönberg:

Ho sempre avuto un forte senso formale e una grande antipatia per gli eccessi. Nella mia musica non c'è nulla che sia determinato dalla legge, perché non c'è mai stato nulla fuori della legge, al contrario: è un'ascesa verso un ordinamento più alto e migliore.⁵³

Una legge così liberamente autodeterminata con la massima coerenza con sé stessi e col singolo momento, e solo attraverso il singolo col tutto, un tale atteggiamento di innocenza possono ben suscitare scandalo in chi cerca un ordine esterno a cui sottomettere i suoi sensi di colpa e di inferiorità. Un esempio di tale ordine esterno, una forma universale a priori, transindividuale, e non universale in forza della sua compiuta individualità, è nell'*Uralinie* di Schenker, che in suo scritto afferma:

The *Uralinie* masters all storm and agitation, all turbulence high and low [...]; the artist who lacks the *Uralinie* emerges agitated and restless [...] because instead of submitting to the will of the *Uralinie*, he remains the victim of his own will!⁵⁴

Le prime frasi citate riflettono, come s'è detto in principio, un luogo comune nella speculazione filosofica europea fin dai suoi inizi: che il divenire è solo apparenza dei fenomeni, e che bisogna cercare a un livello più profondo il loro immutabile essere (donde 'ontologia' come ricerca metafisica). Le arti erano rimaste in parte immuni da queste tendenze, dispiegando una spontanea molteplicità e amore del particolare nella sua vita concreta, ma presto anch'esse, soprattutto per il sopravvento di una *ratio* teorica precedente l'intuizione, si confrontarono con le tendenze a creare spazi e tempi metafisici.

Seguendo in pieno tali tendenze, la concezione schenkeriana vede sempre la *Unruhe in Ruhe*, l'inquieto movimento sempre ricondotto negli argini di una quiete, così difficile da trovare al di fuori dell'arte; come conseguenza la musica offrirebbe, attraverso un'abile regia, un sollievo alle turbolenze della vita:⁵⁵ la musica in fondo obbedirebbe così all'esi-

piccola, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 58. Busoni espone, in coerenza con queste parole, metafore organiciste del seme e del suo sviluppo: v. p. 46.

⁵³ Lettera a N. Slominsky del 3 giugno 1937, cit. in J. RUFER, *op. cit.*, p. 36; di quest'ascesa la legge non è che il *modo* (e ciò ci riporta ai *nomoi* di cui parla Platone).

⁵⁴ Cit. in N. COOK, *Schenker's Theory of Music as Ethics*, «The Journal of Musicology», VII, 1989, n. 4, p. 421, dove è notato il forte debito di tali idee verso la filosofia di Schopenhauer.

⁵⁵ In un seguace di Schenker, Felix Salzer, vi è una vocazione pedagogica anche più esplicita di mettere ordine e quiete nel muoversi incontrollato di molteplici messaggi sonori: v. l'introduzione a F. SALZER, *Structural Hearing*, New York, Dover, 1952.

genza di rappresentare un lieto fine non esperibile nel mondo, piuttosto che esprimere la volontà del mondo al di là della rappresentazione.

Tale modo 'devitalizzante' di interpretare l'età di massima fioritura dell'Occidente (modo che riesuma inopportuno la filosofia parmenidea, e purtroppo così frequente in analisi musicale), trovava proprio nei protagonisti della cultura contemporanea a Schenker, la formulazione più opposta: in primo posto è il movimento, l'inquietudine irriducibile a qualsiasi speranza illusoria e palliativa, a qualsiasi parodia di redenzione. Vi è infine anche quiete, ma solo nel movimento stesso,⁵⁶ all'interno del suo orizzonte 'terreno', *Ruhe in der verzweifelten Unruhe*.⁵⁷

L'unità formale è anche ripetizione, conservazione-memoria che resiste all'oblio; tuttavia, come ha osservato Pöggeler in un saggio su Paul Celan:

La memoria è pertanto autentica memoria, solo quando lascia l'altro dipartirsi nella sua alterità e comprende sé precisamente a partire da questo distacco e da questa separazione. Di conseguenza l'identità, che nella nostra tradizione filosofica è sempre stata anteposta alla differenza, alla differenza ora deve cedere il passo.⁵⁸

L'unità, come la verità, deve comprendere al suo sfondo la totalità, ma può farlo solo mostrando l'opposto dell'unità: è necessario che «la contraddizione e l'antinomia appaiano come l'essenza stessa della verità. Per dirla con Florenskij: «la verità è antinomica e non può non essere tale. [...] La stessa negazione della verità accade nell'orizzonte che la implica, la reclama, l'attesta anche negandola».⁵⁹ Al desiderio di trasporre il transitorio nell'eternità del mito, si contrappone senza alternative il fatto scandaloso dell'incarnazione del divino nel terreno, che costituisce appunto una Verità antinomica.

Vale la pena di riassumere alcune delle fondamentali questioni esposte da Cacciari nel saggio già citato, ossia *Da Nietzsche a Wittgenstein - Il linguaggio nella filosofia della nuova musica*. Il nuovo dominio sul materiale, sempre più razionalmente cosciente, è «sempre “nella contraddizione” – la coerenza sempre unitarietà con Altro davanti a sé. Il processo è un processo, l'ordine un ordine. Ma senza che ciò permetta di conclu-

⁵⁶ Il movimento produce quiete senza limitarsi in alcun modo, senza i tradimenti di un *deus ex machina*, ma coerentemente dal suo stesso seno, per autocontraddizione interna; v. M. CACCIARI, a proposito di Mondrian, in *Icone della legge*, Parte seconda, capitolo secondo.

⁵⁷ 'Quiete nella disperata inquietudine' (Nono, note di programma a *Guai ai gelidi mostri*, in AA.VV., *Nono cit.*, p. 251):

⁵⁸ Cit. in S. GIVONE, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, p. 6.

⁵⁹ *Ibid.*

dere a forme individuali-relativistiche». ⁶⁰ Ciò è insito nella natura stessa dei linguaggi delle società: essi non si inventano, e sempre si trasformano; cita Cacciari da Mahler: «Nella mia scrittura fin dall'inizio non è possibile trovare ripetizioni da strofa a strofa; la musica è governata dalla legge dell'evoluzione eterna, dell'eterno sviluppo [...] ogni ripetizione è sempre una menzogna». ⁶¹ Così si arriva al nuovo concetto di composizione, consistente da un lato nell'estensione, conquista e trasformazione dei materiali naturali, dall'altro nella «comprensibilità che questo costante processo di estensione deve presentare nelle sue *forme*» ⁶² ai fini della rappresentazione di un'idea. «La composizione non è idea soltanto, ma sviluppo – trasformazione. Non è sviluppo soltanto, ma unità – comprensibilità. Non è unità soltanto – come 'sintesi', come unità ideale – ma 'seme': non è che per e nel suo sviluppo – è comprensibile soltanto in esso e *soltanto in presenza del suo silenzio*». ⁶³

Solo la precisa e cosciente definizione dei limiti del proprio linguaggio permette di attingere, da essi, la totalità; è appunto evidenziando la relatività e parzialità dei linguaggi che si dà a ciascuno di essi la sua universalità. Oltre a rendere sensibili i materiali rinnovabili e pronunciabili, si rende in essi comprensibile, o, nei termini di Wittgenstein, si mostra, ciò di cui si deve tacere, di cui non si deve fare immagine.

Per Adorno, il silenzio di Webern «è ciò che resta della sua maestria», ⁶⁴ è l'amaro contrarsi nel rimpianto della totalità perduta; ma, come osserva Cacciari,

l'elemento tragico va riscoperto all'interno di questo esito, non può derivare dal semplice conflitto tra esso e il suo passato. [...] *Nel* linguaggio così formato *si dà*, in termini rigidamente immanenti, il rapporto con il suo *silenzio*. [...] La tragedia non nasce da rapporti di nostalgia, ma dal loro radicale rifiuto [...] Tragedia è l'unità e necessità del processo e dello sviluppo tematico nelle sue infinite variazioni e articolazioni [...]; il suo costante essere-compresa nel 'tema' dell'unità e del segno formale – questo suo essere costantemente *nella norma* senza mai però potersi arrestare o ripetere – è tragedia. ⁶⁵

⁶⁰ M. CACCIARI, *Krisis* cit., p. 129.

⁶¹ *Ivi*, p. 128. Non si darebbe *composizione* se le leggi del linguaggio non fossero trasformabili, «ma soltanto *contemplazione* di uno spirito assoluto del Linguaggio. Costruirlo, estenderlo equivale a riconoscerne la *relatività*. Ma proprio questa relatività obbliga al massimo di organizzazione» (*ivi*, p. 125).

⁶² *Ivi*, p. 125.

⁶³ *Ivi*, p. 127.

⁶⁴ TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* cit., p. 113.

⁶⁵ M. CACCIARI, *op. cit.*, p. 133.

Come s'è detto, la Scuola di Vienna poté vedere confermata la sua valutazione del divenire in Goethe. Così osserva Cacciari:

L'Ur-pflanze goethiana è l'*opposto* di una forma a priori, di una idea teleologicamente predeterminata: essa esprime la molteplicità delle forme vitali che si riconoscono come processo unitario – essa è il divenire, finalmente compreso. [...] L'Urpflanze è unità, nel divenire e nella molteplicità -contraddittorietà della vita. [...] L'idea non è scindibile dallo svolgimento tematico.⁶⁶

Per Goethe «non bisogna cercare nulla dietro i fenomeni [...]: essi stessi sono la teoria».⁶⁷ Nel suo modello della natura, così polemicamente diverso dal meccanicismo newtoniano, la legge fondamentale dell'universo comprende il moto tendente alla unificazione e integrazione, e quello della separazione e differenziazione; entrambi sono principi originari, entrambi sono polarità complementari che si mostrano nella cosiddetta 'superficie' sensibile, perché non vi è profondità maggiore di questa.

La rinnovata attualità, all'inizio del nostro secolo, di tali idee (che entusiasmarono, tra tutti, Webern e Klee) si coglie nella lettura, in fondo simile, che Cacciari dà di Mondrian.

Potremmo definire l' 'icona', di Mondrian espressione simbolica dell'infinito matematico [...]. L'intuizione che muove questo simbolo non è quella dell'Uno assoluto, né quella dei Molti, né una qualche dialettica tra le due dimensioni assunte in sé separatamente, ma quella dell'Uno colto come originario movimento di biscazione, come ideale Uno-duità, come intrinseca struttura di equilibrio, di bilancia, come *croce* ordinante tutte le regioni dello spazio.⁶⁸

Siamo così giunti a quel punto che abbiamo all'inizio definito *cruciale*: l'identità e la differenza sono per Webern, come per Mondrian, i due principi-limite ultimi, di pari importanza;⁶⁹ come in un foglio pieno di pieghe le due facce, non mai contemplabili insieme, e perciò separate

⁶⁶ *Ivi*, pp. 131-132.

⁶⁷ J. W. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, n. 488.

⁶⁸ M. CACCIARI, *op. cit.*, p. 249. Il matematico assai vicino a Mondrian LUITZEN E. J. BROUWER, in *Lezioni sull'Intuizionismo*, a cura di Dirk van Dalen, Torino, Boringhieri, 1983, p. 30, considera l'intuizione matematica «un'attività essenzialmente alinguistica della mente avente la sua origine nella percezione di un moto temporale. Tale percezione può essere descritta come separazione di un momento di vita in due cose distinte, una delle quali cede il passo all'altra ma è conservata nella memoria. La duità così generata [...]», «questa intuizione della semplice uno-duità e ciò che Brouwer chiama intuizione originaria (oerintuities)» (WILLEM KUYK, *Il discreto e il continuo*, Milano, Boringhieri, 1982, p. 105). Qualsiasi numero può essere pensato, costruito con la ripetizione di questa intuizione primitiva, vera Ursprung (più di qualsiasi Grundform), nata della necessità di pensare assieme l'essere e il suo divenire.

⁶⁹ Solo per correggere la maggiore importanza consuetamente attribuita all'unità del ma-

alla considerazione analitica, ma in sé inscindibili, l'una in funzione del suo opposto contraddittorio:

tutto si può riportare ad una serie di 6 suoni; *sempre la stessa*: sia per 'Seligen Saiten', per 'Anmut der Gnade', per 'kleinen Flügeln', per 'Lichtblitz des Lebens' e per 'Donner der Herzschlag'. Eppure ogni volta *in una forma completamente diversa!* Questa serie di citazioni non dice forse come si articola bene il testo nell'ordine di successione, di cui parlavo prima? Ed altrettanto musicalmente. E, tuttavia, *ogni volta qualcosa di completamente diverso!*⁷⁰

teriale, Cacciari sottolinea l'importanza essenziale della variazione: «Ciò che conta non è l'esposizione dei dodici suoni secondo una 'figura' rigidamente concepita, ma le 'cose incredibili' che accadono, sempre dalla sua stessa base» (*Krisis*, p. 130). Ma questa stessa formulazione non si sbilancia nell'altro senso, tenendo nel loro insieme contraddittorio i due termini della forma, identità e differenze straordinarie come aspetti di uno stesso fenomeno.

⁷⁰ A. WEBERN, *op. cit.*, p. 182, lettera del 2/12/1939 a proposito della *Kantate*.

Redattore Responsabile: AGOSTINO ZIINO
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 2182 del 20-XII-1971

Tipografia "Tiferno Grafica" - Città di Castello, 1993