

Tredicesimo Colloquio di Musicologia  
del «Saggiatore musicale»

Bologna, 20-22 novembre 2009

«Comporre è: *pensare in note e ritmi*». Sul concetto schönbergiano  
di *musikalischer Gedanke*.

FRANCESCO FINOCCHIARO

Cos'è il pensiero musicale?  
È il Tema? Oppure il motivo? O delle parti più piccole? Oppure è l'intero pezzo?

Queste le domande che Schönberg annota in un breve manoscritto non datato,<sup>1</sup> che ha per titolo il quesito principale: «cos'è un pensiero musicale?». Chi cercasse una risposta nel seguito del manoscritto rimarrebbe deluso – come chi la attendesse da questa mia relazione. Dirò subito che in tutta la sua vita Schönberg non rispose mai fino in fondo alla domanda su cosa fosse un pensiero musicale.

Secondo Rudolf Stephan, la riflessione di Schönberg sul *musikalischer Gedanke* ebbe inizio dopo la stesura del *Manuale d'armonia*.<sup>2</sup> Ma molto presto la sua definizione divenne la chiave di un'intera teoria della composizione; alla definizione del *pensiero musicale* Schönberg dedicò vari scritti incompiuti (elencati all'esempio 1); scritti redatti nell'arco di tredici-quattordici anni fra il 1923 e il 1936, il nono dei quali (*Il pensiero musicale e la logica, tecnica e arte della sua presentazione*, noto come il *Gedanke-Manuskript*) rappresenta senza dubbio il tentativo più ambizioso di sistemazione teorica dell'argomento.<sup>3</sup>

Come ha scritto Stephan, e come chiunque scorra quell'elenco noterà, «la semplice formulazione del titolo di questi scritti costituiva un problema per Schönberg». Il *pensiero musicale* compare per lo più in combinazione con altre parole-chiave (*presentazione, elaborazione, logica, ecc.*), segno che sulla definizione di questo costrutto si innestano numerose questioni derivate.

Ma al di là della problematica relazione tra il *Gedanke* e gli altri concetti-chiave, a complicare ulteriormente il quadro è il fatto che Schönberg impiegò l'espressione *musikalischer Gedanke* in modi radicalmente diversi, al punto che ridurne la categoria ad una singola definizione onnicomprensiva comporterebbe, come ha scritto Christoph von

---

<sup>1</sup> A. SCHÖNBERG, *Was ist ein musikalischer Gedanke?* (s.d.), inedito, T28.07.3.

<sup>2</sup> Cfr. R. STEPHAN, *Il pensiero musicale in Schönberg*, in *Schönberg*, a cura di G. Borio, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 113-127: 116.

<sup>3</sup> A. SCHÖNBERG, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, a cura di P. Carpenter e S. Neff, New York, Columbia University Press, 1995.

Blumröder, un «atto di violenza interpretativa».<sup>4</sup> In questa sede mi limiterò a ricostruirne le fonti in prospettiva cronologica allo scopo di ricomporre la storia del concetto e di metterlo in relazione con le sue premesse estetiche e con la realtà compositiva.

\*

Il termine *Gedanke* compare già nel *Manuale d'armonia* e nei saggi dello stesso periodo, per lo più nel significato tradizionale di una **unità tematico-motivica**. La categoria ha una sua legittimazione nella tradizione tedesca, ove è presente negli scritti di teoria della forma a partire almeno dalla metà del sec. XVIII – le corrisponde in italiano la generica espressione 'idea musicale'.

Ma nello stesso *Manuale d'armonia* c'è posto anche per un singolare riferimento al *Gedanke* nel capitolo sulla *Armonizzazione dei corali* (esempio 2). Il termine *Gedanke* è qui preferito a *Thema*, nell'ambito della definizione dei procedimenti di modulazione, per la possibilità di rinviare con esso non solo alla melodia, ma all'insieme delle due dimensioni, orizzontale e verticale:

Nella musica le successioni armoniche e melodiche vanno considerate come le parti di una sola idea (*Gedanke*) [...] Ogni idea ha bisogno di articolazione nel momento in cui è espressa, perché se noi pensiamo un'idea in una volta sola e come un tutto, non possiamo d'altra parte esprimerla in una volta sola, ma solo gradualmente.<sup>5</sup>

In questa definizione multidimensionale dell'idea musicale, si può cogliere anzitutto una prima differenza sostanziale rispetto all'uso tradizionale del termine come mera unità melodica; ma il brano propone anche un secondo spunto che merita particolare attenzione: la separazione del *Gedanke*, concepito simultaneamente come totalità, dalla sua graduale conversione temporale – un aspetto che prelude a una tensione fra i modi della concezione del *Gedanke* e quelli della sua *Darstellung*, cioè della sua presentazione o esposizione.

Il rapporto fra il *Gedanke* e la *Darstellung* è di difficile definizione. La loro interdipendenza è stata riassunta da Stephan nei termini di una paradossale contraddizione: «Il pensiero musicale è ciò che deve essere presentato; tuttavia la sua presentazione è il pensiero stesso. Il pensiero esiste dunque solamente nella sua presentazione». Questa formulazione di Stephan ha conosciuto una tale fortuna da venir citata ad ogni piè sospinto come fosse la più autorevole delle fonti primarie. La mia sensazione, invece, è che Stephan sovrapponga determinazioni concettuali provenienti da accezioni diverse del termine *Gedanke*.

Accanto all'accezione tradizionale, ad esempio, non è raro che Schönberg definisca il *Gedanke* come la **totalità dell'opera**, in un senso che vede venir meno la possibilità stessa della distinzione tra *pensiero* e *presentazione*. Nella conferenza su Gustav Mahler Schönberg definisce, ad esempio, i due movimenti dell'*Ottava Sinfonia* come «un'unica idea di inaudita

---

<sup>4</sup> C. V. BLUMRÖDER, *Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie*, «Archiv für Musikwissenschaft», 1991, XLVIII, pp. 282-299: 284.

<sup>5</sup> A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (1911, 2<sup>a</sup> ed. 1922), trad. italiana *Manuale d'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 364 (abbiamo uniformato nella traduzione la resa del termine *Gedanke*).

lunghezza e di poderosa ampiezza».<sup>6</sup> In questa accezione del *Gedanke* come sinonimo del tutto, dell'intero conchiuso, concezione e presentazione sono tutt'uno, ed è inevitabilmente superata la divaricazione tra concezione e presentazione tecnica.

Ma quella paradossale contraddizione sintetizzata da Stephan non si pone neanche per un'altra accezione del *Gedanke* cui Schönberg approda negli anni Venti, quella di un substrato **immutabile** che sta a fondamento della composizione. La svolta concettuale è annunciata nel 1923 in uno scritto intitolato *Sulla terminologia della dottrina della forma* (esempio 3). Qui Schönberg, dopo aver distinto definitivamente *Gedanke* da *Satz*, *Thema*, *Gestalt*, *Phrase*, *Motiv*, propone di lasciar cadere l'uso di *Gedanke* come unità tematico-motivica e di impiegarlo solo nel significato di una *Grundidee*, cioè di una idea o di una legge che sta a fondamento della composizione:

Le difficoltà si riducono se si rinuncia all'espressione "un'idea musicale" [...] La cosa migliore è parlare di *Gedanke* nel senso di un pensiero che sta alla base: ciò che viene pensato con esso, ciò che si vuole dire con esso.<sup>7</sup>

La definizione del *Gedanke* come substrato che sta a fondamento dell'intera opera trova approfondimento in un frammento del 1925, *Il pensiero musicale, la sua presentazione ed elaborazione*. «Un pensiero musicale – leggiamo – è contraddistinto da una serie di caratteristiche nel rapporto delle altezze fra loro e rispetto ad una unità di tempo fondamentale».<sup>8</sup> In questa definizione del *Gedanke* come **complesso di relazioni**, sempre più frequente dalla fine degli anni Venti (cfr. esempio 4), credo si debba riconoscere un'accezione fondamentale del termine, che può esser considerata il punto d'arrivo d'una lunga riflessione. Essa introduce anzitutto un aspetto funzionale e relazionale: il *Gedanke* è una successione di suoni in relazione fra loro nello spazio musicale a due dimensioni. Ma questa relazione, come Schönberg precisa in *Partito preso o convinzione?*, è astratta e fuori dal tempo.<sup>9</sup> Il che significa che dalle unità morfologiche di superficie, con cui s'identificava l'accezione originale, l'attenzione si è spostata ora più in profondità, verso un complesso di relazioni astratte che appartiene alla sfera subtematica. Questo substrato comune a più unità formali non è che un complesso di pure relazioni d'altezze che, pur rimanendo invariato nel corso della composizione, si esprime in forme volta per volta diverse perché si manifesta ora in una *Gestalt* ('configurazione') ora in un'altra. Questo fa di una concezione stratificata della forma e di un certo tipo di lavoro motivico le precondizioni del concetto schönbergiano di pensiero musicale. Il *Gedanke* – «l'immutabile», «*das wirklich Gedachte*» – può venire ad espressione solo nella sua presentazione, perché una struttura di relazioni ha

---

<sup>6</sup> A. SCHÖNBERG, *Gustav Mahler* (1912), trad. italiana in *Stile e idea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Rusconi-Paolazzi, 1960, 2ª ed. Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 18-32: 40.

<sup>7</sup> A. SCHÖNBERG, *Zur Terminologie der Formenlehre* (1923), trad. italiana *Sulla terminologia della dottrina della forma*, in ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 78-80: 78-79 (traduzione nostra).

<sup>8</sup> A. SCHÖNBERG, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung* (1925), T37.08. Il manoscritto è pubblicato in trad. italiana, in ID., *Stile e pensiero* cit., pp. 80-86: 81, ma privato del titolo (presente in verità nella copertina del fascicolo, conservata con il numero di catalogo T37.07). La traduzione è nostra.

<sup>9</sup> A. SCHÖNBERG, *Gesinnung oder Erkenntnis?* (1926), trad. italiana *Partito preso o convinzione?*, in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 54-61: 55.

bisogno per manifestarsi di una concrezione gestaltica (altezze determinate, ritmo, dinamica, timbro ecc.); nel medesimo tempo, non si dà presentazione che non sia parte del pensiero, perché da ogni figura di superficie è possibile astrarre la stessa struttura profonda di intervalli. In questa chiave, *pensiero* e *presentazione* possono esser detti rispettivamente il *cosa* e il *come*, cioè il contenuto della presentazione e le modalità di quest'ultima, come scrive lo stesso Schönberg nel saggio *Sull'insegnamento della composizione oggi*.<sup>10</sup>

Questo complesso di relazioni è il «nuovo principio formale» che Schönberg sente di dover stabilire a metà degli anni Venti: il *Gedanke*, la struttura di relazioni portata a espressione in superficie dal motivo o dal tema, è ciò che permette di ricreare con nuovi mezzi le funzioni strutturali dell'armonia tonale, agendo da specifico sistema sonoro di riferimento e garantendo così il comune riferimento di tutte le parti a un centro sonoro.

\*

Con ciò la questione del rapporto fra *pensiero* e *presentazione* non è tuttavia risolta. Lo sarebbe se Schönberg non oscillasse, come vedremo ora, tra una visione immanente del *Gedanke* come complesso di relazioni profondo o latente, ma nondimeno rinvenibile nella composizione a vari livelli di astrazione, e una visione trascendente del *Gedanke* come *inventio* dell'intero, collocata al di fuori dalla composizione. Le due concezioni – lo abbiamo visto nel brano del *Manuale* – non s'integrano, ma convivono semplicemente l'una accanto all'altra.

In un inedito intitolato *Sulla dottrina delle composizioni* Schönberg dà una definizione del *Gedanke* («il pensiero è l'intero», scrive)<sup>11</sup> che si muove chiaramente su un piano diverso da quello strutturale profondo visto fin qui – ma che non coincide nemmeno con la definizione della conferenza mahleriana del *Gedanke* come totalità dell'opera. Il *Gedanke* è ora **una *inventio* astratta e fuori dal tempo**, una intuizione, una trovata, che si dà come un tutto nel momento dell'ispirazione. La differenza tra *pensiero* e *presentazione* si riduce dunque a un fatto tecnico: la musica, in quanto arte temporale, può dispiegare un pensiero artistico, concepito come un tutto simultaneamente, solo nella successione temporale. Il dispiegamento del *pensiero* diviene possibile attraverso *temi* che si costituiscono a partire da *figure*, le quali sono composte a loro volta da *motivi*. Esiste però una differenza sostanziale: i temi, le figure, i motivi e tutti i loro sviluppi non s'identificano con il pensiero, né con una sua parte, ma sono i mezzi tecnici della sua esposizione.

Per riassumere, possiamo dire di aver individuato fin adesso almeno quattro diverse accezioni del concetto di *pensiero musicale*:

1. Una piccola unità motivico-tematica, secondo l'accezione tradizionale;
2. L'opera nella sua totalità, in una ideale coincidenza di concezione e presentazione tecnica.

---

<sup>10</sup> «Comporre è quindi prima di tutto l'arte d'inventare un pensiero musicale e la sua adatta presentazione. E il "come" della presentazione è un sintomo del "cosa" del pensiero». A. SCHÖNBERG, *Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichts* (1929), trad. italiana *Sull'insegnamento della composizione oggi*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 95-98: 96 (traduzione nostra).

<sup>11</sup> A. SCHÖNBERG, *Zur Kompositionslehre* (s.d.), inedito, T53.10. Il documento non va confuso con lo scritto T14.31: ID., *Zur Kompositionslehre* (1931), trad. italiana *Per un trattato di composizione*, in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 143-146.

3. Una struttura profonda del livello subtematico, che possa essere intesa come un astratto complesso di relazioni intervallari.

4. una *inventio* astratta e fuori dal tempo, che si dà come un tutto nel momento della sua concezione ma che richiede la conversione temporale nell'atto della presentazione.

Siamo dunque davanti a un termine polisemico, le cui sfumature pertengono ora all'estetica, ora alla forma, ora alla tecnica compositiva. Ma questa multidimensionalità del concetto nasconde una contraddizione. Come ha scritto Ulrich Krämer,<sup>12</sup> il problema nasce dal fatto che i singoli concetti riassumibili sotto l'espressione *musikalischer Gedanke* non formano un costrutto teorico rigoroso, ma sono semplicemente coesistenti l'uno accanto all'altro, senza che questa coesistenza sia in qualche modo risolta. Secondo Dahlhaus,<sup>13</sup> ciò fa del *Gedanke* una categoria talmente ampia, da risultare di fatto inutilizzabile. Anche la terza accezione, forse quella più ricca di implicazioni per la comprensione del fatto compositivo, è comunque parzialmente indefinita: questo astratto complesso di relazioni può variare da contesto a contesto, e comprendere ora la sola sostanza intervallare, ora la configurazione ritmica, ora persino un profilo o gesto.

Non è tutto. L'idea del *Gedanke* come *inventio* astratta e fuori dal tempo non solo non coincide con questo livello strutturale profondo ma è addirittura sovrapponibile alla definizione che Schönberg dà frattanto dell'*Einfall* (termine modellato sul latino *inventio*). Tengo a far notare tuttavia che il compositore rapporta ai due termini predicati metaforici diversi. Se nella definizione dell'*Einfall* rimane centrale l'aspetto visivo, l'intuizione del *Gedanke* è frutto di un processo di pensiero, di un *denken*, naturalmente. Il primo è oggetto di una visione interiore, da tradurre poi in forma sensibile; l'altro è *pensato* e poi *esposto, detto*.

L'accentuazione di quest'ultima metafora rivela una discontinuità nella riflessione schönberghiana: è la svolta verso un paradigma logico-linguistico. Questo paradigma riceve una formulazione sintetica e completa nel manoscritto *Sulla presentazione del pensiero musicale* del 1931. L'accezione strutturale e relazionale del *Gedanke* («un pensiero è l'istituzione di una relazione fra cose») viene qui ripresa e integrata all'interno di una definizione ontologica del fatto musicale nella sua interezza («comporre è *pensare in note e ritmi*»). Un passo del *Gedanke-Manuskript* aggiunge un particolare di grande rilievo:

Attraverso il collegamento di suoni di diversa altezza, durata e accento (intensità???) ha origine una instabilità: uno stato di quiete viene messo in discussione da un contrasto.

Da questa instabilità si origina un movimento che, dopo aver toccato un punto culminante, condurrà di nuovo alla stabilità o ad un consolidamento nuovo.<sup>14</sup>

Ciò che viene posto in relazione contiene in altre parole un conflitto che deve essere condotto a risoluzione nel corso della elaborazione del pensiero. Si potrà pur leggere in queste parole una riedizione del pensiero di matrice goethiana che individua nel contrasto la spinta dello sviluppo; ma ritengo che la novità più importante sia il suo inserimento in una concezione, per così dire, logico-narrativa dell'opera; l'idea di un percorso, d'impronta

---

<sup>12</sup> U. KRÄMER, *Entwicklung und Variation. Bergs Unterricht bei Schönberg*, in *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, a cura di S. Litwin e K. Velten, Saarbrücken, Pfau, 1995, pp. 103-146: 106.

<sup>13</sup> Cfr. C. DAHLHAUS, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 74.

<sup>14</sup> SCHÖNBERG, *The Musical Idea* cit., p. 102 (traduzione nostra).

saggistica o letteraria quasi, che parte dalla formulazione di un problema e si conclude con la sua risoluzione. Per questa via, nel famoso saggio *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, Schönberg approda a una ennesima definizione del *Gedanke*:

Ogni nota aggiunta alla nota iniziale ne rende dubbio il significato [...] Si determina così uno stato di incertezza, di squilibrio, che aumenta nel corso del pezzo. Il metodo con cui viene ristabilito un equilibrio è, secondo me, il vero *pensiero* della composizione.<sup>15</sup>

In questa nuova definizione va perduta di nuovo la distinzione tra *pensiero* e *presentazione*. Il termine *Gedanke* subisce uno spostamento concettuale, collocandosi ora nel momento processuale della composizione; esso coincide con l'elaborazione di un problema immanente, radicato nella composizione. Non è più possibile dire se la formulazione e poi la risoluzione del problema pertengano alla *presentazione*, e il *pensiero* rimanga qualcosa di astrabile e di trascendente, o se questo processo, come talora le dichiarazioni di Schönberg suggeriscono, sia il *pensiero* stesso.

\*

La concezione del *Gedanke* come **principio di equilibrio** ricorre con sempre maggiore frequenza negli scritti dell'ultimo periodo. Ma come calare nella tecnica compositiva questa dialettica fra stati di equilibrio e di conflitto? Cercherò di dare una risposta in questi ultimi minuti.

Sin dal *Manuale d'armonia*, com'è noto, Schönberg aveva individuato nella tonalità un «vasto campo d'azione»,<sup>16</sup> luogo di scontro fra il potere dominante del I grado e quello dei gradi ribelli (il IV e il V) i quali, aspirando all'indipendenza, sfidano il predominio della tonica. Secondo Patricia Carpenter, queste metafore, riprese nel *Gedanke-Manuskript* e in *Funzioni strutturali dell'armonia*, sono espressione del concetto di *monotonalità*, una tonalità cioè che comprende la totalità delle altezze, degli accordi e delle aree tonali, messi in relazione fra loro e ordinati gerarchicamente rispetto ad un'area tonale centrale e dominante.

Credo sia questo concetto di *monotonalità* il presupposto della tarda definizione del *pensiero musicale* come principio di equilibrio. In un pezzo di musica, fattori d'instabilità e squilibrio minano continuamente, per usare la metafora di Schönberg, la sovranità della tonica: in questo consiste la formulazione del problema. In ogni opera, dunque, il pensiero musicale non è altro che il processo attraverso il quale, scrive la Carpenter, «la sfida alla tonica viene prima espressa concretamente e sostenuta nel corso dell'opera, finché infine gli elementi contrastanti non vengono assimilati».<sup>17</sup> Da ciò discende la possibilità di definire, in modo nuovo, il *Gedanke* come la totalità della composizione, nel senso stavolta del metodo con cui una instabilità armonico-tonale viene prima espressa concretamente e poi condotta a un nuovo equilibrio.

---

<sup>15</sup> A. SCHÖNBERG, *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* (1933, 1946), trad. italiana *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, in *Stile e Idea* cit., pp. 43-56: 54.

<sup>16</sup> SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia* cit., p. 186.

<sup>17</sup> *Ibid.*

In questo campo d'azione di forze in costante conflitto, l'ultimo Schönberg può leggere il miglior esempio di quella dialettica di quiete e movimento, di stabilità e instabilità, che figura da sempre tra i principi-cardine della concezione organica della forma. Ma questo non è tutto. La dialettica di stabilità e instabilità è soprattutto la chiave che permette di assimilare *a posteriori* opere tonali, atonali e dodecafoniche. Nelle intenzioni di Schönberg, la composizione con dodici note non muterebbe infatti la sostanza di questo percorso retorico, ma solo i mezzi della sua formulazione.

Tengo a far notare, però, che mentre l'accezione del *Gedanke* come complesso di relazioni metteva l'accento sulla novità di questo principio formale, e sui fattori di innovazione della composizione dodecafonica, come se ne fosse il naturale correlato teorico, ora l'insistenza sul *Gedanke* come principio di equilibrio, si preoccupa di sottolineare gli elementi di continuità rispetto alla tradizione. Sotto questa luce, la trasformazione del concetto può considerarsi parte di una strategia apologetica: serve da giustificazione della composizione con dodici note, che si pretende basata, come ha scritto Borio, «su leggi atemporali del comporre, indipendenti dalle loro specifiche concretizzazioni epocali».<sup>18</sup>

Ma proprio a partire da questa problematica, da come cioè si debbano intendere in un contesto non tonale la formulazione del problema e la sua risoluzione, si aprì per Schönberg la riflessione sui principi generali della logica musicale, e con essa anche la deriva verso un immane sforzo teorico – la definizione delle forme *a priori* del comporre – che mai vide i suoi frutti.

---

<sup>18</sup> G. BORIO, *Schönberg e la teoria*, in *Kadmos. Studi mitteleuropei 2001*, a cura di A. Arbo, Gorizia, ICM, 2001, pp. 99-116: 107.

## ESEMPIO 1

1. *Zu Darstellung des Gedankens (Sulla presentazione del pensiero)*, 19 agosto 1923, T34.29.
2. *Der musikalische Gedanke, seine Darstellung und Durchführung (Il pensiero musicale, la sua presentazione ed elaborazione)*, 7 luglio 1925, T37.7-8.
3. *Zu: Darstellung d. Gedankes (Su: Presentazione del pensiero)*, 12 novembre 1925, T35.2.
4. *Der Gedanke u. die Zange (Il pensiero e la tenaglia)*, non datato, T39.33.
5. *Zu: Darstellung des musikalischen Gedankens (Su: Presentazione del pensiero musicale)*, 16 agosto 1931, T35.40.
6. *Entwürfe zum Vorwort/ Komp.lehre (Appunti per la prefazione/ Dottrina della composizione)*, 17 agosto 1931, T35.41.
7. *Zu: Darstellung des Gedankens (Su: Presentazione del pensiero)*, 3 agosto 1932, T35.48.
8. *The Musical Idea (Il pensiero musicale)*, 4 giugno 1934, T20.13.
9. *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung (Il pensiero musicale e la logica, tecnica, e arte della sua presentazione)*, 5 giugno – 24 agosto 1934, fine settembre – 15 ottobre 1936, T65.1-4.
10. *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung (Il pensiero musicale; la sua presentazione ed elaborazione)*, non datato, T37.06 [I]
11. Senza titolo, non datato, T37.06 [III]
12. *Was ist ein musikalischer Gedanke? (Cos'è un pensiero musicale?)*, non datato, T28.07

---

Per ciascun manoscritto riportiamo nell'ordine: titolo originale, traduzione italiana, data, numero di catalogo nel fondo dell'Arnold Schönberg Center. I manoscritti nn. 1-3, 5, 10-11 sono pubblicati in traduzione italiana in A. SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 78-103.



## ESEMPIO 2

Come ogni forma d'arte il corale ha un'articolazione ben chiara. Ogni idea ha bisogno di articolazione nel momento in cui è espressa, perché se noi pensiamo un'idea in una volta sola e come un tutto, non possiamo d'altra parte esprimerla in una volta sola, ma solo gradualmente; e avvicinando tra loro le diverse parti in cui la risolviamo diversamente da come l'abbiamo concepita, non facciamo che ripeterne il contenuto in maniera più o meno esatta. Nella musica le successioni armoniche e melodiche vanno considerate come le parti di una sola idea, il che però è giusto finché si tratta degli elementi visibili o udibili e comunque percepibile coi sensi, mentre vale solo comparativamente per ciò che costituisce il contenuto reale di un'idea musicale. Si può peraltro supporre che la pagina musicale valga come un felice simbolo dell'idea e che dunque la forma e l'articolazione che vi si manifesta corrisponda alla natura interiore dell'idea stessa e al suo moto, così come le curve e le incavature del nostro corpo sono condizionate dalla posizione degli organi interni: perché ogni organismo armonico coincide nell'aspetto esteriore con la struttura interna, e dunque non va considerato come un fenomeno casuale.

A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (1911, 2<sup>a</sup> ed. 1922), trad. italiana *Manuale d'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 364 (traduzione nostra).

## ESEMPIO 3

Le difficoltà si riducono se si rinuncia all'espressione "un'idea musicale" (al posto di tema o motivi o frase) (in musica non ce ne sono altre). Allora rimane lecito parlare *della* idea (idee principali) dell'intero pezzo o (idee secondarie) di una piccola o piccolissima parte. La cosa migliore è però parlare di *Gedanke* nel senso di un pensiero che sta alla base: cosa viene pensato con esso, cosa si vuole dire con esso (naturalmente in modo musicale!). Quest'uso è vantaggioso e istruttivo; ogni altro impiego è retorico; inutilmente metaforico.

A. SCHÖNBERG, *Zur Terminologie der Formenlehre* (1923), trad. italiana *Sulla terminologia della dottrina della forma*, in ID., *Stile e pensiero* cit., pp. 78-80: 78-79 (traduzione nostra).

## ESEMPIO 4

Il pensiero reale difatti, il pensiero musicale, ciò che è immutabile, è stabilito nel rapporto delle altezze con la scansione temporale (*Mechanische Musikinstrumente*, 1926).

Un pensiero, in musica, consiste principalmente nella relazione reciproca fra le note (*Probleme der Harmonie*, 1927).

Se si può definire il pensiero l'istituzione di relazioni tra cose, concetti e così via (quindi anche tra pensieri), allora in un pensiero musicale una simile relazione è istituibile solo tra suoni e non può essere altro che una relazione musicale (*Gedanke*, T37.06 [III], 1930 ca.).

Ogni pensiero consiste in sostanza nel porre cose (concetti ecc.) in relazione fra loro. Un pensiero è l'istituzione di una relazione tra cose, tra le quali non esiste relazione prima della sua istituzione (*Zu: Darstellung des musikalischen Gedankens*, 1931).

## BIBLIOGRAFIA

- C. v. BLUMRÖDER, *Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie*, «Archiv für Musikwissenschaft», 1991, XLVIII, pp. 282-299.
- G. BORIO, *Schönberg e la teoria*, in *Kadmos. Studi mitteleuropei 2001*, a cura di A. Arbo, Gorizia, ICM, 2001, pp. 99-116.
- C. DAHLHAUS, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- U. KRÄMER, *Entwicklung und Variation. Bergs Unterricht bei Schönberg*, in *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, a cura di S. Litwin e K. Velten, Saarbrücken, Pfau, 1995, pp. 103-146.
- A. SCHÖNBERG, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung* (1925), T37.08, trad. italiana, in ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 80-86.
- A. SCHÖNBERG, *Gesinnung oder Erkenntnis?* (1926), trad. italiana *Partito preso o convinzione?*, in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 54-61.
- A. SCHÖNBERG, *Gustav Mahler* (1912), trad. italiana in *Stile e idea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Rusconi-Paolazzi, 1960, 2ª ed. Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 18-32.
- A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (1911, 2ª ed. 1922), trad. italiana *Manuale d'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- A. SCHÖNBERG, *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* (1933, 1946), trad. italiana *Musica nuova, musica fuori moda, stile e idea*, in *Stile e Idea cit.*, pp. 43-56.
- A. SCHÖNBERG, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, a cura di P. Carpenter e S. Neff, New York, Columbia University Press, 1995.
- A. SCHÖNBERG, *Was ist ein musikalischer Gedanke?* (s.d.), inedito, T28.07.3.
- A. SCHÖNBERG, *Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichts* (1929), trad. italiana *Sull'insegnamento della composizione oggi*, in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 95-98.
- A. SCHÖNBERG, *Zur Kompositionslehre* (s.d.), inedito, T53.10.
- A. SCHÖNBERG, *Zur Kompositionslehre* (1931), trad. italiana *Per un trattato di composizione*, in ID., *Analisi e pratica musicale cit.*, pp. 143-146.
- A. SCHÖNBERG, *Zur Terminologie der Formenlehre* (1923), trad. italiana *Sulla terminologia della dottrina della forma*, in ID., *Stile e pensiero cit.*, pp. 78-80.
- R. STEPHAN, *Il pensiero musicale in Schönberg*, in *Schönberg*, a cura di G. Borio, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 113-127.