

## Sulla traduzione italiana della terminologia teorica schönberghiana

**I**l presente contributo intende mettere a tema alcuni problemi di traduzione della terminologia teorica schönberghiana. Fonderemo la nostra disamina su una costellazione di concetti-chiave della scienza della traduzione, forti di una precisa scelta di campo che andremo via via argomentando.<sup>1</sup> Il nostro principale riferimento va ad Anton Popovič, teorico slovacco fondatore di una concezione semiotica della traduzione, e in particolare alla sua *Teória umeleckého prekladu*, opera unanimamente riconosciuta come uno dei pilastri della moderna scienza della traduzione.<sup>2</sup> Di tale orientamento faremo nostro anzitutto l'approccio metodologico: ossia la scelta di fondare la critica della traduzione non solo sulla sua corrispondenza con il testo originale (che con Popovič chiameremo qui il «prototesto», *SdT*, 166), ma di valutare la traduzione in prima istanza nella sua relazione con il «contesto della cultura ricevente», il suo «canone culturale» e la sua tradizione intertestuale (*SdT*, 144). Una critica della traduzione – scrive infatti Popovič – «deve valutare il risultato del lavoro traduttivo dal punto di vista della situazione culturale» della lingua di destinazione (*SdT*, 145). Essa non può prescindere in altre parole da una «prasseologia» (*SdT*, 139): da una ricostruzione dei fattori «dell'ambiente sociale esterno all'attività traduttiva», che nondimeno «agiscono addirittura – direttamente e non – sulla creazione della traduzione» (*SdT*, *ibid.*). Circostanze pragmatiche come la politica culturale, le richieste del mercato editoriale, l'ideologia del tra-

---

<sup>1</sup> Questa scelta metodologica mi vede debitore verso la relazione che il musicologo Juri Giannini ha tenuto, su analogo tema, nel Simposio *Schönberg und Italien*, 6–8 Ottobre 2011, Arnold Schönberg Center, Vienna. Cfr. JURI GIANNINI, *Die italienischen Übersetzung der musiktheoretischen Terminologie von Arnold Schönberg – zwei Fallbeispiele*, in *Performing Translation*, a cura di W. Hasitschka, Löcker, Vienna 2014.

<sup>2</sup> ANTON POPOVIČ, *Teória umeleckého prekladu*, Tatran, Bratislava 1975; traduzione italiana *La scienza della traduzione*, a cura di D. Laudani e B. Osimo, Hoepli, Milano 2006. Nel séguito, le indicazioni di pagina saranno date nel corpo del testo, precedute dalla sigla *SdT*.

duttore e l'identità del lettore, influenzano l'impresa traduttiva e partecipano a tutti gli effetti alla produzione del cosiddetto «metatesto» (*SdT*, 159), il testo 'ricodificato' nella lingua di destinazione.

Nel valutare le traduzioni italiane della terminologia teorica schönberghiana sotto questa lente prospettiva occorrerà considerare quindi quale ruolo abbia esercitato ed eserciti tuttora il contesto teorico-musicale e culturale italiano, e come abbiano operato i traduttori in conformità allo scopo dell'impresa traduttiva. Ebbene: sarà proprio la definizione di questo scopo – il «programma traduttivo» (*SdT*, 52) – a costituire l'oggetto della nostra attenzione. Nelle pagine che seguono vedremo come il «programma» del traduttore schönberghiano, in Italia, abbia assunto nel tempo caratteristiche diverse col cambiare del contesto pragmatico della traduzione. Sulla scorta di un esempio paradigmatico – le scelte traduttive del concetto di *musikalischer Gedanke* – vedremo come un diverso orientamento verso la cultura di destinazione e verso il lettore sia la chiave per comprendere l'estrema variabilità delle interpretazioni del prototesto.

Occorrerà dapprima qualche considerazione generale.

1. *Gli scritti schönberghiani in Italia* – È noto come la recezione italiana degli scritti teorico-musicale e didattici di Schönberg rappresenti un caso peculiare sotto molti aspetti: come scrive Anna Maria Morazzoni, la recezione italiana degli scritti schönberghiani «è peculiare in primo luogo per la sua precocità rispetto a qualunque altra area linguistica, compresa quella tedesca». <sup>3</sup> La meritoria opera di mediazione e divulgazione svolta a partire dagli anni Cinquanta da Luigi Rognoni, Giacomo Manzoni, Luigi Pestalozza, ha fatto sì che gli scritti schönberghiani venissero tradotti relativamente presto in Italia: «in effetti – aggiunge Juri Giannini – l'italiano è in assoluto la prima lingua, nella quale gli scritti di Schönberg sono stati tradotti in maniera sistematica». <sup>4</sup> Ciò si vede bene dalla lettura della Tavola 1:

- la traduzione di Giacomo Manzoni della *Harmonielehre*, peraltro la prima traduzione completa in lingua straniera, fu pubblicata nel 1963;<sup>5</sup>
- i *Fundamentals of Musical Composition* furono disponibili in italiano già nel 1969, due anni dopo l'uscita dell'edizione originale inglese; una edizione tedesca venne pubblicata solo nel 1979;<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> ANNA MARIA MORAZZONI, *Introduzione*, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. XV–XXXVII: XXVII.

<sup>4</sup> GIANNINI, *Zur italienischen Übersetzung der musiktheoretischen Terminologie von Arnold Schönberg*, qui citato alla nota 1.

<sup>5</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (1911, 1922<sup>2</sup>), traduzione italiana *Manuale d'armonia*, a cura di Luigi Rognoni, traduzione di Giacomo Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1963.

- i *Models for Beginners in Composition* uscirono in Italia nel 1951, l'originale inglese è del 1942; una versione tedesca comparve solo nel 1972;<sup>7</sup>
- *Structural Functions of Harmony* uscì in italiano nel 1967, l'originale è del 1954;<sup>8</sup>
- *Preliminary Exercises in Counterpoint* venne tradotto in italiano nel 1970, mentre l'originale è del 1963;<sup>9</sup>
- *Style and Idea* comparve in italiano nel 1960,<sup>10</sup> l'edizione originale inglese era stata pubblicata nel 1950; l'edizione tedesca *Stil und Gedanke*, a cura di I. Vojtěch avrebbe visto la luce solo nel 1976.

Come osserva tuttavia Giannini,<sup>11</sup> la peculiarità della recezione italiana degli scritti schönbergiani non è limitata alla precocità. Uno degli scopi principali, se non lo scopo principale, della prima fase della recezione italiana degli scritti teorici e didattici di Schönberg, negli anni Cinquanta-Sessanta, è infatti il proposito di diffondere presso un pubblico il più vasto possibile il pensiero del compositore viennese: in conformità a questo specifico programma si sono orientati in quegli anni traduttori e curatori prestando massima cura alle specificità della cultura di destinazione, ossia della cultura italiana. Non a caso, le edizioni degli scritti schönbergiani fra gli anni Sessanta e Settanta sono concepite anzitutto come manuali di studio per gli allievi dei conservatori. Nella sua Prefazione all'edizione italiana dei *Fundamentals of Musical Composition*, Manzoni definisce il volume «un sussidio ideale» per lo studente di composizione e per l'insegnante, al punto da indicarlo come un testo in grado di colmare «in maniera pressoché totale» una grossa lacuna nella didattica della composizione del nostro paese.<sup>12</sup> Al tempo stesso, però, le edizioni degli scritti schönbergiani si

---

<sup>6</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Fundamentals of Musical Composition* (1967), traduzione italiana *Elementi di composizione musicale*, a cura di G. Manzoni, Suvini Zerboni, Milano 1969.

<sup>7</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Models for Beginners in Composition* (1943), traduzione italiana *Modelli per principianti di composizione*, a cura di M. Panatero, Curci, Milano 1951.

<sup>8</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony* (1954), traduzione italiana *Funzioni strutturali dell'armonia*, a cura di L. Rognoni, traduzione di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1967.

<sup>9</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963), traduzione italiana *Esercizi preliminari di contrappunto*, a cura e con prefazione di L. Stein, traduzione di G. Manzoni, Suvini Zerboni, Milano 1970.

<sup>10</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Style and Idea* (1950), traduzione italiana *Stile e idea*, a cura di L. Pestalozza, Rusconi-Paolazzi, Milano 1960, Feltrinelli, Milano 1975<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> GIANNINI, *Zur italienischen Übersetzung der musiktheoretischen Terminologie von Arnold Schönberg*, qui citato alla nota 1.

<sup>12</sup> GIACOMO MANZONI, *Prefazione all'edizione italiana*, in SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, pp. V–XIII: X. Una medesima preoccupazione didattica, da ascrivere a quanto pare a Massimo Mila, sarebbe stata all'origine della traduzione italiana del titolo della *Harmonielehre*,

rivolgono a un vasto pubblico di lettori, costituito non solo da specialisti. Gli scritti del compositore viennese trovano infatti collocazione in quegli anni nelle collane di prestigiose case editrici come Feltrinelli, Il Saggiatore, Einaudi, nel quadro di quella che potrebbe dirsi una operazione di divulgazione culturale.<sup>13</sup>

Un rinnovato interesse verso gli scritti teorici di Schönberg si registra invece da più di un decennio nel più ristretto còtè della ricerca musicologica, a far data dallo *Schönberg*, a cura di Gianmario Borio (1999).<sup>14</sup> Negli ultimi anni ha visto la luce una nuova edizione di *Style and Idea*, nella quale peraltro il titolo è stato ritradotto con *Stile e pensiero*, a cura di Anna Maria Morazzoni;<sup>15</sup> una nuova traduzione italiana della *Harmonielehre* è in cantiere;<sup>16</sup> infine, occorrerà citare il *Gedanke-Manuskript*, uscito nel 2011 in edizione italiana con testo a fronte, con la cura di chi scrive.<sup>17</sup> Le traduzioni, e in qualche caso ritraduzioni, degli scritti schönbergiani si rivolgono oggi in via primaria alla comunità scientifica, e solo in seconda istanza al lettore potenzialmente interessato. È facile immaginare come questo cambiamento d'identità del lettore-modello, in quel peculiare processo comunicativo che è la traduzione, porti inevitabilmente con sé non solo scelte traduttive diverse, ma dia luogo a una vera e propria riconfigurazione del processo traduttivo nel suo complesso; è questo mutato orientamento che cercheremo ora di dimostrare mettendo a confronto le scelte traduttive del concetto-cardine della teoria schönbergiana: il *musikalischer Gedanke*.

Scegliamo di soffermarci su questo concetto non solo per la sua indubbia centralità nella teoria della forma schönbergiana (che è tale da intitolargli un intero trattato), ma soprattutto perché esso possiede uno statuto particolare, che ne rende problematica la sostituzione semiotica.

Il termine – qui risiede la prima difficoltà – è ripreso da Schönberg da una tradizione di teoria musicale che possiede ben pochi punti di contatto con quella italiana. Il concetto – qui la seconda – incontra poi uno sviluppo auto-

---

reso, com'è noto, con un improprio 'Manuale d'armonia' al posto dei più pertinenti 'Teoria' o 'Trattato d'armonia'. Di questa preziosa informazione sono debitore a Giacomo Manzoni.

<sup>13</sup> Su questo punto si esprime diffusamente GIANNINI, *Zur italienischen Übersetzung der musikaltheoretischen Terminologie von Arnold Schönberg*, alla cui relazione rimandiamo per un utile approfondimento.

<sup>14</sup> *Schönberg*, a cura di G. Borio, Il Mulino, Bologna 1999.

<sup>15</sup> SCHÖNBERG, *Stile e pensiero*, qui citato alla nota 3.

<sup>16</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Trattato d'armonia*, traduzione italiana di G. Viviani, Il Saggiatore, Milano [in corso di pubblicazione].

<sup>17</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale*, edizione italiana e traduzione a cura di F. Finocchiaro, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2011. Il *Gedanke-Manuskript* è stato pubblicato in edizione inglese nel 1995: ARNOLD SCHÖNBERG, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, a cura di P. Carpenter e S. Neff, Columbia University Press, New York 1995. L'edizione tedesca, a cura di Hartmut Krones e Nikolaus Urbanek è prevista per la fine del 2013, come X volume della *Kritische Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs*.

uomo nella teoria schönbergiana: a complicare non poco il quadro è il fatto che Schönberg, negli anni, abbia impiegato il termine *musikalischer Gedanke* in accezioni radicalmente diverse. Tanto basta a comprendere come il *Gedanke* rappresenti, se non un caso di «intraducibilità» (*SdT*, 155) *stricto sensu*, quantomeno un caso in cui la «invariante semantica» (*SdT*, 55), cioè quel nucleo invariante di significato che si trasferisce dal codice linguistico emittente al codice destinatario, è minima ed estremamente precaria.

Per spiegarne il perché occorrerà una digressione di carattere teorico.<sup>18</sup>

2. *Un caso di studio* – È noto come nella *Harmonielehre* e nei saggi coevi del 1910-12 Schönberg impieghi il termine *Gedanke* per lo più nel significato tradizionale di una unità tematico-motivica: un'accezione cui corrisponde benissimo in italiano la consueta espressione 'idea musicale'.

Il concetto di *Gedanke* come unità tematico-motivica ha una sua legittimazione nella tradizione tedesca.<sup>19</sup> A partire dalla metà del sec. XVIII, il termine ricorre infatti negli scritti di teoria nel significato di una piccola unità musicale: un costrutto sonoro udibile e circoscrivibile, un'unità formale insomma. Non è insolito che negli scritti di Johann Joachim Quantz o Heinrich Christoph Koch il termine, nel significato di una piccola unità tematica, sia scambiato con *Satz* in contrapposizioni del tipo *Hauptsatz*/*Nebengedanke*, o che ricorra il termine *Hauptgedanke* come sinonimo di *Hauptsatz*: diremmo in italiano, rispettivamente, 'idea o tema principale' e 'idea secondaria'. Con questi termini lo traduce ad esempio Luca Ripanti, nell'edizione italiana del *Versuch* di Quantz, datata 1992.<sup>20</sup> Così anche Friedrich Wilhelm Riedt, nel suo *Beytrag zum musikalischen*

---

<sup>18</sup> Nel séguito, la nostra esposizione si rifà in gran parte alla trattazione contenuta in FRANCESCO FINOCCHIARO, *Una teoria di metafore*, in SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale*, pp. 9–83.

<sup>19</sup> Per un'approfondita disamina a carattere storico della categoria di 'Gedanke' nella teoria della forma rimandiamo a CHRISTOPH VON BLUMRÖDER, *Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLVIII, 1991, pp. 282–99, nonché a ADOLF NOWAK, *Der Begriff "Musikalisches Denken" in der Musiktheorie des Aufklärung*, in *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, a cura di J. Kuckertz, H. de La Motte-Haber, C. M. Schmidt e W. Seidel, Laaber, Laaber 1990, pp. 113–22. Sul concetto di *Gedanke* negli scritti di Arnold Schönberg cfr. ANDREAS JACOB, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Olms, Hildesheim 2005, pp. 148–73.

<sup>20</sup> Cfr. JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Voß, Berlin 1752, ristampato a cura di H. P. Schmitz, Bärenreiter, Kassel-Basel 1953, e HEINRICH CHRISTOPH KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Hermann, Frankfurt a.M. 1802, pp. 746–7. Valga come riprova questo passo dal Quantz, p. 115 sg.: «Wenn der *Hauptsatz*, (Thema) in einem Allegro öfters wieder vorkommt, so muß solcher durch den Vortrag von den *Nebengedanken* immer wohl unterschieden werden ... Die *Hauptgedanken* müssen von den untermischten wohl unterschieden werden, und sind eigentlich die vornehmste Richtschnur des Ausdrucks (Se in un Allegro il soggetto principale ricorre frequentemente, esso deve sempre venire chiaramente

*Wörterbuche*, dichiara che «*le idee, [quelle] musicali, sono piccole sezioni di una melodia, di cui si ha contezza, e di cui ci si serve per l'espressione musicale*».<sup>21</sup> La medesima costellazione di termini si ritrova nella *Compositions-Lehre* di Johann Christian Lobe, teorico le cui affermazioni hanno fatto da modello per molte prese di posizione di Schönberg.<sup>22</sup> In Lobe il *musikalischer Gedanke* viene definito ancora come una unità melodica o come un tema: in ogni brano si trovano «un certo numero di idee musicali collegate l'una all'altra, ma distinguibili tra loro».<sup>23</sup> Per questa via, in *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen*, Schönberg definisce «l'idea (*Gedanke*), la frase (*Phrase*)», come la «forma musicale» e parla di «sviluppo (*Entwicklung*) dell'idea fino alla proposizione (*Satz*)».<sup>24</sup>

A partire dal 1923 s'individua invece in Schönberg un nuovo uso del termine, che si distanzia dal significato tradizionale. Compare anzitutto la tendenza a considerare il *Gedanke* non più come una sola successione orizzontale, ma anche come simultaneità verticale,<sup>25</sup> in chiara connessione con il principio dodecafonico d'indifferenza orizzontale-verticale che deriva dalle modalità di elaborazione della serie previste dal metodo dodecafonico e che è alla base del concetto schönbergiano di *musikalischer Raum*, o 'spazio musicale'. Ma ancor più netta è la svolta terminologica annunciata in uno scritto intitolato programmaticamente *Zur Terminologie der Formenlehre*. Qui Schönberg, distingue in maniera definitiva *Gedanke* da *Satz*, *Thema*, *Gestalt*, *Phrase*, *Motiv*, e propone di lasciar cadere l'uso di *Gedanke* come unità tematico-motivica e di impiegarlo solo nel significato di una idea di base – una *Grundidee* come l'aveva chiamata

---

differenziato dalle idee meno importanti ... Le idee musicali principali devono venire ben distinte dalle altre alle quali sono frammesse; esse sono effettivamente la migliore guida per l'espressione); per la traduzione italiana cfr. JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, a cura di L. Ripanti, Rugginenti, Milano 1992, pp. 150–1.

<sup>21</sup> «*Gedanken, musikalische, sind kleine Theile einer Melodie, deren man sich bewußt ist, und zum musikalischen Ausdrucke bedient*». FRIEDRICH WILHELM RIEDT, *Beytrag zum musikalischen Wörterbuche*, in FRIEDRICH WILHELM MARPURG, *Kritische Briefe über die Tonkunst* (3 vol.), Birnstiel, Berlin 1763, III: nn. 142–3.

<sup>22</sup> È noto ad esempio che Schönberg ne adoperasse, per le sue lezioni, il *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1858). Cfr. BLUMRÖDER, *Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie*, qui alla nota 19, pp. 295–6.

<sup>23</sup> «Das, was innerhalb einer solchen Umgrenzung an dem Ohr vorüberzieht, ist eine Anzahl musikalischer Gedanken, einer an den andern sich anschliessend, aber von einander unterscheidbar». JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Voigt, Weimar 1844, ristampa: Olms, Hildesheim 1988, p. 1.

<sup>24</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (1911), inedito, nel fondo dell'Arnold Schönberg Center con il numero di catalogo T57.14.

<sup>25</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *In der Komposition mit 12 Tönen* (1923), traduzione inglese *Twelve-Tone Composition*, in ID., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950, 2ª ed. a cura di E. Stein, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1975, pp. 207–8: 207.

nell'abbozzo *Zusammenhang* del 1917<sup>26</sup> – cioè di un substrato che sta a fondamento dell'intera composizione, come sua legge unificatrice. Scrive Schönberg:

La cosa migliore è però parlare di *Gedanke* nel senso di un pensiero che sta a fondamento: 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.<sup>27</sup>

Tale definizione del *Gedanke* come 'pensiero' che sta a fondamento dell'intera opera, ed è nettamente distinto dai vari gradi di concretizzazione della sua presentazione, trova approfondimento in un frammento del 1925, *Der musikalische Gedanke, seine Darstellung und Durchführung*: «Un pensiero musicale, a prescindere dallo stimolo emotivo e sensoriale da cui può scaturire e che è in grado di suscitare, è contraddistinto da una *serie di caratteristiche* nel rapporto delle altezze fra loro e rispetto a una unità di tempo fondamentale».<sup>28</sup> Questa definizione del *Gedanke* come astratto complesso di relazioni intervallari e ritmiche è da considerarsi la più importante novità nello sviluppo concettuale che il termine riceve all'interno della teoria schönbergiana. 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 pertiene alla sfera subtematica. Questo substrato comune a più unità formali non è che un complesso di pure relazioni d'altezze e/o durate che, pur rimanendo invariato nel corso della composizione, si offre in forme volta per volta diverse perché si manifesta ora in una *Gestalt* ora in un'altra.

Con ciò la questione non è tuttavia risolta.

In primo luogo occorre dire che questa sistematizzazione è opera del musicologo, ma non si ritrova, al di là delle dichiarazioni d'intenti, con coerenza nel *corpus* schönbergiano. Non solo Schönberg continua a utilizzare *Gedanke* e suoi composti nel significato tradizionale di una unità tematico-motivica, ma per di più oscilla, negli scritti successivi, tra una visione 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 una *inventio* astratta e fuori dal tempo, che si dà come un tutto solo nel

---

<sup>26</sup> Cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Introduction in Form*, a cura di S. Neff, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1994, p. 4.

<sup>27</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Zur Terminologie der Formenlehre* (1923), traduzione italiana *Sulla terminologia della dottrina della forma*, in ID., *Stile e pensiero*, qui alla nota 3, pp. 78–80: 78–9. La nostra traduzione si discosta sensibilmente da quella ivi pubblicata.

<sup>28</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung* (1925), T37.08. Il manoscritto è pubblicato in traduzione italiana, in SCHÖNBERG, *Stile e pensiero*, pp. 80–6: 81, ma privato del titolo. La nostra traduzione si discosta sensibilmente da quella ivi pubblicata.

momento dell'ispirazione, e che, perché possa essere presentato, deve assumere di necessità una forma temporale esperibile poco alla volta.

La concezione qui espressa rimanda a una diversa tradizione estetica che non fa coincidere il *Gedanke* con il tema o con un suo substrato, ma lo colloca al di fuori dell'atto compositivo. Accanto all'impiego del termine come unità tematico-motivica, in alcuni scritti di teoria musicale del sec. XVIII, come il *Critischer Musikus* di Johann Adolph Scheibe,<sup>29</sup> il *musikalischer Gedanke* compare infatti come correlato del termine retorico *inventio* ed esige, come questa, una corrispondente *dispositio* (con termine tedesco, *Ausarbeitung*). Le figure tematiche che risultano dalla *dispositio* (come lo stesso tema principale) sono una sensibile manifestazione esteriore del *Gedanke*, ma non il *Gedanke* stesso. Sulla stessa scia si pone Johann Georg Sulzer, quando nella sua *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* definisce il *Gedanke* come «ciò che rimane di un'opera se le si toglie l'ornamento estetico».<sup>30</sup> Questa determinazione concettuale del *Gedanke* come essenza, che viene a espressione nell'opera d'arte tramite una *Darstellung* o una *Ausarbeitung* sarà importante per la teoria della composizione ottocentesca almeno quanto la tradizione che vede nel *Gedanke* un'unità tematico-motivica. Entrambe convivono ad esempio in Adolph Bernhard Marx, che impiega *Gedanke* nel senso di melodia o tema,<sup>31</sup> e parla di *Idee* per riferirsi a una sorta di contenuto di fondo che viene ad espressione in forma unitaria nell'opera d'arte.<sup>32</sup>

Tracce di ambedue le tradizioni sopravvivono anche in Schönberg, sebbene all'interno dei suoi scritti si riscontri una progressiva limitazione e ridefinizione della prima accezione a vantaggio della seconda.

Per riassumere, possiamo dire di aver individuato almeno tre diverse accezioni del concetto di *musikalischer Gedanke*:

---

<sup>29</sup> JOHANN ADOLPH SCHEIBE, *Critischer Musikus*, Breitkopf, Leipzig 1745, ristampa Olms, Hildesheim 1970.

<sup>30</sup> JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidemann, Leipzig 1771–1774, ristampa Olms, Hildesheim 1993, p. 431.

<sup>31</sup> «Ein musikalischer Gedanke muss, wie jeder, bestimmte Abgränzung haben; da er etwas Bestimmtes ausspricht, muss er dies auch irgendwo aus- und zu Ende gesprochen haben, also da schliessen (Un'idea musicale, al pari di ogni altra, deve essere delimitata in modo netto; dal momento che essa esprime qualcosa di determinato, deve pure averlo espresso da qualche parte fino in fondo, e a quel punto concludere)». ADOLPH BERNHARD MARX, *Allgemeine Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1839, p. 199.

<sup>32</sup> «Und so wird man zuletzt auch nicht bezweifeln, dass in grossen Werken, z. B. Opern oder Oratorien, jede Partie als einheitsvolles Ganzes aufgefasst und durchgeführt werden muss, – wofern dem Dichter und Komponisten das Werk wahrhaft gelungen, in ihm ein nach Idee und Ausgestaltung einheitvolles Kunstwerk erstanden ist (Non è da dubitare, infine, che anche in grandi opere, ad esempio melodrammi o oratorii, ogni parte debba essere concepita ed elaborata come un tutto unitario – ove al poeta e al compositore l'opera sia davvero riuscita, e in essa sia sorta un'opera d'arte unitaria come idea e come conformazione)». MARX, *Allgemeine Musiklehre*, p. 341.



- a. una piccola unità tematico-motivica, cui ben corrisponde la consueta espressione italiana ‘idea musicale’;
- b. una struttura profonda del livello subtematico, da intendersi come il ‘pensiero’ che sta a fondamento della composizione;
- c. una ‘inventio’ astratta e fuori dal tempo, che si dà come un tutto nel momento dell’ispirazione e che richiede la conversione temporale nell’atto della presentazione.

Il *Gedanke* schönberghiano è quindi un termine polisemico e multidimensionale.<sup>33</sup> Ma questa multidimensionalità del concetto non conosce il momento della sintesi teorica: i singoli concetti riassumibili sotto l’espressione *musikalischer Gedanke* non formano infatti un costrutto teorico rigoroso, ma sono semplicemente coesistenti l’uno accanto all’altro, senza che questa coesistenza sia in qualche modo risolta. Ciò fa dire a Christoph von Blumröder che ridurre la categoria di *Gedanke* a una singola definizione onnicomprensiva comporterebbe un «atto di violenza interpretativa».<sup>34</sup> Ed è lecito pensare lo stesso di ogni sua traduzione rigida, giacché non c’è atto traduttivo che non sia *ipso facto* un atto interpretativo.

3. *Traduzioni (e contesti) a confronto* – È facile immaginare come questa multidimensionalità, radicata in maniera indiscutibile nel prototesto, rappresenti per il traduttore una difficoltà pressoché insormontabile, nella misura in cui gli sia richiesto di trovare nella lingua di destinazione non certo un equivalente – giacché gli equivalenti nella sfera interlinguistica non esistono, come non esistono i sinonimi pieni in quella intralinguistica (*SdT*, 70) – ma anche solo una «sostituzione funzionale» (*SdT*, 35), con una invariante semantica, cioè con un comune denominatore di significato. Si può dubitare che esista in una lingua diversa dal tedesco un termine che ricomprenda sotto di sé così tante accezioni, che sono il frutto di una sintesi conflittuale e irrisolta di diverse tradizioni estetiche e teorico-musicali.

Tanto dovrebbe bastare a sgomberare il campo dagli equivoci. Una critica della traduzione che assuma per criterio un malinteso senso di fedeltà al prototesto mancherebbe qui l’obiettivo: non solo perché l’*anisomorfismo* delle lingue rende *ipso facto* vana la ricerca degli equivalenti,<sup>35</sup> ma soprattutto perché l’idea

---

<sup>33</sup> Così ULRICH 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, Pfau, Saarbrücken 1995, pp. 103–46: 106.

<sup>34</sup> BLUMRÖDER, *Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie*, qui alla nota 19, p. 284.

<sup>35</sup> Tale concetto è già chiaramente prefigurato in ROMAN JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation* (1959), traduzione italiana *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 56–64.

stessa di una traduzione fedele – come scrive Bruno Osimo – «non ha nessuna utilità terminologica in traduttologia perché non significa niente di preciso».<sup>36</sup> Al contrario, le scelte traduttive che vaglieremo ora andranno giudicate prendendo a criterio non una utopistica sostituzione a residuo zero del prototesto con il metatesto, bensì le relazioni di corrispondenza che esse stabiliscono, o mancano, con il contesto pragmatico della traduzione.

Prendiamo in esame il saggio *Probleme der Harmonie*, scritto da Schönberg nel 1927.<sup>37</sup> Mettiamo a confronto il prototesto tedesco e due metatesti, ossia le due traduzioni italiane conosciute: la versione di Mariangela Donà, pubblicata nel 1966 in appendice a *La scuola musicale di Vienna* di Luigi Rognoni,<sup>38</sup> e quella di Anna Maria Morazzoni e Pietro Cavallotti, pubblicata nel 2008 in *Stile e pensiero*.<sup>39</sup> Punteremo la nostra attenzione su quattro passaggi del testo nei quali compare il termine *Gedanke*, con i suoi composti, in accezioni tra loro irriducibili. (Sia detto che il saggio vede la luce nella seconda metà degli anni Venti, allorché il metodo di composizione con dodici note è ormai giunto a piena maturazione – in quell'anno vede la luce il Terzo Quartetto op. 30 – e la riflessione teorico-terminologica ne costituisce, com'è naturale che sia, l'ineludibile corollario.)

Il confronto fra i due metatesti (cfr. tav. 2), fra loro tanto diversi, dovrà tener conto di una serie di fattori pragmatici, che hanno a che fare in primo luogo con il «fattore intertemporale» (*SdT*, p. 101): ciò vuol dire che, in sede critica, occorrerà considerare il «valore storico» (*SdT*, p. 107) delle due traduzioni, ossia stabilire in che misura le due versioni siano più o meno conformi alla struttura culturale del loro periodo.

La traduzione di Mariangela Donà si colloca, come detto, in un particolare contesto di recezione degli scritti di Schönberg: un contesto nel quale ci si propone di diffondere presso un vasto pubblico, fatto non solo di specialisti, il pensiero del compositore viennese. Le scelte traduttive pongono di conseguenza la massima attenzione alle specificità della lingua ricevente. Nel senso di una lealtà verso il lettore e la cultura di destinazione va intesa la scelta di tradurre *musikalischer Gedanke* con 'idea musicale', un'espressione priva forse di un forte

---

<sup>36</sup> BRUNO OSIMO, *Popovič e la ricerca contemporanea*, in introduzione a POPOVIČ, *La scienza della traduzione*, pp. IX–XXIV: IX.

<sup>37</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Probleme der Harmonie*, in ID., *Stil und Gedanke*, a cura di I. Vojtěch, Fischer, Nordlingen 1976, pp. 219–34. Una traduzione inglese, curata da Adolph Weiss e avallata da Schönberg stesso, fu pubblicata nel 1934: cfr. ARNOLD SCHÖNBERG, *Problems of Harmony*, «Modern Music», XI n. 4, maggio-giugno 1934, pp. 167–87.

<sup>38</sup> LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, pp. 410–26. Ripubblicata in ARNOLD SCHÖNBERG, *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Einaudi, Torino 1974, pp. 66–84.

<sup>39</sup> SCHÖNBERG, *Stile e pensiero*, qui alla nota 3, pp. 120–38.

statuto teorico, ma nondimeno ben presente e attestata nell'universo linguistico e nel canone culturale di destinazione.

Ein <i>Gedanke</i> in der Musik besteht hauptsächlich in dem Verhältnis von Tönen zueinander.	Un' <i>idea</i> , in musica, consiste principalmente nella relazione reciproca delle note.
---	--

La stessa tendenza conservatrice rispetto alla tradizione italiana – una tradizione teorica, ma quel ch'è più importante per noi, una tradizione intertestuale, fatta cioè di rimandi coerenti tra un testo e l'altro – hanno le sostituzioni dei composti *Hauptgedanke* e *Nebengedanke* con 'idea principale' e 'idea secondaria', se non addirittura 'tema principale' e 'tema secondario'.

Solange noch fremde Tonarten vorliegen, es sich kaum um den <i>Hauptgedanken</i> handelt, sondern um <i>Nebengedanken</i> oder Durchführungen.	Finché sono presenti tonalità lontane, è meno probabile che ritorni il <i>tema principale</i> , ma si tratterà piuttosto di <i>temi</i> o sviluppi <i>secondari</i> .
--	---

Il metatesto, per il lettore, ne guadagna in immediatezza e comprensibilità. In compenso si origina un residuo semantico là dove la riflessione schönbergiana sale su un piano diverso, estetico diremmo, e passa a discorrere non più di elementi tematici di superficie, ma di quel substrato, quella legge formale unificatrice che è alla base del tutto e che, goethianamente, consente di ridurre a unità la varietà dell'esistente.

Der gleiche <i>Gedanke</i> liegt allem zu Grunde; und es steht somit in klassischen Werken, neben der Einheit der tonalen Beziehungen als mindestens ebenso wirksam und von den Meistern mit ebensolcher Sorgsamkeit bearbeitet: die Einheit der Gestalten, die Einheit des <i>Gedankens</i> .	Una medesima <i>idea</i> è alla base di tutto. Quindi nei classici, oltre all'unità di relazioni tonali, troveremo raggiunto almeno lo stesso fine di coerenza e almeno lo stesso grado di accuratezza, attraverso l'unità di configurazioni, l'unità di <i>idee</i> .
--	--

A rigore, si potrebbe lamentare a tal proposito una «infrazione delle proporzioni tra prototesto e metatesto» (*SdT*, 140), nel senso di una ipointerpretazione delle caratteristiche strutturali del testo originale.

Nel programma traduttivo di Mariangela Donà – forse un programma implicito, ma nondimeno ben presente e ricostruibile *a posteriori*<sup>40</sup> – è centrale un certo ruolo svolto dal lettore, non solo nel senso di una generica recezione del testo, ma nel senso precipuo della «formulazione del metatesto» (*SdT*, 36). Intendiamo dire con ciò che il lettore stesso, con le sue aspettative, «partecipa alla realizzazione dell'atto traduttivo» (*SdT*, *ibid.*), interviene nel testo come lettore-modello, dettando al traduttore le sue proprie abitudini testuali. In sintesi, l'orientamento al lettore emerge qui nella forma di un «addomesticamento» (*SdT*, 48) del prototesto. La traduzione di Mariangela Donà si direbbe, per usare i termini di una dicotomia di lunga tradizione che si rifa a Goethe e a Schleiermacher, una *entfremdende Übersetzung*, una traduzione cioè che punta a 'naturalizzare' il testo originale nella cultura ricevente.

La sua funzione si direbbe inoltre di tipo essenzialmente «informativo» (*SdT*, 155): la traduzione serve da «mediazione del prototesto nella cultura ricevente» (*SdT*, *ibid.*). Il suo lettore-modello può dirsi infine un «lettore non erudito» (*SdT*, 157): un lettore che ha nel traduttore la «autorità unica» (*SdT*, 51) nella mediazione con il prototesto. Egli sa di aver davanti a sé una traduzione, ma conosce poco l'autore e non conosce affatto il prototesto: «in particolare, per lui il testo della traduzione è l'unica fonte di informazioni sul prototesto» (*SdT*, *ibid.*). La traduzione di Mariangela Donà è definibile pertanto come una «traduzione autorevole» (*SdT*, *ibid.*): una traduzione che si realizza come atto comunicativo verso il lettore senza rapporto con il prototesto, e di conseguenza è percepita dal ricevente come testo primario.

Tutt'altra natura ha il metatesto di Morazzoni e Cavallotti, che ha per destinatario la comunità scientifica, segnatamente il gruppo della *Schönbergforschung* italiana. Il suo è un «lettore erudito» (*SdT*, 157), assegnando sempre a questo termine il significato che esso assume nella teoria di Popovič: «un lettore che può accedere anche al prototesto» (*SdT*, *ibid.*), quindi ha conoscenza diretta delle fonti di cui si è servito il traduttore; un lettore «in grado di raffrontare i testi e di seguire le operazioni traduttive sul prototesto» (*SdT*, *ibid.*); un lettore, insomma, che «percepisce il metatesto sullo sfondo del prototesto» (*SdT*, 52). La funzione di tale traduzione non è infatti meramente informativa, ma, direbbe Popovič, «letteraria» (*SdT*, 155), nel senso precipuo della produzione di un testo di letteratura secondaria come «manifestazione dei rapporti tra culture» (*SdT*, *ibid.*) e in funzione «delle esigenze di sviluppo della cultura ricevente» (*SdT*, *ibid.*).

Ma non c'è solo questo di diverso nel programma traduttivo. Differente è anche la «formazione testuale» (*SdT*, 154) del traduttore, intendendo con ciò la «somma delle informazioni sul prototesto di cui il traduttore dispone» (*SdT*, *i-*

---

<sup>40</sup> «Anche il traduttore più scettico prende in realtà parte al formarsi della teoria: è quello che fa ogni volta che revisiona il proprio lavoro, ci riflette, lo valuta». POPOVIČ, *La scienza della traduzione*, p. XXVII.

*bid.*); così pure il suo rapporto con la letteratura emittente, la conoscenza che egli ha del codice dell'autore e del contesto della cultura emittente. I coautori del nuovo metatesto hanno dispongono ad esempio della conoscenza, che né Mariangela Donà, né Luigi Rognoni potevano avere, del *Gedanke-Manuskript* e di quel nucleo di testi collegati al manoscritto principale, dai quali si desume una concettualizzazione del *musikalischer Gedanke* che non può non mettere in crisi la sua sostituzione semiotica con l'italiano 'idea musicale'. La scelta di rendere l'espressione tedesca con 'pensiero musicale' risponde dunque a una istanza teorica forte, come ben si desume dall'ultimo esempio della tav. 2.

<p>Der gleiche <i>Gedanke</i> liegt allem zu Grunde; und es steht somit in klassischen Werken, neben der Einheit der tonalen Beziehungen als mindestens ebenso wirksam und von den Meistern mit ebensolcher Sorgsamkeit bearbeitet: die Einheit der Gestalten, die Einheit des <i>Gedankens</i>.</p>	<p>Lo stesso <i>pensiero</i> sta alla base del tutto; dunque l'unità delle <i>Gestalten</i> è l'unità del <i>pensiero</i> e quindi nelle composizioni classiche questo principio è efficace almeno quanto l'unità dei rapporti tonali e viene elaborato dai maestri con altrettanta cura.</p>
--	---

Un principio di radicale adesione al prototesto, e forse ancor di più ad alcune sue ipostasi terminologiche,<sup>41</sup> orienta il processo traduttivo e lo stesso atto comunicativo, risolvendolo quasi sul testo stesso. Va intesa in questo senso la scelta di conservare l'italiano 'pensiero' anche nei composti *Hauptgedanke/Nebengedanke*, fino a coniare espressioni inedite, in questo contesto, come 'pensiero principale' e 'pensiero secondario' che sono quasi dei calchi lessicali.

<p>Solange noch fremde Tonarten vorliegen, es sich kaum um den <i>Hauptgedanken</i> handelt, sondern um <i>Nebengedanken</i> oder Durchführungen.</p>	<p>Finché sono presenti tonalità estranee, non si tratta del <i>pensiero principale</i> ma di <i>pensieri secondari</i> o di elaborazioni.</p>
---	--

---

<sup>41</sup> Così interpretiamo la preoccupazione espressa da Anna Maria Morazzoni in introduzione a SCHÖNBERG, *Stile e pensiero*, p. XXIX: «Tra "libertà della restituzione sensata e, al suo servizio, fedeltà alla parola" [...] abbiamo spesso privilegiato la fedeltà». Ma sulla infondatezza teorica di tale contrapposizione si veda ancora Bruno Osimo: «Il traduttore non può essere né 'fedele' né 'libero', può soltanto ragionare elaborando mentalmente il senso di una parola, di una frase, di un intero testo all'interno del contesto della cultura emittente e, con tutti i suoi limiti umani, riverbalizzare il frutto della propria elaborazione nei codici della cultura ricevente». OSIMO, *Popovič e la ricerca contemporanea*, qui alla nota 36, p. XIX. Così pure Popovič: «Entrambi i concetti – fedeltà al prototesto e libertà del traduttore – non corrispondono alla situazione autentica delle operazioni traduttive, perciò li respingo». POPOVIČ, *La scienza della traduzione*, p. 83.

S'inscrive in questo quadro anche la scelta di non tradurre il termine *Gestalt*: il metatesto propone qui una «creolizzazione» (*SdT*, 152), un miscelamento di elementi delle due culture, che sarebbe stato impensabile, per quanto detto fin qui, nelle edizioni schönberghiane degli anni Sessanta.

Introducendo un concetto portante della scienza della traduzione di Anton Popovič, si potrà parlare per il secondo metatesto di una crescita esponenziale della «traduzionalità» (*SdT*, 48), ossia di quei tratti che, nell'esprimere sotto forma di strategia testuale la contraddizione «proprio *versus* altrui» (*SdT, ibid.*), connotano il metatesto come testo tradotto, e quindi permettono di riconoscere l'esistenza di un originale a monte. La traduzionalità emerge qui in forma di «esotizzazione» (*SdT, ibid.*), l'esatto opposto dell'addomesticamento. Per tornare alla dicotomia goethiana, se la traduzione di Mariangela Donà poteva dirsi una *entfremdende Übersetzung*, la traduzione di Morazzoni e Cavallotti si definirà una *verfremdende Übersetzung*, una traduzione che enfatizza cioè l'appartenenza del prototesto a una cultura altra.

È questo mutato orientamento, ben più delle differenze di superficie, il dato che emerge dal confronto fra le traduzioni italiane della terminologia teorica schönberghiana dal dopoguerra a oggi. Le differenti scelte traduttive derivano da un cambio di funzione del metatesto e del suo destinatario, e di conseguenza dalla rimodulazione di quel peculiare processo comunicativo e interpretativo – lo ripetiamo – che è la traduzione.

In questo quadro, davanti a traduzioni realizzate, come nel nostro caso, a grande distanza temporale, non si può prescindere da un'analisi del «divario culturale traduttivo» (*SdT*, 153), cioè delle differenze temporali, spaziali e conoscitive tra un metatesto e l'altro. La differenza fra i due metatesti è spia di profonde trasformazioni intervenute negli ultimi cinquant'anni nella musicologia italiana: tra queste, una più vasta conoscenza dell'opera e della riflessione teorica schönberghiana, una più pertinente penetrazione delle tematiche estetiche, teoriche e compositive della Scuola di Vienna, finanche un nuovo interesse per la *Formenlehre* tedesca fra Sette e Ottocento. Tutti segni, più in generale, di un mutato rapporto fra cultura emittente e destinataria.

L'attenta considerazione di questi aspetti prasseologici costituirebbe un reale contributo in direzione di una moderna critica della traduzione, che sappia fare finalmente un passo al di là del mero aspetto dizionario. Sentiamo di auspicare, in definitiva, che il prestare maggiore attenzione ai contesti pragmatici della traduzione possa restituire il giusto orizzonte storico, con la sua profondità e, soprattutto, la sua relatività, alla discussione, altrimenti sterile e un po' stucchevole, intorno alla traduzione di questo o quel lemma.

ITALIANO	INGLESE	TEDESCO
<i>Modelli per principianti di composizione</i> , trad. Mario Panatero, 1951	<i>Models for Beginners in Composition</i> , 1942, 1943	<i>Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht</i> , a cura di R. Stephan, 1972
<i>Manuale d'armonia</i> , a cura di L. Rognoni, trad. G. Manzoni, 1963	<i>Theory of Harmony</i> , trad. parziale R. D. W. Adams, 1948  <i>Theory of Harmony</i> , trad. R. E. Carter, 1978	<i>Harmonielehre</i> , 1911, 1922
<i>Funzioni strutturali dell'armonia</i> , a cura di L. Rognoni, trad. G. Manzoni, 1967	<i>Structural Functions of Harmony</i> , 1954, 1969 <sup>2</sup>	<i>Die formbildenden Tendenzen der Harmonie</i> , a cura di E. Stein, 1957
<i>Elementi di composizione musicale</i> , trad. G. Manzoni, 1969	<i>Fundamentals of Musical Composition</i> , a cura di G. Strang e L. Stein, 1967	<i>Die Grundlagen der musikalischen Komposition</i> , a cura di R. Stephan, trad. R. Kolisch, 1979
<i>Esercizi preliminari di contrappunto</i> , trad. G. Manzoni, 1970	<i>Preliminary Exercises in Counterpoint</i> , a cura di L. Stein, 1963	<i>Vorschule des Kontrapunkts</i> , a cura di L. Stein, trad. Fr. Saathen, 1977
<i>Stile e idea</i> , a cura di L. Pestalozza, trad. M. G. Moretti e L. Pestalozza, 1960, 1975 <sup>2</sup>  <i>Stile e pensiero</i> , a cura di A. M. Morazzoni, trad. A. M. Morazzoni, P. Cavallotti, F. Finocchiaro, 2008	<i>Style and Idea</i> , a cura di L. Stein, trad. L. Black, 1950	<i>Stil und Gedanke</i> , a cura di I. Vojtěch, 1976  (tradotto in parte da G. Manzoni in <i>Analisi e pratica musicale</i> , 1974)
<i>Il pensiero musicale</i> , a cura di F. Finocchiaro, 2011	<i>The Musical Idea</i> , a cura di S. Neff e P. Carpenter, 1995	<i>Der musikalische Gedanke</i> , a cura di H. Kronos e N. Urbanek, [2013]

Tav. 1

<i>Probleme der Harmonie</i> (1927)	Traduzione di M. Donà (1966)	Traduzione di A. M. Morazzoni e P. Cavallotti (2008)
Ein <i>Gedanke</i> in der Musik besteht hauptsächlich in dem Verhältnis von Tönen zueinander (p. 219).	Un' <i>idea</i> , in musica, consiste principalmente nella relazione reciproca delle note (p. 411).	Un <i>pensiero</i> in musica consiste principalmente nella relazione reciproca tra le note (p. 121).
Nicht bloß die Stellung der Glieder aber, sondern auch ihre Form war mit Hilfe der Tonalität bedeutsam zu gestalten. Ob etwas <i>Haupt-</i> oder <i>Nebengedanke</i> , Ein- oder Überleitung, Episode, Brücke, Verbindung, Ausschmückung, Erweiterung, Reduktion, selbständig oder unselbständig ist und wann es anfängt und aufhört, das zu sein und es auf diese Art zu sein: all das könnten formgewandte Meister durch die Harmonie zum Ausdruck bringen (p. 227).	Con l'aiuto della tonalità si può fissare non soltanto la posizione delle parti, ma anche la loro forma. Si tratti di un' <i>idea principale</i> o <i>secondaria</i> , di introduzione o di transizione, di ponte, di anello di congiunzione, di abbellimento, di estensione o di riduzione, si tratti di un elemento indipendente o dipendente, e, ancora, si tratti di decidere in quale momento un determinato elemento cominci o finisca di esprimere una di queste caratteristiche formali, ai maestri della forma è possibile render manifesto tutto ciò attraverso l'armonia (pp. 418–9).	La tonalità era un valido ausilio non soltanto per organizzare la posizione degli elementi, ma anche la loro forma. Grazie all'armonia i maestri dotati di senso per la forma sapevano connotare un evento come <i>pensiero principale</i> o <i>secondario</i> , introduzione o transizione, episodio, ponte, collegamento, ornamento, estensione, riduzione, dipendente o indipendente, sapevano esprimere dove inizia e dove finisce la sua funzione con tali proprietà (p. 129).
Solange noch fremde Tonarten vorliegen, es sich kaum um den <i>Hauptgedanken</i> handelt, sondern um <i>Nebengedanken</i> oder Durchführungen (p. 227).	Finché sono presenti tonalità lontane, è meno probabile che ritorni il <i>tema principale</i> , ma si tratterà piuttosto di <i>temi</i> o sviluppi <i>secondari</i> (p. 419).	Finché sono presenti tonalità estranee, non si tratta del <i>pensiero principale</i> ma di <i>pensieri secondari</i> o di elaborazioni (p. 130).
Der gleiche <i>Gedanke</i> liegt allem zu Grunde; und es steht somit in klassischen Werken, neben der Einheit der tonalen Beziehungen als mindestens ebenso wirksam und von den Meistern mit ebensolcher Sorgsamkeit bearbeitet: die Einheit der Gestalten, die Einheit des <i>Gedankens</i> (p. 228).	Una medesima <i>idea</i> è alla base di tutto. Quindi nei classici, oltre all'unità di relazioni tonali, troveremo raggiunto almeno lo stesso fine di coerenza e almeno lo stesso grado di accuratezza, attraverso l'unità di configurazioni, l'unità di <i>idee</i> (p. 420).	Lo stesso <i>pensiero</i> sta alla base del tutto; dunque l'unità delle <i>Gestalten</i> è l'unità del <i>pensiero</i> e quindi nelle composizioni classiche questo principio è efficace almeno quanto l'unità dei rapporti tonali e viene elaborato dai maestri con altrettanta cura (p. 130).



*Bibliografia*

- CHRISTOPH VON BLUMRÖDER, *Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie*, «Archiv für Musikwissenschaft», XLVIII, 1991, pp. 282–99
- FRANCESCO FINOCCHIARO, *Una teoria di metafore*, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale*, edizione italiana e traduzione a cura di F. Finocchiaro, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2011, pp. 9–83
- JURI GIANNINI, *Zur italienischen Übersetzung der musiktheoretischen Terminologie von Arnold Schönberg*, in *Performing Translation*, a cura di W. Hasitschka, Löcker, Vienna 2014
- ANDREAS JACOB, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Olms, Hildesheim 2005
- ROMAN JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation* (1959), traduzione italiana *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 56–64
- HEINRICH CHRISTOPH KOCH, *Musikalisches Lexikon*, Hermann, Frankfurt a.M. 1802
- ULRICH 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, Pfau, Saarbrücken 1995, pp. 103–46
- JOHANN CHRISTIAN LOBE, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Voigt, Weimar 1844, ristampa Olms, Hildesheim 1988
- ADOLPH BERNHARD MARX, *Allgemeine Musiklehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1839
- ADOLF NOWAK, *Der Begriff "Musikalisches Denken" in der Musiktheorie des Aufklärung*, in *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, a cura di J. Kuckertz, H. de La Motte-Haber, C. M. Schmidt e W. Seidel, Laaber, Laaber 1990, pp. 113–22
- BRUNO OSIMO, *Popovič e la ricerca contemporanea*, in introduzione a ANTON POPOVIČ, *La scienza della traduzione*, a cura di D. Laudani e B. Osimo, Hoepli, Milano 2006, pp. IX–XXIV
- ANTON POPOVIČ, *Teória umeleckého prekladu*, Tatran, Bratislava 1975; traduzione italiana *La scienza della traduzione*, a cura di D. Laudani e B. Osimo, Hoepli, Milano 2006
- JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Voß, Berlin 1752, ristampato a cura di H. P. Schmitz, Bärenreiter, Kassel-Basel 1953; traduzione italiana *Saggio di un metodo per suonare il flauto traverso*, a cura di L. Ripanti, Rugginenti, Milano 1992
- FRIEDRICH WILHELM RIEDT, *Beytrag zum musikalischen Wörterbuche*, in FRIEDRICH WILHELM MARPURG, *Kritische Briefe über die Tonkunst* (3 vol.), Birnstiel, Berlin 1763, III: nn. 142–3
- JOHANN ADOLPH SCHEIBE, *Critischer Musikus*, Breitkopf, Leipzig 1745, ristampa Olms, Hildesheim 1970

*Schönberg*, a cura di G. Borio, Il Mulino, Bologna 1999

ARNOLD SCHÖNBERG, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Introduction in Form*, a cura di S. Neff, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1994

ARNOLD SCHÖNBERG, *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (1911), inedito, nel fondo dell'Arnold Schönberg Center con il numero di catalogo T57.14

ARNOLD SCHÖNBERG, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung* (1925); traduzione italiana in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 80–6

ARNOLD SCHÖNBERG, *Fundamentals of Musical Composition* (1967), traduzione italiana *Elementi di composizione musicale*, a cura di G. Manzoni, Suvini Zerboni, Milano 1969

ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre* (1911, 1922<sup>2</sup>), traduzione italiana *Manuale d'armonia*, a cura di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1963

ARNOLD SCHÖNBERG, *In der Komposition mit 12 Tönen* (1923), traduzione inglese *Twelve-Tone Composition*, in ID., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950, 2<sup>a</sup> ed. a cura di E. Stein, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1975, pp. 207–8

ARNOLD SCHÖNBERG, *Il pensiero musicale*, edizione italiana e traduzione a cura di F. Finocchiaro, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2011

ARNOLD SCHÖNBERG, *Models for Beginners in Composition* (1943), traduzione italiana *Modelli per principianti di composizione*, a cura di M. Panatero, Curci, Milano 1951

ARNOLD SCHÖNBERG, *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1963), traduzione italiana *Esercizi preliminari di contrappunto*, a cura e con prefazione di L. Stein, traduzione di G. Manzoni, Suvini Zerboni, Milano 1970

ARNOLD SCHÖNBERG, *Probleme der Harmonie*, in ID., *Stil und Gedanke*, a cura di I. Vojtěch, Fischer, Nordlingen 1976, pp. 219–34; traduzione inglese a cura di Adolph Weiss: *Problems of Harmony*, «Modern Music», XI n. 4, maggio-giugno 1934, pp. 167–87; traduzione italiana a cura di Mariangela Donà: *Problemi di armonia*, in LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, pp. 410–26; nuova traduzione italiana a cura di Anna Maria Morazzoni: *Problemi di armonia* in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 120–38

ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008

ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e idea*, a cura di L. Pestalozza, Rusconi-Paolazzi, Milano 1960, Feltrinelli, Milano 1975<sup>2</sup>

ARNOLD SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony* (1954), traduzione italiana *Funzioni strutturali dell'armonia*, a cura di L. Rognoni, traduzione di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 1967

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

ARNOLD SCHÖNBERG, *Zur Terminologie der Formenlehre* (1923), traduzione italiana *Sulla terminologia della dottrina della forma*, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 78–80

JOHANN GEORG SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidemann, Leipzig 1771-1774, ristampa Olms, Hildesheim 1993.