

1222·2022  
**800**  
ANNI



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA**

## **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

### **CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA**

*SUL CONCETTO DI ARMONIA: LA "HARMONIELEHRE" DI ARNOLD SCHÖNBERG*

Relatore:

Ch.mo Prof. Fabio Grigenti

Laureando:

Giorgio Zanella

Matricola n. 1150596

ANNO ACCADEMICO 2021 - 2022

## INDICE

1. Introduzione	1
2. Una breve storia dell'estetica musicale	4
2.1 <i>Harmonia</i> e matematica	4
2.2 Musica ed emozioni	7
2.3 Oltre i greci	10
3. L'armonia di Schönberg	13
3.1 Il materiale musicale	13
3.2 Gli accordi sono imitazione della natura	16
3.3 Schönberg e la teoria	18
3.4 Sistema modale e sistema tonale	21
3.5 Note estranee all'armonia	23
3.6 Cos'è un accordo	26
4. Estetica senza bellezza	32
4.1 Nulla è bello in sé	32
4.2 Fenomenologia musicale	36
4.3 Problemi nelle argomentazioni di Schönberg	39
5. Conclusioni	41

## CAPITOLO 1 – INTRODUZIONE

Se si cerca sul vocabolario la parola estetica si trova scritto: settore dell'indagine filosofica che mira alla definizione e alla classificazione del fenomeno artistico. Allo stesso tempo, guardando l'uso che si fa generalmente di questa parola, si nota che ha un significato in realtà ambiguo perché può denotare anche l'esperienza sensibile stessa del bello: se qualcosa viene definito estetico, automaticamente si intende che sia bello esteticamente.

Di cosa si occupa quindi l'estetica? Se essa viene intesa come filosofia dell'arte allora si porrà domande quali: che cos'è l'arte? che cos'è l'esperienza estetica? che cos'è il bello? che cos'è l'opera d'arte? solo per citare alcuni esempi tipici.

Tornando però all'altro senso della parola vediamo come la connessione col bello sembri quasi naturale. Ammirando e commentando un quadro o una scultura con qualcuno, le argomentazioni generalmente, almeno in Occidente, verteranno su cosa si trovi bello e cosa brutto della suddetta opera.

Quindi vediamo come nel senso comune si associ la parola arte direttamente alla parola e al concetto di bello. Basti pensare che l'accademia per gli artisti è chiamata "delle belle arti". Ma non è sempre stato così, anzi non serve tornare molto indietro nel tempo per trovare artisti e filosofi che smentirebbero questa connessione diretta: l'inizio del XX secolo, per esempio, rappresenta un punto di forte rottura sotto questo punto di vista, con movimenti pittorici quali il cubismo o il futurismo, che non si focalizzavano sul concetto di bello. Anche se questi sono gli esempi più famosi, non è solo l'arte pittorica ad essere stata rivoluzionata, ma un po' tutti gli ambiti artistici, compresa la musica.

Nel caso della musica, tra l'altro, il discorso estetico è forse più complicato che per le altre forme d'arte, per diverse ragioni: in primo luogo poiché parlando di una scultura o di un quadro è chiaro quale sia l'oggetto di cui si sta parlando, mentre nel caso di un brano musicale non è così limpido nemmeno questo. Se ci si pensa una canzone non è, per esempio, la sua partitura. Se si sentisse lo stesso brano con lo stesso spartito suonato da due musicisti diversi, il risultato sarebbe differente in base allo stile di chi sta suonando, eppure stanno suonando la stessa canzone. Ma quindi qual è la "vera" canzone, se ce n'è una?

La musica è volatile, esiste solo nel momento in cui la si esperisce direttamente, per questo è così difficile definirla, soprattutto se si usano gli stessi canoni estetici che vengono utilizzati per le altre forme d'arte. In secondo luogo, inoltre, si può dire che prima del grande compositore Johann Sebastian Bach, i pensatori del tempo non dessero tanto credito alla musica, o meglio, la musica era studiata quasi completamente nelle abbazie e nei monasteri, legandosi quindi particolarmente all'ambito religioso. Ci sono voluti molti decenni prima che venisse studiata al di fuori di quel contesto e che venisse considerata come una "bella arte". Per quanto fosse importante la musica nel mondo greco, soprattutto a livello etico-educativo, l'attenzione dell'indagine filosofico-artistica si è concentrata su questo ambito solo negli ultimi secoli, specialmente, ma non esclusivamente, tramite gli scritti di Nietzsche (uno su tutti *La nascita della tragedia*) e Schopenhauer (principalmente nel terzo libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione*) alla fine dell'800.

Ed è proprio questo il contesto storico in cui si colloca il compositore austriaco Arnold Schönberg che nel 1910 scrive di getto la sua *Harmonielehre* (Trattato di armonia), destinata a porsi come pietra miliare della composizione musicale futura, in rottura con gli insegnamenti classici che solevano essere tramandati nelle scuole di musica del suo tempo.

Questo testo getta le basi per quello che successivamente verrà chiamato metodo dodecafonico: al tempo della scrittura l'autore non aveva ancora chiara in mente un'idea strutturata di questo genere, ma si possono già vedere qui la maggior parte degli aspetti che risulteranno fondamentali nella sua costruzione.

In quest'opera Schönberg cerca di insegnare a suo modo la composizione, partendo dalle basi fino ad arrivare a problemi complessi che l'autore invita l'allievo stesso a risolvere. La cosa interessante, però, è che accanto a temi di carattere tecnico musicale, l'autore inserisce riflessioni personali, che possono dirsi di carattere filosofico, visto e considerato che l'autore spesso si riferisce all'estetica e all'arte e risponde anche a critiche mosse da filosofi del tempo, oltre alle critiche mosse dai suoi colleghi insegnanti di musica.

Per questo motivo nell'ultima traduzione italiana il titolo è stato cambiato in Trattato, mentre nelle edizioni precedenti si preferiva rendere la parola *lehre* con manuale, anche se quando compare come titolo dei capitoli lo stesso termine è tradotto come

insegnamento. Leggendo si capisce perché: il testo è tutt'altro che un manuale, che dovrebbe avere il compito di fornire delle regole, ma piuttosto è una riflessione personale di un autodidatta che cerca di far capire agli altri come lui è riuscito a comprendere la musica, al di là delle regole che venivano insegnate nelle scuole. Queste ultime basavano ogni considerazione sul sistema tonale, una serie di regole fissate nel tempo (circa a cavallo tra il XVII e il XIX secolo) e che venivano considerate l'unica verità della composizione musicale, l'unico sistema che fornisse con certezza le basi per scrivere belle composizioni. Schönberg si scaglia invece contro questa concezione, cercando di mostrare come in questo ambito non ci siano regole fisse, non può esserci manierismo: la tonalità è solo una delle opzioni disponibili per un risultato formale efficace. Sicuramente le leggi della tonalità hanno fornito un modo per comporre, ma l'autore si chiede: è davvero l'unico modo?

Visto il punto di partenza, la trattazione si pone come obiettivo quello di inquadrare l'autore all'interno di categorie filosofiche, che ci permettano di interpretare al meglio il suo pensiero, al di là degli aspetti puramente musicali, mantenendo sempre l'attenzione su una domanda: che cos'è l'armonia?

## CAPITOLO 2 – UNA BREVE STORIA DELL’ESTETICA MUSICALE

### 2.1 *Harmonia* e matematica

Al giorno d’oggi si tende a considerare il termine armonia come qualcosa che designa ciò che potrebbe essere chiamato il bello musicale. Ma in senso esteso armonia significa anche accordo tra le parti, proporzione. Ed è questo il significato che la parola greca *harmonia* originariamente aveva. Ma questo termine non era usato specificamente in ambito musicale: questo perché c’è un’altra parola più precisa utilizzata per definire il bello musicale, ovvero eufonia, che indica letteralmente il bel suono. Qual è allora la differenza fra questi due termini? Per capirlo si deve innanzitutto analizzare le due parole nel loro significato originale. Quindi per questa trattazione non si può partire, se non dalla cultura ellenica.

La musica ha avuto uno spazio di grande rilievo nel mondo greco, come attestano i diversi miti che la riguardano, uno su tutti quello di Orfeo, capace col suono della propria lira di ammansire addirittura il sovrano degli inferi. Si deve sottolineare che essa era molto diversa da quella che sentiamo oggi: infatti nel mondo ellenico la musica era considerata principalmente come quella cantata, nonostante i diversi strumenti che riuscirono a creare. Anche se non possiamo conoscere l’effettivo suono che la musica greca aveva, sappiamo che era costituita dal canto accompagnato generalmente dal suono di una lira, che probabilmente riproduceva anch’essa la medesima melodia del cantore. Questo tipo di musica viene chiamata monodica, perché appunto usa solo una melodia, una voce, al contrario dello sviluppo successivo che porterà, quasi due millenni dopo, alla polifonia, in cui invece più voci diverse si intrecciano formando melodie più complesse.

La riflessione musicale era tanto importante da riuscire a influenzare ogni discorso riguardante la musica fino al Medioevo, periodo nel quale ancora molti elementi classici erano presenti nell’ambito della composizione musicale, anche se influenzati dalla liturgia cristiana. Ma anche oltre quest’epoca, nel Rinascimento e fino al XIX secolo, mentre la musica uscì man mano dal contesto cristiano, la maggior parte dei pensatori continuò la propria riflessione a partire dai punti fermi lasciati dai filosofi greci. D’altronde alcuni punti della riflessione classica sulla musica sono ancora parte del dibattito musicale attuale: basti pensare che si attribuisce a Pitagora l’affermazione

secondo cui la musica e le emozioni umane siano collegate. Secondo la concezione pitagorica ogni tipo di musica riproduce uno stato d'animo e questa imitazione avviene in diversi modi, considerati come capaci di produrre un determinato effetto sull'anima (come, ad esempio, il modo dorico o il modo frigio, entrambi pensati dai greci e mantenuti fino al Medioevo, che esprimevano una specifica sensazione, saranno utilizzati per lungo tempo e confluiranno nel moderno sistema coi modi maggiore e minore, di cui si parlerà più avanti).

C'è però da considerare la famosa distinzione che i greci operavano nell'ambito dell'arte: di solito si traduce con arte il termine greco *techne* (corrispondente al latino *ars*), che però indicava più che altro una capacità manuale di fare qualcosa attraverso leggi e regole fisse, come per esempio la *techne* dello scultore o del falegname.

Inoltre, questo concetto era strettamente legato, come si è visto in precedenza parlando di Pitagora, al concetto di *mimesis*, imitazione, in quanto non si riteneva che l'artista (o artigiano, come lo definiremmo noi) creasse qualcosa di nuovo, quanto piuttosto che riproducesse qualcosa di già esistente in natura.

I musicisti non facevano parte però di questa categoria di artisti o artigiani. Infatti, vi era un altro concetto inerente a quello che noi chiamiamo oggi arte, ossia quello di *poiesis*: esso comprendeva per esempio anche la danza o la poesia, oltre alla musica, ed era caratterizzato da una mancanza di norme da cui partire. La differenza con la *techne* si vede da diversi fattori: l'arte poetica o musicale era innanzitutto un'arte ispirata dagli dèi, piuttosto che da regole fisse. Secondo i greci l'atto del cantare o suonare era un momento in cui si manifestava un ordine superiore, divino. Erano Apollo e le muse a suggerire cosa suonare, donando una capacità che veniva talvolta ritenuta anche profetica.

Come già detto, si può attribuire al pensiero di Pitagora il principio di ogni riflessione in ambito musicale. Ed è famoso l'aneddoto, riportato da Giamblico di Calcide, secondo cui il matematico udendo un fabbro battere martelli di pesi diversi sull'incudine, si accorse che vi era una relazione fra il suono emesso e il tipo di martello usato. Questo lo ispirò ad indagare, scoprendo che i martelli che stavano in determinati rapporti di peso producevano suoni che lui riteneva piacevoli, consonanti. Tendendo poi successivamente dei nervi di bue con pesi diversi, scoprì che in base alla proporzione tra la lunghezza dei nervi e il peso con cui venivano tirati, si potevano udire suoni che all'orecchio risultavano uguali, seppur una più acuta rispetto all'altra. Pitagora aveva

appena scoperto ciò che in termini musicali odierni si chiama ottava, ovvero la distanza che separa due note uguali, come per esempio tra un Do più grave e un Do più acuto.

Non solo: aveva anche scoperto una forte relazione tra musica e matematica, che rende la musica un tipo di *poiesis* particolare: la poesia o la danza, almeno secondo i greci, non hanno alcuna relazione con alcuna legge, mentre la musica in questo modo mostra una connessione con delle regole fisse come quelle delle proporzioni matematiche.

Questa scoperta porterà Pitagora a considerare tutto il cosmo come ordinato dalle proporzioni matematiche presenti nella musica. La *harmonia* diventerà il concetto centrale di tutto il suo pensiero, applicandolo a ogni ambito, dalla politica, all'etica o all'economia.

Non c'è purtroppo spazio per un'analisi più approfondita di Pitagora in questa trattazione, ma è di fondamentale importanza anche solo accennarlo poiché costituisce una base solida per comprendere il pensiero di Platone, influenzato a più riprese dalla scuola pitagorica.

## 2.2 Musica ed emozioni

Naturalmente quando si cerca di analizzare il pensiero ellenico in tutte le sue sfaccettature, non si può non studiare Platone. In questo caso si può dire che sia ancora più importante che in altre tematiche, considerando che nel suo pensiero la musica assume un ruolo particolarmente importante e per questo anche abbastanza complesso. Egli fu il primo a donare vera consistenza filosofica alla riflessione musicale, di fatti è proprio sui concetti da lui delineati (anche se già presenti in Pitagora), che si basa ancora oggi la maggior parte della filosofia della musica.

Vi sono più dialoghi in cui se ne parla, tra cui il *Fedro* o lo *Ione*, anche se è nella *Repubblica* che vengono espresse in maniera più completa le sue idee sulla musica. Come spesso accade, Platone cerca di far comprendere la rilevanza della musica nella vita di ognuno tramite il racconto di miti: uno dei più famosi è il mito delle cicale, nel *Fedro*. Esso racconta che un tempo vi erano uomini che amavano così tanto il canto da dimenticarsi persino di mangiare. Le Muse per ricompensare la devozione di questi uomini decisero di trasformarli in cicale, esseri che cantano per l'intero arco della loro breve esistenza. Dopo la morte, inoltre, il loro compito sarebbe stato quello di riferire alle



Muse chi tra gli uomini le onorasse. Alcune cicale allora riferirono loro che esistevano persone che passavano la vita filosofando: nella conclusione del mito viene poi spiegato come il filosofare, appunto, sia la forma più alta di “arte” musicale. Da questo mito si può trarre che la musica sia come una sorta di dono divino, che l’uomo può padroneggiare solo dopo aver raggiunto la *sophia*, quindi almeno indirettamente tramite la filosofia.

Per capire questo concetto, si deve dare uno sguardo al libro X della *Repubblica*: è proprio qui, forse nel suo libro più importante, che si trova il vero fulcro del pensiero sulla musica di Platone. Inizialmente, dopo questa premessa, si potrebbe rimanere interdetti leggendo come in realtà il filosofo condanni tutta l’arte: essa, come accennato in precedenza, era considerata l’imitazione della realtà. Ma la realtà, a sua volta, è specchio del mondo iperuranico delle idee. L’arte così diventerebbe imitazione dell’imitazione, in questo modo ancora più lontana dalla verità delle idee rispetto alla realtà, quindi per Platone da evitare. La realtà viene allora definita come armonia imperfetta, solo pallida riproduzione dell’armonia celeste e divina dell’iperuranio.

Questo concetto si può evincere anche da un altro mito, quello di Er: egli era un soldato morto in battaglia che si risveglia sulla pira funeraria per raccontare il proprio viaggio nell’aldilà. Com’è risaputo, sempre seguendo la dottrina pitagorica, Platone crede nella trasmigrazione delle anime, e in questo mito spiega come avviene: secondo quanto racconta Er, le anime vengono sorteggiate per scegliere in quale vita reincarnarsi. Il Caso non assicura una scelta facile e risultano determinanti le azioni compiute dall’ultima reincarnazione. Scegliere, nella visione platonica, rappresenta essere consci dei propri errori in vita e fare qualcosa per migliorare. Dopo di che le Parche renderanno questa scelta immutabile e da quel momento la vita terrena di ogni anima sarà dettata dalla necessità. Prima di tornare nel mondo dei vivi le anime bevono dal fiume Lete, fiume della dimenticanza, ma secondo Platone ci sono anime che non bevono in maniera smodata, perché guidati dalla ragione più delle altre: i filosofi. Essi, infatti, manterranno almeno un vago ricordo del mondo delle idee, di modo che possano vivere per allargare ancora di più le proprie conoscenze.

Potrebbe sembrare che questo mito non abbia a che fare con la musica, ma nella conclusione del mito troviamo che Er viene condotto a conoscere la struttura della realtà fisica: li vede l’anima del mondo che tiene avvinti i cieli, e le sfere che ruotano nei cieli intorno al fuso della necessità, toccati nella loro rotazione perfetta dalle mani delle tre

Moire. In ogni cielo le sirene cantano le note dell'armonia dell'universo. È questo canto ad essere vera espressione della perfezione del mondo delle idee, creato dal Demiurgo come anche la sua connessione alla realtà fisica.

È qui che vediamo quindi ancora una volta ribadita l'importanza della musica, che sta proprio nella struttura matematica dell'universo, composta di relazioni e proporzioni che innervano la realtà astronomica e le leggi di bellezza e armonia, sempre strettamente connessa alla filosofia e alla sapienza.

È interessante poi vedere l'analogia che Platone effettua tra mondo delle idee e mondo terreno paragonate ad anima e corpo. Infatti, come la ginnastica è ritenuta la disciplina migliore per la cura del corpo, la musica, nel canto o nel suono della lira, è considerata in un qualche modo educativa per l'anima.

La musica è espressione diretta dell'armonia delle sfere celesti, quindi studiarla significa anche indirettamente conoscere, cercando di arrivare alla vera *sophia*.

Ricapitolando: Platone inserisce la parte più significativa del proprio pensiero sulla musica all'interno della *Repubblica*. La musica risulta fondamentale all'interno della *polis* per l'educazione dei giovani ed è principalmente una disciplina etica, che può in un qualche modo insegnare qualcosa attraverso la rappresentazione di vari sentimenti. Possono dunque esserci armonie giuste e armonie sbagliate, in base a quale sensazione esse esprimano. Nonostante il pensiero di Platone influenzi ancora adesso il discorso musicale, almeno nei temi trattati, e quindi sia indubbiamente il più importante storicamente, anche lo stagirita esprime la propria posizione sulla musica ed è interessante analizzarla anche solo brevemente.

Aristotele non si soffermò troppo sul concetto di armonia, ma è comunque significativo per comprendere appieno il pensiero ellenico sulla musica. Egli non considerava, al contrario di Platone o Pitagora, nessuna armonia o musica intrinsecamente dannosa o non etica. Secondo il filosofo macedone, Platone confondeva realtà ed imitazione della realtà, senza dare un connotato necessariamente negativo a quest'ultimo concetto: infatti, riprende il concetto di catarsi ma lo modifica, osservando che questa purificazione avviene proprio tramite le emozioni imitate dal musicista. La musica è medicina per l'anima, proprio in quanto riesce ad imitare qualsiasi passione da cui ci si vuole purificare. L'arte in generale è quindi sì imitazione della realtà, ma ha una funzione catartica perché genera emozioni e successivamente ne libera l'ascoltatore.

La musica inoltre ha come fine il piacere, quindi è un'attività opposta al lavoro: in quanto occupazione dei momenti di ozio, Aristotele definisce questa disciplina come nobile e liberale. Considerando che può suscitare emozioni, in più, ha una funzione educativa proprio perché il musicista può scegliere più opportunamente la verità da imitare per influire così sull'animo umano. Anche sul modo in cui suscita emozioni ha un'idea diversa rispetto a quella platonica: infatti egli scriveva nella "Politica" che la musica non rappresenta l'espressione fisica delle emozioni umane, ma le emozioni umane stesse, e che l'anima umana si muova, emotivamente in simpatia con tali rappresentazioni.

Purtroppo Aristotele non approfondì mai i propri pensieri sulla musica che cominciò nella "Politica" appunto, ma già da questa breve e sommaria analisi delle idee dei più grandi filosofi greci, si possono trarre alcuni spunti di discussione: innanzitutto, per i greci la musica è strettamente collegata alle emozioni. Che essa risulti negativa o positiva, eticamente parlando, ciò non toglie che la musica esprime e genera passioni nell'animo umano. Inoltre, essa è sempre educativa e ha un posto di rilievo rispetto alle altre arti (nel senso di *techne* e *poiesis*). Questo non perché risulti necessariamente più importante di altre, ma poiché risulta più interessante da studiare, essendo in un qualche modo più affascinante e complicata.

Partendo da questa base si può capire perché anche il filosofo Peter Kivy nel suo libro "Filosofia della musica. Un'introduzione", ancora nel XX secolo, dedichi un'ampia sezione alla relazione tra musica ed emozioni, oltre al concetto di imitazione, anch'esso di grande rilievo e quasi dato per scontato da tutti i pensatori greci.

### 2.3 Oltre i greci

A partire quindi dai concetti appena esposti, Kivy riesce a tracciare un'analisi storica accurata, chiedendosi se si possa definire la musica come imitazione o come espressione dei sentimenti, come si pensava presso i greci.

Durante la storia, ci sono diverse concezioni di come questo sia possibile: abbiamo teorie chiamate dall'autore eccitazionistiche o disposizionali, secondo cui la musica possiede in un qualche modo le proprietà emotive come disposizione a suscitare emozioni negli ascoltatori; questa era per esempio l'idea della Camerata fiorentina, un gruppo di musicisti nato sul finire del sedicesimo secolo che, basandosi sull'idea di Aristotele e

cercando di ricreare le tragedie greche, crearono quella che oggi chiamiamo opera. La loro idea era basata sul fatto che poiché la musica rappresenta la voce parlante di un agente che esprime un'emozione, gli ascoltatori siano portati a provare un'emozione per il fatto di identificarsi nell'immaginazione con quello stesso agente, sentendo così la stessa emozione che egli esprime.

Continuando nell'analisi storica, Kivy cita anche il grande filosofo e matematico René Descartes, che nel diciassettesimo secolo avanzò un'ipotesi alternativa: la sua opera del 1649 "Passioni dell'anima", infatti, è dedicata a quella che si può chiamare psicologia fisiologica e sostiene che la causa diretta dell'esperienza di ognuna delle emozioni fondamentali (meraviglia, amore, odio, desiderio, gioia e tristezza, secondo il filosofo francese) fosse un moto particolare dei cosiddetti spiriti vitali. Questa sostanza fluida aveva una maniera particolare di configurare sé stessa e ognuna di queste configurazioni fosse capace di suscitare l'una o l'altra emozione. Tutto ciò che il compositore aveva bisogno di sapere era quali fossero i moti fondamentali degli spiriti vitali, appropriati alle emozioni fondamentali, così come erano descritti nel libro di Cartesio, e scrivere musica che corrispondesse a questi moti.

La psicologia e la fisiologia cartesiane delle emozioni furono adottate da molti teorici musicali dell'epoca. In Germania, dove questa teoria ebbe maggiore diffusione, divenne nota come *Affektenlehre* (dottrina degli affetti) e ad essa aderirono assiduamente molti fra i più celebri compositori attivi a cavallo tra XVII e XVIII secolo, come Georg Friedrich Handel e Johann Sebastian Bach.

Vediamo quindi come, almeno fino a questo punto storico, il punto focale della riflessione si basasse sull'ascoltatore: era l'ascoltatore, coi suoi spiriti vitali, che provava emozione, la musica in sé al massimo imitava o suscitava emozioni, ma non ne possedeva.

Questo concetto rimase invariato fino all'800, fino a quando ci pensò Arthur Schopenhauer a cambiare le carte in tavola: il famoso libro "Il mondo come volontà e rappresentazione" non ha bisogno di presentazioni e infatti cambiò radicalmente la visione che si aveva della musica da quel momento in poi. Egli infatti riteneva, com'è risaputo, che la musica predominasse sulle altre arti, perché riflette o rappresenta la volontà cosmica (il *wille*) in maniera più diretta di ogni altra, tanto da definirla una copia diretta di essa. Inoltre il filosofo ruppe la stretta che le teorie eccitazionistiche avevano avuto sul fenomeno dell'espressività musicale per due secoli, suggerendo che essa potesse

essere anche una rappresentazione delle emozioni umane. Ad una prima occhiata, potrebbe sembrare un'idea simile alle precedenti, ma in realtà vi è un cambiamento radicale: per la prima volta si distolse l'attenzione dall'ascoltatore, ponendo le emozioni di cui la musica è espressiva direttamente dentro di essa, per così dire. Analogamente, Schopenhauer distinse esplicitamente il fatto dell'espressività dal potere della musica di muovere emotivamente l'ascoltatore. In altre parole egli stava dicendo che la musica è sì espressiva delle emozioni in virtù del suo potere di rappresentazione, ma che tuttavia non muove emotivamente per il fatto di suscitare una o più emozioni da essa rappresentate.

Molti artisti e filosofi accettarono questa definizione e grazie a Schopenhauer, la musica elevò il suo status fino ad allora piuttosto basso, attirando l'attenzione di un numero sempre crescente di pensatori. Non mancano comunque anche filosofi successivi che invece criticheranno questa concezione, su cui purtroppo non ci si soffermerà qui.

## CAPITOLO 3 – L'ARMONIA DI SCHÖNBERG

Fino ad adesso tutti gli argomenti trattati fanno parte della branca filosofica dell'estetica. Ma come si può notare finora non abbiamo ancora parlato di note, accordi, scale o spartiti. Come può una disciplina che pretende di parlare di musica, non analizzare mai le singole note? E soprattutto che cos'è allora la musica? Non abbiamo ancora nemmeno tentato di spiegarlo. Probabilmente se si chiedesse a un filosofo risponderebbe che è molto complicato.

È qui che finalmente viene in aiuto Arnold Schönberg, un musicista e non un esteta, pronto nel suo trattato a tentare di sbrogliare la matassa di pensieri creatasi attorno al discorso musicale. Nel corso del proprio trattato, infatti, pur non trattando direttamente le tematiche che abbiamo analizzato finora riesce a fornire prospettive del tutto differenti delle stesse cose, distaccandosi completamente da qualsiasi pensiero precedente e criticando aspramente tutti coloro che si definiscono teorici musicali.

### 3.1 Il materiale musicale

Il materiale della musica è il suono; ciò su cui agisce è anzitutto l'orecchio. La percezione sensoriale genera associazioni e pone in connessione suono, orecchio e mondo delle sensazioni. Dall'interazione di questi tre fattori dipende tutto ciò che nella musica si coglie come arte. (Arnold Schönberg, *Trattato di armonia*, Milano, Il Saggiatore S.r.l., 2014, p. 23)

Il punto di partenza della riflessione dell'autore è proprio il suono, la componente più semplice che costituisce la musica. Può sembrare banale come prima definizione, ma in realtà getta le basi forti su cui Schönberg costruirà tutto il proprio pensiero. Suono, orecchio e mondo delle sensazioni: sono questi i tre fattori che compongono la musica e la sua parte artistica. Vediamo già qui come l'influenza del pensiero greco e successivo sia ancora presente, ma allo stesso tempo è dato per scontato: Schönberg non si chiede come i suoni effettivamente suscitino emozioni, ma lo prende come dato di fatto. In questo modo può proseguire oltre i problemi estetici e concentrarsi principalmente sul quando l'armonia generi emozioni, per così dire. Già da qui si può notare come questo trattato non sia puramente estetico, non è un'analisi che cerca di capire dall'esterno cosa sia la musica. L'autore non si ferma su questo problema forse irrisolvibile e, partendo proprio dalla composizione del suono, cerca piuttosto di dare una spiegazione pratica del

come e del perché la musica risulti bella o brutta, come direbbero gli esteti o gli insegnanti di teoria musicale.

Schönberg però non accetta l'uso di questi termini meramente estetici, definendoli innanzitutto come consonanza o dissonanza di suoni e accordi, nonostante anche questa definizione non lo soddisfi e cambierà nel corso del trattato. Ma allora com'è composto il suono? E quando succede che due suoni o accordi risultino consonanti?

Per rispondere a queste domande dobbiamo riferirci alla teoria degli armonici. Già dall'inizio l'autore mette le mani avanti, affermando che non necessariamente si troverà una teoria scientificamente esatta per la costruzione delle armonie, ma allo stesso tempo è sicuro che questa analisi possa trovare almeno una via pratica, che possa funzionare sempre ma senza che sia necessariamente una legge eterna. L'autore cerca un metodo, non un sistema. Ma cosa sono gli armonici? In generale, nella maggior parte degli strumenti musicali, l'armonico è un fenomeno che si verifica suonando in una certa maniera: per esempio nella chitarra si può udire un armonico mantenendo il dito su un tasto specifico del manico, senza premere ma lasciandolo appoggiato e suonando la corda corrispondente; così facendo si sentirà un suono flautato, diverso dal suono che si otterrebbe suonando normalmente. I tasti specifici del manico corrispondono a proporzioni matematiche riguardanti la lunghezza della corda, così che si troveranno gli armonici esattamente a metà della corda, a un terzo, a un quarto e così via. Stessa cosa vale per il violino, ma anche in altri strumenti musicali si possono trovare con altri metodi; Schönberg, infatti, fa l'esempio del pianoforte.

Ma gli armonici a cui si riferisce l'autore, sono anche note che troviamo suonando semplicemente un tasto del pianoforte: infatti, quando si preme un tasto, il suono comincerà con una certa frequenza, ma man mano che passa il tempo l'onda sonora si affievolirà cambiando questa frequenza. Anche se Schönberg non può conoscere al meglio questo fenomeno fisico, che all'epoca non era ancora perfettamente spiegato, si accorge tramite il suo orecchio che ogni suono è composto da una serie di note simultanee, gli armonici appunto, che quindi formano un accordo consonante naturalmente. E andando ad analizzare meglio questo fenomeno, si accorge che ci sono note che si sentono più di altre, all'affievolirsi del suono originale.

Senza entrare troppo nei dettagli tecnici, prendiamo come esempio la nota Do. Gli armonici di quest'ultima risultano essere: Do, Sol, Do<sup>1</sup>, Mi<sup>1</sup>, Sol<sup>1</sup>, Si bemolle<sup>1</sup>, Do<sup>2</sup>, Re<sup>2</sup>,

Mi<sup>2</sup>, Fa<sup>2</sup>, Sol<sup>2</sup>, ecc., dove i numeri in apice sono le ottave che cambiano diventando sempre più basse di frequenza. Questo significa che suonando la nota Do, non suoniamo solo quella nota, anche se è quella di intensità maggiore perché è quella che compare più volte, ma suoniamo anche tutte le altre note in sequenza. E chi conosce anche solo il minimo indispensabile di musica, avrà notato che le prime note che risuonano oltre al Do, che sono anche le più frequenti, sono il Mi e il Sol, proprio le note che compongono l'accordo di Do maggiore.

Basandosi su questa osservazione allora Schönberg definirà consonanti due note o due accordi che risultano più vicini nella serie degli armonici, mentre li definirà dissonanti (almeno all'inizio del trattato) quando saranno più lontani nella medesima serie. Già questa definizione risulta molto importante anche per un neofita che si vuole avvicinare alla musica, e sembra che anche solo così si sia risolta una parte importante del problema musicale. Ma la domanda che si pone l'autore adesso è: se è veramente così, ha senso definire due accordi dissonanti fra loro? Al massimo saranno semplicemente lontanamente consonanti, quindi un orecchio poco esperto potrebbe sentirli come dissonanti. Perché le note sono tutte collegate tra di loro e non ha senso, a rigor di logica, cercare di definire una regola fissa per cui due accordi stanno bene tra di loro. Tutti gli accordi possono risultare eufonici con le precauzioni compositive giuste.

Per capire meglio di cosa stiamo parlando, è arrivato il momento di analizzare allora un altro presupposto fondamentale dell'armonia: dopo le note, sono gli aggregati di note che interessano ai compositori, quindi gli accordi. Che cos'è, alla fine, un accordo?

### 3.2 Gli accordi sono imitazione della natura

Al livello più basso, l'arte è semplice imitazione della natura. Ma diventa presto imitazione della natura nel senso più ampio del termine, ossia non soltanto imitazione della natura esteriore, ma anche di quella interiore. (ivi, p. 22)

Abbiamo già incontrato il concetto di imitazione della natura nell'arco di tutta la storia dell'estetica musicale, a partire, come già scritto in precedenza, dal concetto greco di *mimesis*. Ma qui è un po' diverso, vediamo perché.

Intanto troviamo come imitazione della natura, sia quella esteriore che quella interiore. Presso i greci non era esattamente così, anzi, sembra che loro intendessero con *mimesis* proprio un'imitazione per così dire fissa della natura, ovvero: nella natura



esistono dei suoni che noi possiamo riprodurre, come ad esempio il canto degli uccelli, o la voce di una persona che esprime una certa emozione. Questa è l'imitazione greca. Anche nella già citata Camerata fiorentina, che inventò ciò che oggi viene chiamata opera, si cercava di imitare i suoni che una persona faceva parlando, di modo da poter suscitare nello spettatore l'emozione che avrebbe sentito semplicemente discutendo con questa persona. Per Schönberg invece non è così. Infatti scrive:

La nostra scala maggiore [...] può essere spiegata come il risultato dell'imitazione della natura; l'intuizione e l'attività combinatoria (*Kombination*) hanno aiutato a ripensare in orizzontale, nella non simultaneità, in successione, la caratteristica più importante del suono, la sua serie di armonici, che immaginiamo risuonare tutti simultaneamente, disposti in verticale. (ivi, p.28)

Quindi l'autore per imitazione della natura non intende la natura in generale, ma la natura stessa del materiale. E aggiunge:

[L'arte] non rappresenta soltanto gli oggetti o le circostanze che suscitano un'impressione, ma soprattutto queste stesse impressioni; eventualmente senza tenere conto di cosa, come e quando. Qui le considerazioni a posteriori sull'oggetto esterno che le ha provocate forse hanno solo un'importanza secondaria, data la loro scarsa immediatezza. Al suo massimo livello l'arte si occupa esclusivamente di riprodurre la natura interiore. (ivi, p. 22)

Secondo Schönberg allora se veramente si volesse fondare una vera teoria dei suoni ci si dovrebbe basare sul soggetto, anche se viene difficile pensare che si possa creare in maniera precisa e rigorosa un sistema che classifichi tutte le impressioni umane che cercano di imitare il modello naturale. Se già alla base di questa semplice imitazione della natura troviamo un complesso eterogeneo, di cui è difficile definire gli oggetti esteriori riprodotti, analogamente è difficile effettuare un'analisi a partire dalle impressioni del soggetto. Sembra qui che Schönberg si schieri con la posizione citata in precedenza di Schopenhauer, secondo cui la musica e l'arte in generale è rappresentazione delle impressioni stesse che provoca, non di altri oggetti esterni ed infatti per spiegare questo concetto l'autore cita proprio il filosofo tedesco e la sua teoria dei colori: egli riteneva che i colori fossero fenomeni fisiologici, quindi condizioni, modificazioni dell'occhio. Quindi si dovrebbe risalire all'udito del soggetto, per fondare una teoria dei suoni.

L'autore sembra qui incagliarsi negli stessi problemi filosofici che hanno attanagliato la filosofia del passato. Ma egli ne esce subito fuori, indicando che non ha nessuna intenzione di formulare una teoria simile. Quello a cui l'autore aspira è una semplice descrizione del mezzo artistico delle armonie che permetta una diretta

applicazione pratica. Quindi nel proprio trattato, Schönberg prescinde dal presupposto del soggetto, per concentrarsi sull'oggetto, sul materiale. Torneremo su questo concetto più avanti, poiché è vero che per insegnare composizione musicale l'autore non parla di soggetto, ma sono comunque forti alcune affermazioni che ha già fatto e farà in seguito sull'arte e sul come si distingua qualcosa di artistico da qualcosa di non artistico. Ma allora se neanche lui prova a definire cosa sia l'armonia, come può insegnare composizione?

### 3.3 Schönberg e la teoria

Chi insegna composizione musicale, viene chiamato insegnante di teoria; se però ha scritto un libro sull'armonia, assume addirittura il nome di teorico. Eppure a un falegname, che deve pure insegnare il mestiere al suo apprendista, non verrà mai in mente di spacciarsi per un insegnante di teoria. (ivi, p. 9)

Da questa metafora, si può già capire come l'autore sia un insegnante diverso rispetto a quelli della sua epoca. Innanzitutto perché dedica una parte del suo trattato proprio a cosa voglia dire insegnare. Sarebbe colmo di spunti interessanti, per quanto non sia l'argomento che concerne questa trattazione. Ma tornando alla metafora, si noti come sin da subito Schönberg allontani la teoria da sé, ponendosi come già accennato in precedenza come un puro pratico della musica e della composizione. Come un falegname insegna praticamente ai propri apprendisti che tipo di legno usare o come utilizzare certi strumenti, allo stesso modo egli non si considera un artista, per lo meno non per l'intenzione di questo libro. Egli chiama il proprio insegnamento piuttosto artigianato musicale, perché consiste nel cercare prassi utili alla composizione, in cui non vi è nulla di artistico.

Qui non possono non tornare alla mente quei concetti di *techne* e *poiesis* affrontati parlando della cultura greca. Anche l'autore in un qualche modo li separa, ma non tenta di forzare la musica entro uno dei due concetti, anzi, vede la musica diversamente in base alla propria intenzione. La musica è *poiesis* quando è arte, quando è espressione della natura interiore del soggetto che esprime le proprie emozioni; mentre la stessa musica è *techne* quando è pratica, quando chi compone non ha ancora abbastanza da esprimere per poter essere un artista. Per quanto Schönberg si sforzi a non dare teorie, dalle sue parole si possono ricavare pensieri assolutamente filosofici, come si è visto. E a maggior ragione

si possono vedere quando comincia a domandarsi e spiegare cosa voglia dire imparare a comporre.

Può stupire che pur inventando un nuovo metodo di composizione, che diventerà la dodecafonìa, l'autore si soffermi ancora sugli autori del passato, dal Medioevo in avanti, prendendo le loro regole e tentando di spiegare il perché queste regole fossero applicate, cos'è che le loro orecchie sentivano per poter pensare che alcune sequenze di accordi fossero intrinsecamente dissonanti. Ma Schönberg afferma che:

(...) l'allievo deve imparare le leggi e gli effetti della tonalità come se fossero in vigore ancora oggi, ma deve conoscere i movimenti che conducono a superarla. Deve sapere che i presupposti della dissoluzione del sistema sono racchiusi nei presupposti sui quali esso si fonda, che in tutto ciò che vive è racchiuso quanto lo trasforma, sviluppa e dissolve. La vita e la morte sono allo stesso modo contenuti nel nucleo germinale. Ciò che sta in mezzo è il tempo. Quindi niente di essenziale, ma semplicemente una misura che, però, necessariamente si colma. Da questo esempio l'allievo deve imparare a riconoscere che cos'è eterno: il cambiamento; e che cos'è temporaneo: l'esistenza. Così capirà che gran parte di quanto si riteneva estetico, ovvero fondamento necessario del bello, non sempre è radicato nell'essenza delle cose, che è l'imperfezione dei nostri sensi a costringerci a quei compromessi con i quali otteniamo ordine, perché l'ordine non è richiesto dall'oggetto, bensì dal soggetto. (ivi, p. 37)

Ho voluto lasciare questa citazione per intero, perché mostra anche la potenza delle parole dell'autore e il motivo per cui abbia deciso di studiarlo. Le sue metafore partono dalla musica, ma si possono applicare a tutte le arti e anche nella filosofia.

E ancora poco dopo aggiunge:

(...) la natura è bella anche quando non la capiamo e dove ci sembra disordinata. Se un giorno guariremo dall'illusione che l'artista crei per amor di bellezza e capiremo che solo il *bisogno di produrre* lo costringe a creare ciò che in seguito sarà forse definito bello, allora comprenderemo pure che la comprensibilità e la chiarezza non sono condizioni che l'artista ha bisogno d'imporre all'opera d'arte, ma che è l'osservatore a desiderare di vederle esaudite. (ibid.)

Cercando di ricapitolare tutti questi concetti, possiamo vedere come Schönberg veda il discorso musicale da una prospettiva radicalmente diversa dalle precedenti: innanzitutto l'estetica non si deve occupare della ricerca del bello. Lo si può vedere da quest'ultima citazione, ma si capisce anche dal fatto che durante il corso della storia della filosofia non si sia mai riusciti a definire qualcosa bello in maniera assoluta. La bellezza è un concetto umano e quindi almeno in parte strettamente culturale. Nella musica greca il bello era qualcosa di diverso dal bello musicale medievale, allo stesso modo di come la musica araba o indiana è diversa da quella occidentale: infatti le scale utilizzate sono diverse e sono facilmente riconoscibili.

Inoltre secondo l'autore non si può formulare una sola teoria, una legge eterna come la chiama lui, che risolva in toto la composizione musicale. Sempre poiché l'arte è prettamente umana, come non si può definire il bello allora non si può definire cosa sia giusto e cosa sia sbagliato di una composizione. E come l'uomo muta continuamente, insieme alla natura in divenire, anche le regole cambiano continuamente. L'unico modo per comporre bene allora diventa ricercare, sempre, ripartendo in continuazione da capo. Bello o brutto, giusto o sbagliato, consonante o dissonante sono sì opposti ma polari, stanno sempre insieme, non si può escludere l'uno dall'altro se si vuole giungere alla veridicità di una composizione musicale. Non posso qui non vedere un riferimento a Hegel o Husserl e alla fenomenologia, ma ne ripareremo in seguito. Qualsiasi *ti esti* non funziona nel momento in cui si prova a fissare qualcosa: l'arte non è fissa, come nemmeno la natura o l'uomo. Allora si deve cogliere sempre la dinamicità del divenire, poiché qualsiasi cosa diventi fissa e ferma, finisce con lo sgretolarsi nel tempo. Le regole di composizione medievali, a cui l'autore si riferisce continuamente, non sono per lui sbagliate, anzi funzionano alla grande per chi si appresta inizialmente alla composizione musicale. Ma rispecchiano un gusto vecchio, datato, che funzionava all'epoca ma che non è necessariamente applicabile nel mondo contemporaneo.

Parlando poi di arte in generale, Schönberg distacca completamente la visione del soggetto che esperisce l'opera d'arte completa dalla prospettiva dell'autore della suddetta opera d'arte. Gli esteti fino a quel momento hanno commesso un errore, l'arte è fine a sé stessa e al proprio autore. Il bisogno che muove l'autore a scrivere, dipingere, scolpire o comporre è la vera essenza dell'arte, non il giudizio che un qualsiasi spettatore può avere sull'opera, magari senza nessuna competenza artistica. Un'opera d'arte può rimanere sconosciuta, l'autore può tenerla per sé che rimarrebbe tale anche senza mai pubblicarla, se chi l'ha realizzata è riuscito a esprimere il bisogno che sentiva dentro. Allo stesso modo una composizione che ottiene successo, ma seguendo delle semplici regole di composizione meccanicamente, come può essere considerata arte?

Questi concetti sono tutti racchiusi nella prima parte del libro, prima che cominci la vera e propria trattazione musicale. Ma il nucleo di tutto il pensiero si trova soprattutto quando l'autore tratta delle cosiddette note estranee all'armonia, negli ultimi capitoli del trattato, di cui si parlerà a breve.

### 3.4 Sistema modale e sistema tonale

Prima di analizzare ciò che fino a Schönberg sono state chiamate note estranee all'armonia, mi si lasci introdurre brevemente dei concetti di puro stampo musicale. Si è già detto di come l'autore introduca concetti medievali da far studiare all'allievo a cui si riferisce, per poi cercare di smontarli piano piano nel corso del libro e far capire come non siano leggi eterne, ma semplici regole di condotta date da un gusto ormai passato. Allo stesso tempo secondo l'autore è fondamentale cercare di capire il perché i musicisti del passato avessero imposto queste regole, ossia cosa avevano sentito con l'orecchio per definire certi passaggi musicali sempre dissonanti. Tramite lo studio dei ragionamenti passati l'allievo in primo luogo è più guidato rispetto a cosa scrivere, ma in secondo luogo può anche provare a superare quelle regole fisse e tentare di scrivere qualcosa di nuovo.

Ma andiamo con ordine. Durante il medioevo i compositori utilizzavano ciò che adesso viene chiamato sistema modale, ovvero basavano la musica su dei modi, che assomigliavano molto alle scale moderne ma che avevano un'altra intenzione. Anche i greci utilizzavano i modi, che chiamavano infatti *harmoniai*, ma erano anch'essi diversi da quelli medievali. Nei contesti di liturgia cristiana in cui la musica si sviluppò maggiormente durante il medioevo si mantennero i nomi dei modi greci, anche se in realtà erano molto diversi, anche solo per il fatto che nell'antica Grecia non si utilizzavano le attuali sette note, che vennero introdotte solo successivamente.

I modi ecclesiastici possono essere pensati come delle moderne scale, infatti confluiranno nei modi più moderni di maggiore e minore, ma avevano un'intenzione diversa: questi modi non sono esattamente equivalenti alle scale, bensì basavano la composizione principalmente su organizzazione melodica, posizionamento delle cadenze ed emotività che volevano trasmettere. Per capire cosa sia un modo semplicemente, pensiamo alla tastiera di un pianoforte e andiamo da un Do a un Do di un'ottava più alta: qui vediamo come i semitoni, ovvero la distanza considerata minima tra due note (per intenderci la distanza che corre tra un tasto bianco e uno nero del pianoforte), si trovano tra Mi e Fa e tra Si e Do. Quindi, usando T per tono e S per semitono, la sequenza delle sette note risulterebbe come T-T-S-T-T-T-S. Questo modo è chiamato ionico, o modernamente maggiore. Per trovare tutti gli altri modi ecclesiastici è sufficiente trovare questa sequenza di toni e semitoni a partire da ogni nota (quindi per esempio, partendo

dal La si trova T-S-T-T-S-T-T, equivalente al modo eolio o modernamente minore naturale) e applicare questa stessa sequenza iniziando anche da tutte le altre note. Ho preso come esempio i modi maggiore e minore perché sono quelli ancora usati odiernamente. Per fare un ulteriore esempio di chiarimento, la scala di Re minore sarà Re, Mi, Fa, Sol, La, Si bemolle, Do, Re.

Dunque ogni modo ecclesiastico, come i modi greci, veniva usato per esprimere una certa emotività, tanto che anche nei moderni modi maggiore e minore è rimasto questo concetto, considerato che si dice che il primo sia più allegro, mentre il secondo esprima tristezza. Anche se non è sempre così, basta suonare un accordo maggiore e il suo relativo minore per capire cosa si intenda con questa affermazione. Ma perché si è passati a soli due modi? Si esprimono forse meno emozioni nella musica contemporanea rispetto a quella ecclesiastica? Niente di tutto ciò.

Il cambiamento è dato piuttosto dall'avvento del sistema tonale, che semplifica il sistema modale non basandosi più strettamente sull'emozione da rappresentare, quanto piuttosto sulle scale moderne. Si può dire che questa sia una semplificazione prettamente tecnica, eppure con l'utilizzo dei toni e delle scale cambia tutto. I modi di per sé non spariscono, ma vengono utilizzati in maniera diversa: rimangono solo i modi maggiore e minore per definire la sequenza di toni e semitoni da seguire, ma tutti gli altri modi rimangono nei gradi delle scale. Questi ultimi si trovano come si trovavano i modi ecclesiastici, ovvero mantenendo la stessa sequenza di toni e semitoni applicata alle diverse note che compongono la scala.

È per questo che Schönberg fa studiare il modo di pensare medievale ai propri allievi: nel medioevo tutto si basava più sulla percezione soggettiva dell'autore, piuttosto che sulla tecnica e sulla matematica per così dire. Con questo intendo che chi componeva nei monasteri e nelle abbazie medievali ha fornito regole da usare per non creare emozioni dissonanti in un qualche modo, mentre all'epoca di Schönberg ormai si era perso questo orecchio e si componeva solamente basandosi su regole tecniche di condotta musicale. Se si utilizza una scala specifica, allora si devono usare i tal gradi specifici di questa stessa scala perché non ci siano dissonanze. Il sistema tonale nato nel XVII secolo basa tutto sulla nota fondamentale della scala scelta (chiamata infatti tonica della scala) per cui basterebbe applicare delle semplici regole di composizione per scrivere un brano che non presenti dissonanze.

È questo tipo di sistema a cui l'autore si oppone apertamente, criticando quegli autori di libri di armonia del suo tempo che egli chiama insegnanti di teoria, come già abbiamo visto in precedenza. La critica principale, oltre a quelle già menzionate, riguarda le note estranee all'armonia, sempre presenti in qualsiasi manuale di composizione dell'epoca.

### 3.5 Note estranee all'armonia

È singolare che nessuno se ne sia accorto: *la teoria armonica, la dottrina delle armonie, si occupa di suoni estranei all'armonia (harmoniefremde Töne)*! Questioni estranee all'armonia appartengono però così poco a un manuale di armonia come questioni estranee alla medicina – è significativo che questa espressione non esista – a un manuale di medicina. Ciò che rientra in un manuale del genere ci sta appunto perché non è estraneo alla medicina, altrimenti non ci starebbe. (ivi, p. 387)

Il ragionamento non fa una piega. Pensando a qualcosa che potrebbe essere definita nota estranea all'armonia, al massimo si può pensare a note singole che non sono adatte alla formazione di armonie consonanti, che quindi debbano essere espulse dall'arte e dalla sua teorizzazione. Inutile dire che per Schönberg queste fantomatiche note estranee all'armonia non esistono e non possono esistere in un sistema che si voglia dire completo, perché un sistema di tale natura non può comprendere eccezioni, che invece nel sistema tonale criticato dall'autore sono presenti eccome.

Prima di addentrarci nel nucleo concettuale di tutto il trattato però mi si lasci dare un'ultima precisazione. Come ci spiega l'autore, bisogna dividere la disciplina della composizione musicale in tre parti: teoria dell'armonia, contrappunto e teoria della forma. Le definizioni di questi tre ambiti sono:

- Teoria dell'armonia: studio degli aggregati sonori (ovvero gli accordi, di cui si cercherà di dare una definizione in seguito) e della loro capacità di concatenarsi.
- Contrappunto: lo studio dell'arte di condurre le parti (che possono essere strumenti diversi o voci di un coro), tenendo conto della combinazione motivica.
- Teoria della forma: la disposizione per costruire e sviluppare pensieri musicali.

Per armonia e per la sua teoria qui si intende solo questa definizione, poiché risulta molto diverso cercare di comporre in generale seguendo gli accordi (come si tenta di fare in questo libro) e comporre seguendo un motivo o una melodia. È a questo concetto di teoria armonica a cui l'autore si riferisce, escludendo ogni aspetto ritmico o melodico.

Quindi è in questo contesto che Schönberg prova a scardinare le credenze di quell'epoca riguardo alle note estranee all'armonia. Queste note, se esistessero davvero, dovrebbero essere note aggiunte casualmente ad aggregati sonori già formati, dando vita ad una dissonanza più o meno udibile che andrebbe risolta o almeno giustificata dal punto di vista melodico. Ma rimarrebbero aggregati sonori che secondo l'autore devono essere considerati alla stregua di accordi, anche perché in un brano vengono sempre aggiunte note del genere: è raro che componendo un artista utilizzi solo gli accordi basilari in base alla tonalità, soprattutto quando si compone seguendo una melodia. Allora il problema non è che queste note singole siano estranee all'armonia, il che abbiamo già dimostrato come falso, ma più che altro bisognerebbe comprendere come fare in modo che entrino nel brano senza creare dissonanza. Anche perché l'aggiunta di note singole all'interno di un brano è appunto qualcosa che i musicisti fanno di continuo, semplicemente stando attenti a non rompere la melodia o l'armonia generale del pezzo. Schönberg utilizza un esempio per far capire questo concetto:

Si può attribuire al caso che proprio questa o quella persona stia passando mentre una tegola cade dal tetto (benché nemmeno questo debba essere necessariamente un caso, ma possa essere predeterminato); ma non si può più definire un caso che venga colpito dalla tegola chi stava passando proprio nell'istante decisivo; infatti, se una tegola cade (il che forse è un caso) e uno passa sotto (il che forse è pure un caso), allora non è più casuale, anzi è assolutamente logico che venga colpito e nessuno può aspettarsi altro. Dal concorso di due casi può quindi nascere qualcosa di assolutamente conforme alle regole. (ivi, p. 388)

Forse si può parlare allora di questi aggregati armonici formati casualmente (che, come abbiamo visto, tanto casualmente non si formano) come di accordi ininfluenti o inessenziali. Ma si potrebbe dire la stessa cosa di ogni pennellata di un pittore: un singolo colpo di pennello su una tela non è mai essenziale nel complesso del quadro, eppure nel risultato finale, anche se non si vede, ha avuto sempre un senso per il pittore, che altrimenti non l'avrebbe fatto.

Dunque anche altre armonie, oltre a quelle casuali, possono non esercitare alcun influsso sull'ulteriore sviluppo armonico e, viceversa, non è dimostrato che queste armonie casuali siano davvero ininfluenti. Ed è bene sottolinearlo subito: questo *non* dipende soltanto *dalla loro natura*; non dipende soltanto dalla loro natura nemmeno *che esercitino* un influsso. Dipende soltanto da come vengono usate. (ivi, p. 390)

Credo sia qui spiegato tutto il nucleo del pensiero di Schönberg: nulla, almeno in musica, può essere considerato come una legge eterna da seguire pedissequamente. O meglio, sicuramente il sistema tonale non è tale da poter funzionare indistintamente,



anche solo per il fatto che presenti eccezioni. Se un sistema ha eccezioni, non può essere considerato totale e infallibile. E le note estranee all'armonia sono un'enorme eccezione che gli insegnanti di teoria introducono quando non sanno come spiegare un certo passaggio ai propri allievi. Anche per questo l'autore si scaglia così tanto contro questi teorici, perché una vera e propria teoria singola e totalizzante di tutta la musica, non si può trovare, o almeno non può mai valere per sempre. Inoltre un insegnante non può tramandare nulla al proprio allievo senza mai mettersi in discussione e ripensare ogni volta le proprie convinzioni, davanti ad aggregati sonori che non riesce a risolvere o spiegare. L'insegnamento secondo l'autore dev'essere anche in un qualche modo un apprendimento; e il vero insegnante è colui che non applica semplicemente regole imparate negli anni, ma colui che trova sempre nuove regole, poiché ripensa ogni composizione senza preconcetti. Tanto che vediamo come nel proprio trattato, l'autore si trovi a chiedersi quasi socraticamente che cosa sia un accordo.

Rivedo molto qualcosa di filosofico nei concetti appena enunciati: anche in filosofia l'inizio di un certo ragionamento dev'essere sempre prima liberato da qualsiasi preconcetto, per fare in modo di usare solamente la propria logica. E per quanto sia in sostanza impossibile farlo, il metodo con cui si pensa filosoficamente è sicuramente un metodo ottimale per una ricerca di qualsiasi genere. Per così dire, è come se Schönberg effettuasse una riflessione artistico-filosofica sulla musica, utilizzando il metodo filosofico per ripensare la composizione. E questo processo è un processo infinito, che però porterà sempre a qualcosa di nuovo. Si tenga a mente quest'ultima frase, verrà rianalizzata in seguito.

### 3.6 Cos'è un accordo?

Ma allora cos'è un accordo? Finora l'abbiamo solo definito come aggregato sonoro, ovvero un semplice insieme di note. Secondo il sistema tonale, basato in gran parte anche sugli accordi, sono composti generalmente da tre note, situate al primo, al terzo e al quinto posto di una scala. Per la scala di Do maggiore, per fare sempre un esempio classico, l'accordo che la rappresenta è Do-Mi-Sol, in cui il Do è chiamato nota di tonica (che infatti definisce il tono) e il Sol, la quinta, è chiamata nota dominante.

Nel trattato, prima di domandarsi effettivamente la domanda chiave di questo paragrafo, l'autore in realtà fa notare come questa apparente definizione di accordo, che comunque fino a un certo punto (ammettendo eccezioni) funziona, viene già smontata dall'utilizzo degli accordi di settima. Un accordo di settima consiste nell'aggiunta della settima nota della scala all'interno dell'accordo (nel caso classico di prima, risulterebbe come Do-Mi-Sol-Si), che è un caso particolare anche solo per il fatto di scrivere l'accordo come formato da quattro note anziché tre. Schönberg spiega che agli albori del sistema tonale, nel XVII secolo o addirittura prima nella musica ecclesiastica, non esistessero accordi di settima, che erano anzi vietati. Nella musica del passato questo divieto aveva senso, secondo l'autore, perché per come componevano ai tempi si può capire perché li considerassero dissonanti. Ma egli nota anche come in alcuni brani anche questo accordo venisse usato, ma come accordo di passaggio, istantaneo e risolto subito dall'accordo successivo. Sarebbe da analizzare anche questo concetto di risoluzione, molto interessante e trattato anche da Kivy nel proprio manuale sulla filosofia musicale, ma purtroppo non vi sarà spazio qui.

Analizzando questi passaggi istantanei, in cui l'accordo di settima veniva usato e risolto subito dopo, l'autore nota come essi vengano usati sempre di più nella storia, fino a venire completamente sdoganati anche dalle regole dei teorici e dagli esteti, dimostrando che non erano sbagliati in toto, ma che semplicemente andavano contestualizzati. Oltre al fatto che probabilmente l'orecchio di artisti e pubblico si è abituato negli anni a sentire anche questo tipo di accordo. Lo stesso discorso poi vale per gli accordi di nona, in cui viene aggiunta anche la nona nota della scala (Do-Mi-Sol-Si-Re), inizialmente impensabile, poi introdotto sempre di più all'interno dei brani musicali.

Da questo discorso, oltre a dimostrare che l'orecchio umano si adatta ai gusti della propria epoca e che quindi non si possa definire un concetto di bello musicale universale, si può trarre anche la conclusione che un accordo non debba essere necessariamente di tre note, ma che possa essere anche, perché no, di sette note.

Quindi qual è la differenza fra un accordo e un aggregato sonoro di quattro, cinque o più note? Questa è la domanda successiva che l'autore si pone nella propria analisi degli accordi. Per rispondere dobbiamo però distinguere ulteriormente queste due cose, cercando di capire meglio l'origine e l'evoluzione degli aggregati sonori considerati finora casuali. Per fare questo Schönberg analizza tre aspetti differenti: la loro origine

storica, il loro trattamento nei capolavori e l'immagine grafica che li rappresenta (anche se definito dall'autore stesso come un aspetto ridicolo da analizzare, ma che comunque ha esercitato un grande influsso).

Partendo dall'origine storica, Schönberg afferma che non sia importante capire se gli accordi derivino dalla condotta delle parti o viceversa, perché sia gli accordi che la condotta delle parti derivano dallo stesso singolo impulso: quello di cercare di adattare il suono intonato, il materiale naturale che compone la musica, all'organo percettivo, ossia l'udito e a qualsiasi altro fattore che può influenzare quest'ultimo. Secondo l'autore poi, essendo il materiale naturale inanimato, che quindi non muta, ciò significa adattare l'orecchio al dato naturale. A questo impulso corrispondono sia il procedimento polifonico, ovvero la condotta delle parti, sia il procedimento accordale. In poche parole, secondo Schönberg la musica si è creata con un processo, consapevole o inconsapevole che sia, che ha portato i musicisti di ogni epoca a cercare di adattare sempre di più l'orecchio al suono naturale coi propri armonici, in modo da poter concatenare le parti o gli accordi sempre meglio e quindi comporre musica sempre più precisa rispetto al materiale naturale dato.

L'orecchio primitivo ascolta il suono intonato come se fosse indivisibile, ma la fisica ne riconosce il carattere composito. Nel frattempo, però, i musicisti hanno già trovato che è *capace di prosecuzione*, ossia che *il movimento è racchiuso in esso*. Che contiene problemi in lotta tra loro; che vive e vuole riprodursi. Gli hanno carpito, origliando, l'ottava, la quinta e la terza. (ivi, p. 393)

Questo è il processo con cui in qualche modo è nata la musica. Dapprima attraverso l'intuizione, poi usando la matematica e la combinazione laddove la mente umana sola non poteva arrivare. Ma è qui che sorge l'errore dei teorici, perché costruendo le fondamenta meravigliose e proporzionate della musica hanno deciso di fermarsi e non ricercare più, cercando di imporre i risultati delle proprie intuizioni e combinazione come leggi eterne, come se il sistema temperato trovato fosse infallibile. Ma come in tutti i più grandi problemi filosofici non ci si può mai fermare a questo punto, anzi è il punto in cui tutto ricomincia. Forse è per questo che ogni discorso che si può chiamare filosofico risulta sempre quasi impossibile da risolvere, perché ricomincia sempre, diviene e non si può fermare in semplici concetti fissi. L'uomo diviene e le proprie idee divengono con lui. Credo sia questo quello che intende l'autore nell'ultimo paragrafo citato e credo sia questo ciò che rende ogni discorso sull'arte o sulla filosofia così affascinante e allo stesso tempo così complicato.

Se ora si è tanto miopi – e lo si è – da credere che lo scopo sia sempre e soltanto il risultato di turno, ritenendo che il motore del movimento sia una volta l'accordo, un'altra volta la melodia, allora sparisce la possibilità di riconoscere l'insieme [...] invece di notare che entrambi servono soltanto a uno scopo, penetrare nel dato di natura. (ivi, p. 394)

Quindi l'origine storica non è adatta per dimostrare che gli aggregati sonori non considerati accordi siano casuali, perché comunque non corrisponde alla natura, ma solo a ciò che la mente concepisce, che comunque non può uscire dalla natura. Allora l'autore tenta di analizzare l'utilizzo degli aggregati sonori detti casuali nei capolavori: in questo frangente Schönberg si sofferma su questioni di carattere abbastanza tecnico, che cercherò di riassumere. Come anche Kivy e altri filosofi e musicisti hanno affermato, la musica può essere definita anche come un movimento di tensione e risoluzione. Se ci si pensa, ascoltando un pezzo di musica classica, ci si può ritrovare per così dire col fiato sospeso in una parte di brano, mentre l'accordo finale ce lo si immagina sempre come qualcosa che risolve questa tensione. In realtà la stessa sensazione può provarla anche un musicista che sente una scala incompleta, come se completare la scala fosse un'effettiva esigenza. Schönberg non è affatto convinto che questa risoluzione sia necessaria, al massimo lo è per gli accordi ammessi dai teorici, non per gli aggregati sonori casuali.

Gli accordi ammessi sono consonanti o dissonanti. Come consonanze sono assolutamente liberi, sottostanno al più alle esigenze dei movimenti della fondamentale. Come dissonanze devono essere preparati e risolti, ma con l'evoluzione vi si è rinunciato sempre più spesso. Tuttavia, ammesso che esista davvero l'obbligo di risoluzione e che la sua mancanza sia solo apparente o sia soltanto un piccante vezzo stilistico, con la risoluzione come presupposto fondamentale si dovrebbe effettivamente constatare la seguente differenza: gli accordi dissonanti risolvono, ossia sono seguiti da un nuovo accordo adeguato al carattere dissonante e alle esigenze dei gradi; però al momento della risoluzione, le formazioni armoniche casuali procedono diversamente. (ivi, p. 395-396)

L'autore scrive anche specifici esempi musicali, troppo tecnici per essere spiegati qui, ma che fanno capire che neanche questa argomentazione è abbastanza per separare nettamente degli aggregati sonori considerati casuali da aggregati sonori che siano invece effettivamente accordi. L'esempio degli accordi di settima e di nona in questo caso sono comunque ancora lampanti: inizialmente gli accordi erano solo di tre note (prima, terza e quinta), ma successivamente con l'introduzione della settima e l'uso sempre maggiore di quest'ultima, si è ammesso che anche essa potesse far parte di un accordo, allargandolo a un accordo di quattro note. Stesso discorso vale per la nona, ampliando ulteriormente l'accordo a cinque note.

L'ultima parte di questa analisi riguarda come già detto la rappresentazione grafica degli accordi, perché l'autore si chiede se proprio gli accordi di settima o di nona non

siano stati pensati semplicemente procedendo per terze, ovvero da un'impressione visiva. Effettivamente si potrebbe pensare, anche guardando uno spartito, che molto semplicemente dopo la terza e la quinta di un accordo vengano la settima e la nona e che per questo non venne ammessa per esempio la sesta. Schönberg definisce però quest'argomentazione ridicola, perché in realtà ci sono aggregati sonori casuali che risultano più ovvi degli accordi di settima, ma sono stati ammessi nel sistema più tardi.

Credo di avere ormai dimostrato che questi aggregati non sono più casuali né necessariamente più influenti degli accordi del sistema; che né l'origine storica né il trattamento che si vede nei capolavori determinano il loro significato armonico. Ho anche dimostrato che non apparterebbero alla dottrina dell'armonia se fossero estranei all'armonia, e posso ora giungere alla conclusione che: *non esistono note estranee all'armonia, perché armonia è l'insieme dei suoni simultanei.* (ivi, p. 398)

In conclusione possiamo affermare che non vi siano aggregati sonori casuali e che gli accordi possono essere formati con qualsiasi nota. È qui che cade tutto il sistema temperato tonale e comincia la ricerca perpetua della musica. L'errore dei teorici sta quindi nel voler cercare una singola risposta a una domanda che ne ha infinite e cercando di trovare leggi senza considerare tutto il fenomeno.

Ecco a quali errori si arriva, quando, per spiegare i fenomeni, si va a cercare soltanto un numero di cause a malapena sufficiente a includere il noto, invece di prevedere un'eccedenza di cause per i casi che ancora non esistono, quando si ritiene che i fenomeni *noti* siano gli *unic*i esistenti, siano le manifestazioni ultime e immutabili della natura, e *si spiegano solamente questi*, invece di studiare appieno la natura nei suoi rapporti con le nostre sensazioni. (ivi, p. 399)

E qui ritorna quell'accento alla fenomenologia fatto anche qualche paragrafo fa e di cui parleremo analizzando uno scritto di Carlo Sini proprio riguardante questo trattato: è incredibile, infatti, pensare che lo studio fenomenologico sulla musica possa arrivare addirittura a conclusioni che Husserl scriverà qualche anno dopo nella propria *Crisi delle scienze europee e fenomenologia trascendentale*. Questo studio di tutto il fenomeno, senza mai cercare di circoscriverlo o di ricercare una singola causa, è ciò che mi ha spinto a trattare di questo autore. La natura a cui lui si riferisce non è umana, non ricerca un ordine. È l'uomo a ricercare ordine in qualcosa di completamente disordinato, facendolo apparire come una macchina perfetta, unendola all'idea di bello. Infatti è proprio questa idea a cui Schönberg dedica l'ultima parte dell'analisi sugli aggregati sonori casuali, che casuali non sono più.

## CAPITOLO 4 – ESTETICA SENZA BELLEZZA

### 4.1 Nulla è bello in sé

Nella dimostrazione appena trattata, ricapitolando, l'autore cerca di far capire che gli aggregati sonori casuali, che secondo i teorici sarebbero note estranee all'armonia, non sono così differenti dagli accordi ammessi dal sistema temperato tonale. Per dimostrare ciò adduce tre ragioni: l'origine storica, il trattamento nei capolavori e l'immagine grafica. Ma già dall'inizio del capitolo fa capire che in realtà vi è una quarta caratteristica da analizzare, che è sempre stata ritenuta la più importante.

Ma devo menzionare alcune caratteristiche ulteriori che non ho ancora considerato per differenziare questi due gruppi, nonché una che viene passata sotto silenzio, benché svolga il ruolo più importante nella setta dei teorici e degli esteti. Quest'ultima è la bellezza, il confine della bellezza; (ivi, p. 392)

Si noti ancora l'aspra critica verso quella che viene definita una setta, di teorici ed esteti. Come scritto nell'introduzione di questa trattazione, l'estetica si è sempre occupata della ricerca del bello, come se questo concetto fosse quello centrale, il nucleo attorno al quale tutti i pensieri sull'arte debbano girare. Questo si può vedere anche nell'uso che si fa del termine estetico, dato che esso significa essenzialmente bello esteticamente, bello nella sua forma. Ma non è assolutamente dimostrato che questo concetto debba essere così fondamentale in questo ambito. Schönberg accusa gli esteti di fermarsi prima del dovuto nei propri pensieri. Secondo lui infatti il modello naturale, il suono intonato, è adatto a definire come accordi anche aggregati sonori completamente diversi dagli accordi semplici, ammessi nel sistema temperato. Come già scritto in precedenza è come cercare un ordine nella natura, dove un ordine non è necessariamente implicato e inoltre considerare l'ordine trovato come naturale e non semplicemente trovato dall'uomo per l'uomo.

E nei confronti di questo modello ci rapportiamo come chi analizza, chi cerca; imitandolo, scopriamo tante o poche delle sue verità. A tante aspira sempre lo spirito creatore, poche bastano a chi ne vuole trarre soltanto piacere. Tra questo tanto e questo poco si consumano le guerre dell'arte. Qui la verità, il cercare – là l'estetica, la presunzione di aver trovato, la riduzione di ciò cui vale tendere a quanto è raggiungibile. [...] I limiti provvisori del raggiungibile coincidono con la nostra natura e con gli strumenti da noi inventati non ha limiti. In quanto sta fuori di noi, nel suono, il raggiungibile non ha limiti. Quello che non abbiamo ancora raggiunto è ciò a cui vale tendere. (ivi, p. 400)

La ricerca non si ferma mai. Se le regole che i teorici impongono fossero la verità, allora si potrebbero trovare matematicamente, anche abbastanza facilmente, tutte le combinazioni possibili di accordi e note e creare un brano, ma dove starebbe l'arte in questo processo? Morirebbe completamente, perché non ci sarebbe più quel processo con cui l'artista crea, per quel bisogno di esprimere ciò che ha dentro. È solo qui che sta l'arte, secondo l'autore, nel bisogno di espressione. È questo che cerca di insegnare ai propri allievi nel proprio trattato: comprendere a fondo il materiale musicale in ogni sua sfaccettatura, ricercando continuamente nuovi modi per creare armonie sempre diverse, cercando il modo migliore per esprimere ciò che si vuole esprimere. Ai giovani artisti che aspirano a diventare compositori e si lamentano di non riuscire a scrivere brani belli, l'autore non consiglia di studiare più regole, ma di conoscere meglio sé stessi, poiché è da lì che nasce tutto. Può anche capitare che questi giovani allievi non abbiano abbastanza esperienza da esprimere nei propri pezzi, quindi il consiglio è quello di ricercare sempre, continuamente, inventando nuove armonie, provando anche a rompere le regole che qualche libro può imporre loro. La ricerca è la parte fondamentale.

L'introduzione delle dissonanze avvenne sempre con cautela: preparazione, risoluzione, note di passaggio, abbellimenti ecc. L'ornamentazione è solamente lo stadio preliminare di un utilizzo che diverrà libero. Il mezzo vincolato è il primo, quello libero è la meta successiva. E poi si va avanti! [...] così come si è finalmente osato scrivere l'accordo di settima, un giorno si oserà fissare pure questa ornamentazione. E poi si va avanti! (ivi, p.405)

La ricerca parte necessariamente dallo studio dei manuali, dei capolavori del passato, ma l'importante è cercare di capire il perché si siano scritte quelle cose, quale fosse l'intenzione che muoveva l'artista e il perché i teorici successivamente considerarono quelle armonie come regole fisse. E poi si va avanti! Quello dei teorici è «un sistema perfetto di una questione imperfetta» ma è un sistema puramente di rappresentazione, non spiega mai il fenomeno in sé.

Ma arriviamo ora al tema centrale del capitolo. Come spiegato all'inizio del trattato, abbiamo usato i termini consonanza e dissonanza, come i teorici e gli esteti, per definire essenzialmente qualcosa di bello, armonico e qualcosa di brutto, cacofonico. L'autore non è per niente d'accordo con questa terminologia, definendo semplicemente le consonanze come accordi tra loro più vicini e le dissonanze come accordi tra loro più lontani, nella serie degli armonici. Ma attraverso questa definizione, si può dire veramente che le consonanze siano belle e le dissonanze brutte? Scrive l'autore:

Ma ora mi viene mossa un'obiezione che è in grado di sopraffare tutto quello che ho dimostrato finora, ossia: «gli aggregati sonori di questo genere non sono belli». E qui devo dire: sì purtroppo è vero, non sono belli. Questo è proprio il lato triste della faccenda: nemmeno i grandi maestri hanno evitato di scrivere passi di cui il più misero esteta può facilmente affermare che non siano belli. (ibid.)

L'autore adduce anche qualche esempio di grandi maestri come Bach, in cui vengono usati questi aggregati sonori brutti. Ovviamente Bach inserì queste serie di accordi quasi nascondendoli, in contesti di passaggio dove non possono essere facilmente percepiti. Sembra inconcepibile che i musicisti abbiano scritto cose non ammesse dall'estetica, visto che proprio i musicisti dovrebbero saperne sempre di più degli esteti. Ma secondo l'autore evidentemente ne avevano bisogno, altrimenti non li avrebbero scritti. Anche ai tempi di Bach gli esteti non gli risparmiarono critiche per questi passaggi dissonanti. Eppure Bach, uno dei più grandi maestri musicali mai esistiti, li ha composti. E non è difficile trovarne anche in altri grandi artisti. Loro sapevano benissimo che esteticamente non erano ammessi, ma allo stesso tempo a quanto pare gli servivano quei passaggi in quel momento.

Ma se è davvero brutto, chi ha ragione? L'esteta o l'artista? La storia non lascia dubbi sul fatto che ha ragione sempre colui che avrà sempre ragione: chi crea; persino se fa qualcosa di brutto. Ma allora come ci si rapporta alla bellezza? (ivi, p. 406)

Ecco qua la domanda centrale. Essendo un musicista e non un esteta, Schönberg non si chiede cosa sia direttamente la bellezza, ma dà per scontata la sua esistenza e cerca di inserirla nel contesto della composizione. E la sua risposta è molto chiara.

È così: la bellezza esiste soltanto dal momento in cui gli improduttivi iniziano a notarne la mancanza. Prima non esiste, perché l'artista non ne ha bisogno. Gli basta la veridicità. Gli basta essersi espresso. Avere detto ciò che doveva essere detto; secondo le leggi della *sua* natura. Le leggi della natura dell'uomo geniale sono però le leggi dell'umanità del futuro. [...] la bellezza, se davvero esiste, è inafferrabile, perché esiste soltanto lì dove la crea qualcuno, la cui forza d'immaginazione (*Auschaauungskraft*), l'unica in grado di generarla, la crea nuovamente ogni volta che la immagina. (ivi, p. 407)

La bellezza è quindi un'aspirazione di quelli che l'autore chiama gli improduttivi: coloro che non creano e vedono o ascoltano solo le creazioni degli altri, essi aspirano alla bellezza. Cercano di afferrarla, di definirla, ma senza mai riuscirci. L'artista aspira alla veridicità, nel senso che vuole semplicemente esprimere sé stesso, senza occuparsi che la propria creazione sia bella o brutta in tutte le sue parti. Non riesco a non fare un paragone con l'arte visiva come la pittura: Picasso non avrebbe potuto dipingere la Guernica in modo esteticamente bello, perché la guerra che rappresentava non era bella, allo stesso



modo in cui non era bella la sensazione che egli ha provato nel vivere quella guerra e nel rappresentarla.

Quindi, questi accordi non sono belli. Certo che non lo sono, perché nulla è bello in sé, nemmeno il suono. Ovviamente non è neppure brutto. Diventa bello o brutto a seconda di chi lo tratta e come. (ibid.)

Si lasci la bellezza agli esteti, gli artisti non devono occuparsene, devono occuparsi prettamente di creare, perché ogni creazione potrà sempre essere apprezzata in un futuro. La musica è qualcosa di solo ed esclusivamente umano, al pari dei concetti di bello e brutto. Ed essa è inoltre totalmente culturale, quindi è facile pensare che un occidentale possa considerare brutta la musica indiana, per esempio, o viceversa. La bellezza non conta nulla, ogni nuovo genere o movimento musicale è sempre considerato brutto all'inizio. Poi ci si familiarizza. Si potrebbero fare mille esempi di questo tipo, a partire dal jazz, aspramente criticato nel momento della sua comparsa e divenuto uno dei generi musicali più importanti nel corso del XX secolo. I Beatles furono considerati quasi degli eretici quando uscirono col loro primo album, ora sono uno dei gruppi più seguiti di sempre. Per non parlare della contemporanea musica elettronica.

La creazione degli artisti porta alla novità, non alla bellezza. Ed è a questa novità cui si deve puntare, senza badare ai concetti dei teorici e degli esteti.

#### 4.2 La fenomenologia musicale

Come si è già accennato e come si può evincere da ciò che si è detto finora, Schönberg è considerato un fenomenologo musicale, molto vicino al pensiero di Husserl, per quanto scriva addirittura prima del filosofo tedesco. Questa stretta connessione è ben spiegata dal filosofo Carlo Sini, in un articolo uscito sulla rivista «Aut Aut» intitolato «*Prospettive fenomenologiche nel «manuale» di Schönberg*». Egli analizza il testo cercando di individuare fondamenti e problemi nella concezione schönbergiana, cercando di dare un carattere più strettamente filosofico alle sue affermazioni. Ovviamente, essendo Schönberg un musicista, non riesce a giustificare perfettamente ciò che scrive nel proprio libro ed è quindi interessante vedere anche i punti più fallaci e contraddittori del suo pensiero. In quest'ultima parte quindi si cercherà di riassumere tutto ciò detto finora attraverso l'attenta analisi di Sini.

Secondo il filosofo italiano Schönberg pone un problema di fondazione: si rende conto che la scienza dell'armonia non è in grado di fornire una garanzia delle proprie leggi, che sia intera ed universale. Critica la teoria come prassi, come metodo di ricerca, poiché porta inevitabilmente alla creazione di leggi eterne di cui, col passare del tempo, ci si dimentica l'origine. Allo stesso tempo, la teoria è necessaria, deve essere fatta, a patto che non si sovrapponga al modello vivo e che mostri sempre la propria origine.

Questo nuovo metodo di ricerca, che riparte sempre dal principio, viene chiamato da Sini smascheramento e paragonato a quello che Husserl chiamò metodo del disoccultamento. Il musicista tedesco consapevolmente applica questo metodo per tutte le dimostrazioni che compie riguardo alle regole musicali che analizza. Prima mostra quello che dicevano i manuali riguardo quella regola, mostrandola come legge; poi però scardina l'idea mostrando una nuova verità, tramite eccezioni a quella legge, che si mostra così tutt'altro che universale. Per spiegare ciò Sini utilizza un esempio di Husserl, incredibilmente analogo a un esempio fatto da Schönberg: come si è già detto il musicista spiega che ogni legge estetica si è formata udendo un certo effetto e cercando di codificarne l'esperienza come un metodo. Nell'esempio di Husserl:

l'agrimensore percorre il campo per meglio conoscerlo nella sua unità spaziale [...] e così scopre delle caratteristiche che possono ripetersi in fenomeni consimili, delle caratteristiche tipiche; le caratteristiche idealizzate anticipano e perfezionano una certa esperienza di misura (le leggi sul trattamento delle dissonanze anticipano e perfezionano una certa esperienza estetica di natura auditiva). Poi, come sappiamo, tali leggi possono anche obliare la loro nascita e quindi il loro significato: la figura geometrica idealizzata si pone come essenza reale e *nasconde* la realtà concreta del campo in tutto ciò che non si lascia ridurre a figura geometrica (si pensi al problema dei *plena* nella *Crisi*); la legge delle dissonanze *nasconde* il piacere estetico originario e prescrive a priori quali dissonanze siano utilizzabili in musica e quali no. (Carlo Sini, "Prospettive fenomenologiche nel "Manuale" di Schönberg, *Aut aut* 14:79-80 (1964), p. 74)

È sicuramente importante notare qui la sottolineatura della parola «nasconde»: infatti se il metodo è quello del disoccultamento significa che qualcosa è occultato. Quando questo metodo viene applicato in filosofia, dai fenomenologi come Husserl o Hegel, di fatti viene sempre fuori una parola greca: *aletheia*, il cui significato letterale è quello di «disvelamento», come se ci fosse appunto un velo che copre il significato originario che il filosofo cerca di scoprire a posteriori, ma che non è possibile fissare con una legge eterna. Anche per questi fenomenologi infatti il lavoro filosofico, in qualsiasi ambito sia applicato, è infinito, non troverà mai conclusione, perché soggetto al divenire.

Ma se è così, si potrebbe controbattere, non ha senso neanche cercare di formulare una teoria, per quanto anche Schönberg si accorga che è necessario farlo: una buona teoria

però non è quella che porta alla mera applicazione di leggi, quanto piuttosto una teoria libera da pregiudizi e preconcetti, che possa essere conservata nel proprio contesto storico e che non dimentichi mai le proprie origini concrete.

La teoria è una sedimentazione che, qualora non nasconda la sua origine, trasmette al futuro il significato del passato (ivi, p. 76)

Inoltre se la teoria è necessaria allora Schönberg è costretto a intraprendere una strada di ricerca, consapevole però che è solo una strada che può essere percorsa, senza mai avere la presunzione che sia la strada principale, per così dire. Lo studio delle cose, dei fenomeni, può portare a diverse conclusioni e interpretazioni, ma queste rimangono relative, non sono mai la verità assoluta, ma la verità di quel contesto al massimo.

Come dire: la fisica galileiana ha preso una certa strada; ma poteva anche prenderne un'altra, che pure era a disposizione nelle *cose*, per es. quella che sarà la strada di Einstein. Nel caso di Schönberg l'altra strada era la scala di dodici suoni, come più volte egli stesso chiarisce. (ivi, p. 75)

Un altro collegamento perfetto coi grandi fenomenologi, sempre riguardante questa ricerca, il disoccultamento, è il tema dell'errore, su cui Schönberg dedica qualche parola ai propri allievi. È impossibile non notare come si ritrovi qui la dialettica hegeliana in varie argomentazioni adottate dal compositore tedesco: l'errore è parte della verità, questi due concetti stanno in connessione dialettica, poiché è dall'errore che nasce successivamente la chiarezza che si ricerca. Come in Hegel, la verità ha la sua parte positiva e la sua parte negativa, che stanno insieme in uno, polarmente. Secondo Sini è questa la parte fondamentale per i fenomenologi, quando cita Schönberg che scrive:

E l'errore merita al posto d'onore, perché a lui si deve se il movimento non cessa, *se la frazione non diventa uguale a uno, se la veridicità non diventa mai verità; poiché conoscere la verità sarebbe difficilmente sopportabile.* (ivi, p. 79)

Il filosofo italiano ritiene che questa frase riporti ad Husserl, più che a Hegel, ed è la frase che rende la *Harmonielehre* schönbergiana una vera e propria fenomenologia musicale *ante litteram*. È dalla consapevolezza di questi fenomenologi della natura infinita della verità che nasce tutta la ricerca, la critica alle ideologie, il significato delle sedimentazioni nel linguaggio delle parole e dei segni, il senso teleologico della storia.

Al di là dei «principi» la ricerca della autenticità originaria scopre quel «fondamento» che è *proprio mio* e che perciò è universale e intersoggettivo; scopre il tutto nella parte e che la parte è parte di un tutto infinito; scopre nella veridicità autentica del singolo l'orizzonte infinito di verità in esso implicito, ovvero il significato delle sue «tendenze». (ivi, p. 80)

### 4.3 Problemi nelle argomentazioni di Schönberg

Nell'attenta analisi compiuta da Sini, non mancano comunque delle criticità che vengono esposte nell'articolo con molta chiarezza. Innanzitutto il problema nell'uso della parola natura o naturale: abbiamo già parlato dei concetti di natura esteriore e interiore in Schönberg nei capitoli precedenti, ma su questo il compositore non riesce a dare piena giustificazione poiché a volte vengono sovrapposti e in realtà il concetto intero di natura non viene ben delineato.

Per lo più i suoni armonici sono per Schönberg «natura»; [...] Sono possibili infatti due osservazioni: 1) il riferimento alla «natura esteriore» rischia spesso di far cadere Schönberg in un naturalismo ingenuo, o in una ovvietà di tipo oggettivistico; 2) i suoni armonici sono, a loro volta, una «teoria dell'acustica», e tale teoria non può servire come valido punto di partenza poiché andrebbe ricondotta alle operazioni percettive fondanti. (ibid.)

C'è comunque da aggiungere che Schönberg si rende conto perfettamente di questi problemi, senza però riuscire a renderli più chiari. Al punto 1 sollevato da Sini tenta di dar giustificazione attraverso la contrapposizione con la natura interiore, che porta però a un dualismo ingenuo a cui si connettono tutti i problemi del naturalismo. Riguardo al punto 2, invece, ammette durante il corso del trattato che la sua teoria dei suoni armonici possa essere un'ipotesi sbagliata, ma passa oltre questo problema affermando che molto spesso nel corso della storia da ipotesi errate sono nate conseguenze valide.

Il problema più grave però, tolto questo ingenuo dualismo, sta nel tentare una giustificazione fisiologica del soggetto, che prova a spiegare con la teoria dei colori di Schopenhauer, già citata. Riassumendo brevemente le argomentazioni in questo ambito: l'arte è dapprima imitazione della natura esteriore, ma elevandosi arriva a imitare soprattutto (o esclusivamente) la natura interiore. Posta così, risulta molto difficile risalire dalle impressioni (ovvero la natura interiore) agli oggetti esterni (la natura esteriore). Ed è qui che Schönberg adduce la teoria fisiologica dei colori, ma in questo modo identifica il soggetto con questa stessa teoria, di modo che il ricorso alla soggettività ricadrebbe necessariamente nel naturalismo. La conferma è data da Sini che spiega:

Schönberg così argomenta: io non devo costruire una teoria dei suoni e delle armonie, ma solo spiegare alcuni artifici (metodo e non teoria); quindi posso partire dall'oggetto, dal «materiale» della musica, e trattare questo materiale come un «composto chimico». Tre sono i fattori fondamentali dell'arte musicale, egli aggiunge: suono, orecchio, mondo delle sensazioni. Sui primi due è lecito

basarsi (in quanto fattori «scientifici» e dunque esatti); sul terzo sarebbe un'imprudenza (perché impreciso). (ivi, p. 81)

Il filosofo italiano fa comunque notare che, nonostante qui si trovi anche una contraddizione di Schönberg (visto che per lui il termine di scienza dovrebbe competere innanzitutto ai fenomeni in quanto certezze immediate), comunque il suo discorso ha sempre un certo carattere prudenziale. Non ha mai la pretesa di pensare che il suo metodo sia corretto in toto e fondato perfettamente. Inoltre secondo Sini egli si dimentica di aver scritto inizialmente di voler fondare la propria esposizione sull'attività artigianale e sui suoni armonici, fornendo una terza fondazione che egli chiama «psicologica», che però rimane particolarmente oscura e problematica. Schönberg in un qualche modo rimane sospeso tra fenomenologia e naturalismo, senza riuscire a dare completa giustificazione delle proprie idee. Il termine natura alla fine viene usato più spesso nel senso di natura del soggetto, ma in alcuni passi si trova una convergenza tra natura interiore e natura psicologica del soggetto, che non è spiegata.

Rimane comunque vero, per Schönberg, che la natura interiore, quale si sia il modo in cui vogliamo chiamarla, raggiunge il suo scopo in quanto «l'organo del soggetto osservante si adegua alle peculiarità dell'oggetto osservato», mettendo capo, o cercando di metter capo, a principi che «sono leggi di natura» e che perciò escluderebbero tra l'altro ogni eccezione. Qui la distanza tra Schönberg e la fenomenologia è innegabilmente grande. È chiaro che qui egli non aveva tanto «cercato dentro di sé», quanto forse nell'esteriore pigrizia dell'atteggiamento naturale o piuttosto in Schopenhauer, in un dogmatico Schopenhauer, la risposta ai suoi problemi. (ivi, p. 82)

## 5. CONCLUSIONI

Per concludere l'analisi di Sini, insieme a questa trattazione, prendiamo in considerazione un'ultima riflessione portata dal filosofo italiano, riguardante un'osservazione che qualche insegnante di teoria musicale poteva addurre: questi potrebbero ribattere a Schönberg che l'atteggiamento teorico così dogmatico non sia più presente nei conservatori (all'epoca in cui scrive Sini), quindi le obiezioni mosse da Schönberg non sono più necessarie. Ma, ribatte Sini, l'intento di Schönberg non è quello di eliminare ogni possibile procedimento tradizionale, quanto piuttosto di mostrarne il senso autentico tramite il recupero dell'origine, così che sia chiaro dove è necessario osservarli e dove no. Quindi ciò che vuole Schönberg è che cessi la pratica di insegnamento secondo cui si proibisce l'uso di certi accordi in certi contesti e si insegni

una composizione libera, poiché oggi si può fare; col rischio, in realtà, di creare nuovi dogmatismi e di lasciare tutto in una pericolosa relatività.

Un'ulteriore osservazione, collegata a questa, è che nei conservatori si tende a insegnare «come si fa»: all'allievo viene mostrato come comporre col sistema tonale, poi col sistema dodecafonico e così via.

In tal modo, da un lato è evidente che il salto dall'una all'altra tecnica è un immane baratro del quale il metodo di insegnamento complessivo non si preoccupa [...] non si prepara cioè il punto di arrivo già dagli inizi, che è invece uno degli aspetti più vitali del *Manuale* di Schönberg il quale, con una mirabile continuità di metodo, ci porta dalle basi della più elementare e tradizionale armonia sino alle soglie del linguaggio politonale o anche dodecafonico. D'altro lato, se comunque si rimane «come si fa», è perduto quel fondamentale carattere di ricerca sul quale Schönberg ha tanto insistito; ciò che rimane invece è che *oggi* «si fa così» e io devo sapere, per ragioni professionali, «come si fa»; resta la *moda*, resta la professione come *comfort*. (ivi, p. 83)

Proprio per questo motivo, il consiglio del compositore per ogni suo allievo è quello di affidarsi sempre al proprio orecchio, alla percezione vissuta in prima persona, senza partire dalla teoria che invece avviene a posteriori. Come non si parte dalla matematica, poiché di essa si occupano i teorici e non i compositori; o come non si parte da un'estetica, perché non è di questo che si tratta.

Ma allora si torni alla domanda iniziale: che cos'è l'armonia? Potrebbe sembrare che non si sia data la risposta a questo quesito fondamentale. Invece la risposta sta proprio nel mostrare che è la domanda a non avere senso. L'armonia è diversa per ogni persona, altrimenti non esisterebbero gusti musicali. Ma proprio per questo il compositore non deve badare a cosa sia, deve seguire la propria concezione, il proprio orecchio e comporre liberamente. Come in fenomenologia, pensando anche ad Heidegger, ciò che si deve considerare è l'*es gibt*, ciò che si dà. E ciò che si dà, che è già presente, è sempre e solo il materiale musicale, le note, i suoni: la ricerca verte sempre e solo su quello, continuamente. Non c'è estetica che tenga, proprio perché questa estetica non è sullo stesso piano delle cose, dei fenomeni. E se è l'orecchio che riconosce il fenomeno armonico, non c'è teoria che possa spiegarlo a priori.

Credo che il metodo schönbergiano, per quanto nel mondo contemporaneo possa essere già forse considerato obsoleto, in realtà può ancora essere la base per lo studio musicale di qualsiasi allievo che si voglia avvicinare alla composizione, proprio perché non è una teoria, ma un metodo.

## BIBLIOGRAFIA

- 1) Schönberg A., *Harmonielehre*, Leipzig-Wien, Universal Edition, 1911, traduzione italiana di Giada Viviani, *Trattato di armonia*, Milano, Il Saggiatore S.r.l., 2014, pp. 609.
- 2) Kivy P., *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2007.
- 3) Sini C., *Prospettive fenomenologiche nel "Manuale" di Schönberg*, in *"Aut aut"* a. XIV n. **79-80**, 1964, pp. 67-85.