



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

***Ponti tra la nuova musica e le prospettive nazionali:
l'attività di Sándor Jemnitz fino al 1933***

Relatore: Prof. Gianmario Borio

Tesi Magistrale in Musicologia di

Correlatore: Prof.ssa Ingrid Pustijanac

Anna Rozsa Farkas

Matricola n° 495977

Anno accademico 2025/2026

Ringraziamenti

Il mio più sentito ringraziamento va al Prof. Gianmario Borio, per aver seguito questo lavoro nel corso degli anni e per avermi sempre incoraggiata a portarlo a compimento. Alla sua pazienza e alla fiducia che ha riposto in me va la mia più sentita gratitudine: entrambe mi hanno permesso di andare avanti anche quando la conclusione del presente lavoro sembrava un traguardo insormontabile. Ringrazio inoltre la Prof.ssa Ingrid Pustijanac, che dopo quattro anni mi ha riaccolta e, in questa fase finale, mi ha seguita con dedizione, arricchendo il lavoro attraverso le sue osservazioni e domande.

L'altra persona senza la quale questo lavoro non avrebbe potuto realizzarsi è la Prof.ssa Anna Dalos, che mi ha dimostrato fin dall'inizio una totale disponibilità nell'aiutarmi nella mia ricerca e che in questi anni si è sempre confrontata con me, interessandosi all'esito del lavoro. Oltre a lei, il mio ringraziamento va anche agli altri ricercatori dell'Istituto di Musicologia (ELTE BTK, Budapest) con i quali ho avuto modo di confrontarmi durante questi anni: Anna Laskai, Zsombor Németh, Sára Bíbor Sziklai, Lili Anna Kiss, Mária Benyovszky ed Emília Wutzel. Un ringraziamento speciale va a János Ferenc Szabó, che durante questi anni ha condiviso con me moltissimo materiale difficilmente reperibile e il confronto con il quale è stato uno stimolo particolarmente prezioso per il mio lavoro. Devo inoltre ringraziare László Vikárus, che mi ha indirizzata alla Prof.ssa Dalos. Oltre all'Istituto di Musicologia, devo ringraziare Boglárka Illyés, che mi ha accolta e aiutata nella mia ricerca presso la Biblioteca Nazionale Széchényi. Un ringraziamento va anche al confronto particolarmente stimolante confronto con László Veszprémy, senza il quale non sarei riuscita ad affrontare il terzo capitolo.

Desidero esprimere la mia gratitudine anche a Susanne Hohmaier per la sua amicizia e per la curiosità dimostrata nei confronti del mio argomento. A lei e all'Institut für Musikforschung di Berlino devo inoltre la possibilità di aver consultato una grande quantità di materiale allora ancora inedito, comprendente l'intera corrispondenza tra Alban Berg e Anton Webern. Ringrazio inoltre il Prof. Werner Grünzweig (Archivio musicale, Akademie der Künste, Berlino), per essersi confrontato con me sulla mia ricerca, nonostante l'archivio dell'AdK non conservasse materiali direttamente pertinenti al mio lavoro. Un sentito ringraziamento va a Michael Schwarz (Archivio Adorno, Akademie der Künste), che ha messo a mia disposizione corrispondenze e altri materiali ancora inediti di grandissimo interesse. Ringrazio inoltre Elke Feß (Arnold Schönberg Center, Vienna) per avermi accolta in archivio e per avermi permesso di ottenere copie delle partiture di Jemnitz. Un grande ringraziamento va anche al Collegium Hungaricum Berlin, mio punto di riferimento fin dal mio arrivo in città, e al Collegium Hungaricum Wien, che mi ha ospitata durante il periodo di ricerca svolto a Vienna. Ringrazio infine Francesco Fontanelli per la nostra amicizia berlinese e per avermi fatto appassionare a *Die Frau ohne Schatten*, contribuendo così a farmi innamorare nuovamente della mia materia: la musica tanto variegata e ricca del secolo scorso.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza il sostegno e l'amore dei miei amici che, tra Budapest, Firenze, Cremona e Berlino, mi hanno sempre accolta e incoraggiata. I nomi sarebbero troppi ma un particolare ringraziamento per questi anni va a Péter e Marick, Ines e Samuele. Ringrazio mio padre e Katka, grazie a voi Budapest è potuta rimanere sempre casa e un punto di riferimento da cui ripartire.

Indice

Introduzione	9
I. Anni giovanili e il rapporto con Schönberg	
1.1 Il giovane Jemnitz	
1.1.1 Formazione: Budapest e Lipsia	21
1.1.2 Profilo musicale del giovane Jemnitz	25
1.1.3 Il maestro di cappella e l'incontro con Schönberg	28
1.2 Il rapporto con Schönberg	
1.2.1 Prima fase del rapporto: l'ammirazione	30
1.2.2 Il primo anno a Berlino: l'inizio della disillusione	33
1.2.3 Nuove conquiste a Berlino e il breve intermezzo a Budapest	36
1.2.4 Secondo periodo berlinese	38
1.2.5 Il ritorno in Ungheria e la rarefazione della corrispondenza...	41
1.2.6 Il distacco	43
II. Jemnitz e l'Ungheria	
2.1 Il confronto con l'Ungheria	48
2.1.1 La vita musicale ungherese	50
2.1.2 Jemnitz, il critico e l'amicizia con Tóth	53
2.1.3 Il rapporto con il gruppo dei giovani e l'IGNM in Ungheria....	56
2.2 Béla Bartók	
2.2.1 Primi confronti con la musica di Bartók	61
2.2.2 Critiche: «il culto di Bartók», musica popolare.....	64
2.2.3 L'avvicinamento: intorno all'articolo <i>Bartók und Asien</i>	67

III. Ebraismo	78
3.1 Identità negate: il confronto con l'ebraismo dei giovani compositori	80
3.2 La strada verso l'ebraismo nazionale	83
3.3 Assimilazione e razza: intorno a due articoli di Jemnitz sull'ebraismo	95
IV. Jemnitz e la rete internazionale della nuova musica	101
4.1 I primi festival internazionali	104
4.1.1 <i>Tonkünstlerfest</i> a Francoforte (1924)	105
4.1.2 <i>Donaueschinger Musiktage</i> (1924)	106
4.1.3 Festival Internazionale di Praga (1925)	106
4.2 Le cerchie viennesi: la Universal Edition e Rudolf Kolisch	108
4.3 Festival Internazionale di Francoforte (1927) e i concerti del 1929	113
4.4 Theodor W. Adorno	117
4.5 Hermann Scherchen	126
4.6 Alban Berg	130
V. Teorie estetiche e compositive, stile e opere	
5.1 Problemi compositivi, armonia, polifonia	
5.1.1 Contrappunto e polifonia	136
5.1.2 Natura e <i>Wohlklang</i>	143
5.1.3 Temperamento	147
5.2 Problemi della forma e dell'estetica musicale	
5.2.1 Organismo e forma	151
5.2.2 Intorno alla <i>Tanzsonate</i>	154
5.2.3 Teoria estetica.....	160
5.2.4 L'ideale del canto	163
5.3 Opere e analisi	

5.3.1 Guida alle opere di Jemnitz	167
5.3.2 Intorno alla Terza sonata per pianoforte n. 26	169
5.3.3 Forma: tra rondò e variazione	170
5.3.4 Scala, accordi fondamentali, suoni di riferimento	172
5.3.5 Stile ebraico	176
5.3.6 Analisi del primo movimento della Terza Sonata.....	182
Appendice	186
Bibliografia	192

Introduzione

Il nome di Sándor Jemnitz (1890-1963) è ben noto nella musicologia ungherese, benché la ricerca abbia finora dedicato scarsa attenzione a questa personalità complessa. Negli ambienti musicali ungheresi il suo nome è legato innanzitutto alla sua attività di critico musicale e il musicologo János Breuer lo definisce «l'eccellenza della critica musicale ungherese»¹. Al tempo stesso, Jemnitz rappresentò a Budapest il punto di riferimento per la nuova musica europea, forte di una formazione e di un orientamento intellettuale profondamente radicati nel mondo austro-tedesco. «È innegabile che l'espressione culturale di Jemnitz nell'epoca di Weimar avesse necessariamente il suo altro volto nell'attività di critica sociale intrapresa da Kafka, Schönberg, Berg e Webern», scrive György Ujfalussy nel suo breve necrologio dedicato a Jemnitz². Ujfalussy deve alludere qui all'identità politica altrettanto marcata di Jemnitz: il critico e compositore è infatti ricordato come il «portavoce per un quarto di secolo del Partito socialdemocratico ungherese attraverso il quotidiano "Népszava"». Il legame tra Jemnitz e la socialdemocrazia rimane così forte nella sua ricezione successiva che l'articolo pubblicato da Breuer in occasione del suo centenario venne intitolato *A megtűrt szoci (Il socialista tollerato)*. Tuttavia, la lunga attività svolta sulle pagine del giornale non gli garantì necessariamente una posizione centrale: secondo Tibor Tallián, la sua predilezione per la cultura musicale germanica, unita al suo antikodályismo, contribuì infatti a collocarlo ai margini dell'opinione pubblica musicale ungherese³.

Considerando il peso assunto dall'attività di critico nella vita di Jemnitz, non sorprende che anche la prima pubblicazione di rilievo a lui dedicata si concentri proprio su questo aspetto. Si

¹ Breuer János, «*En a megtűrt szoci...*». Jemnitz Sándor 100. évfordulójára [«Io, il socialdemocratico tollerato...». Per il centenario di Sándor Jemnitz], in "Népszabadság" 48, (9 agosto 1990), n. 186, p. 9.

² Ujfalussy József, Sándor Jemnitz [Jemnitz Sándor], in "Magyar Zene" 4, (1963), n. 4, pp. 339-340.

³ Tallián Tibor, *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956 [Immagini ungheresi. Capitoli di storia della vita musicale e della composizione ungherese (1940–1956)]*, Budapest, Balassi Kiadó, 2014, p. 159, 189.

tratta di una monografia curata dalla musicologa Vera Lampert e pubblicata nel 1973⁴. Il volume raccoglie una selezione delle numerose critiche e recensioni di Jemnitz apparse sul quotidiano «Népszava», affiancate da 116 lettere indirizzate a Jemnitz. Nello stesso anno, la stessa Lampert pubblica un articolo in tedesco dove commenta e pubblica le lettere indirizzate a Jemnitz dai tre mittenti forse più significativi: Schönberg, Adorno e Berg⁵.

L'altro studioso ad aver dedicato particolare attenzione a Jemnitz è János Breuer. Nel suo importante contributo del 1978 egli rende note per la prima volta le lettere di Jemnitz indirizzate ad Adorno, ripubblicate anche nel suo successivo volume dedicato ad Adorno e alle sue relazioni ungheresi⁶. Oltre al lavoro su Adorno, Breuer riesce anche a consultare le lettere di Jemnitz indirizzate a Schönberg, rendendo finalmente possibile la ricostruzione integrale della corrispondenza tra i due compositori. Lo stesso studioso conduce inoltre un'importante ricerca volta a recuperare le lettere di Jemnitz indirizzate a Berg, che vengono pubblicate nel 1987⁷. Merita infine particolare attenzione un'edizione di recentissima pubblicazione. Gli *Scritti scelti di Sándor Jemnitz*, di oltre seicento pagine curato da Ferenc János Szabó, ricercatore dell'Archivio Musicale Ungherese del XX–XXI secolo presso l'Istituto di Musicologia (Zenetudományi Intézet), raccoglie e rende disponibili per la prima volta al pubblico ungherese, in traduzione dal tedesco, gli scritti di Jemnitz pubblicati su riviste straniere⁸.

Oltre a questi lavori, non esistono studi musicologici di ampio respiro che permettano di orientarsi nella vita e nell'opera di Jemnitz. Solo alcuni brevi contributi hanno richiamato l'attenzione sull'importanza dei suoi diari, una fonte rimasta finora sostanzialmente inesplorata dalla ricerca. In questi studi si trovano alcuni estratti, principalmente relativi agli anni Quaranta⁹. All'inizio di questo secolo il figlio, lo storico János Jemnitz, ha reso pubblici sulla rivista «Holmi» alcuni estratti dai diari del 1951. Nell'articolo che li introduce, egli ricorda

⁴ Vera Lampert (a cura di), *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* [Critiche musicali scelte di Sándor Jemnitz], Budapest, Zeneműkiadó, 1973.

⁵ Lampert, Vera, *Schoenbergs, Bergs und Adornos Briefe an Sándor (Alexander) Jemnitz*, in "Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae" 15, (1973), fasc. 1/4, pp. 355-373.

⁶ Breuer János (a cura di), *Jemnitz Sándor levelei Theodor Wiesengrund-Adornóhoz (I)* [Lettere di Sándor Jemnitz a Theodor Wiesengrund-Adorno (I)], in "Muzsika" 21, (1978), n. 3, pp. 1-7 e. János Breuer (a cura di), *Theodor W. Adorno. Írások a magyar zenéről* [Scritti sulla musica ungherese], Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

⁷ Breuer János (a cura di), *Jemnitz Sándor levelezése Alban Berggel* [Corrispondenza di Sándor Jemnitz con Alban Berg], in "Muzsika" 30, (1987), n. 1, pp. 8-11.

⁸ Szabó Ferenc János (a cura di), *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikai írásai* [Scritti scelti di Sándor Jemnitz], Budapest, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2026.

⁹ Lózszy János (a cura di), *Jemnitz Sándor naplójából* [Dal diario di Sándor Jemnitz], in "Kritika" 12, (1983), n. 8, pp. 33-34. Breuer János, *Zenei élet, kultúrpolitika 1949* [Vita musicale e politica culturale nel 1949], rubrica «Szemtanú» [Testimonie], in "História" 6, (1984), n. 2, pp. 28-30.

come, dopo la prima pubblicazione del 1983, avesse sperato in un maggiore interesse della ricerca per i diari del padre; un interesse che, tuttavia, non si concretizzò¹⁰.

Proprio alla luce di queste lacune, il presente lavoro si propone di ricostruire con maggiori dettagli e profondità il profilo di Jemnitz, prestando particolare attenzione alla natura dei suoi rapporti con i protagonisti della nuova musica europea della quale egli stesso era considerato un rappresentante. Tenendo conto della vastità delle principali fonti consultate – in primo luogo i diari e la corrispondenza – ho scelto di porre come limite cronologico il 1933, anno dell'ascesa al potere di Hitler. È opportuno soffermarsi sulle due principali tipologie di fonti utilizzate, i diari e le lettere di Jemnitz, illustrandone le caratteristiche, la consistenza e la storia. Entrambe sono oggi conservate presso l'Istituto di Musicologia della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università ELTE (ELTE BTK, Zenetudományi Intézet). I diari sono stati donati nel 2013 all'Archivio Musicale Ungherese del XX–XXI secolo e soltanto da allora sono accessibili alla ricerca; in precedenza erano conservati presso il figlio, János Jemnitz, che, come si è accennato, cercò più volte di suscitare l'interesse degli studiosi verso questi documenti. Il fondo comprende quindici diari in formato di quaderno e quattordici in formato tascabili. Tuttavia questo materiale non rappresenta la totalità della produzione diaristica di Jemnitz: è probabile che almeno dieci diari siano andati perduti. I volumi sono tuttora conservati senza segnatura presso l'archivio ma, per poterli comunque distinguere, ho seguito la lista cronologica redatta dall'istituto stesso. Inoltre, per non appesantire il corpo del testo, ho scelto di non ripetere ogni volta il riferimento archivistico completo, che è opportuno riportare in questa sede: BTK ZTI, 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, Fondo Jemnitz Sándor, s.s.

Il primo diario della raccolta risale al 1910 e l'ultimo diario termina l'8 agosto del 1963, ovvero il giorno della morte di Jemnitz. Il compositore è molto legato alla propria abitudine di tenere un diario e saluta con affetto il nuovo taccuino: «Ti saluto, libretto, come un compagno sconosciuto con il quale si intraprende un lungo viaggio insieme»¹¹. Jemnitz è solito tracciare, nell'ultimo giorno di dicembre, un bilancio dell'anno nel proprio taccuino; queste annotazioni costituiscono una fonte particolarmente preziosa, in quanto Jemnitz elenca in un solo luogo tutte le composizioni portate a termine nel corso dell'anno, gli articoli pubblicati e, quando ve ne sono, i viaggi compiuti. I diari contengono anche numerosi accenni agli avvenimenti quotidiani: la ricezione di una lettera, l'incontro con un amico, la visita a Budapest di questo o

¹⁰ Jemnitz János, *Előszó Jemnitz Sándor naplójához* [Prefazione al diario di Sándor Jemnitz], in "Holmi" 18, (2006), n. 5, pp. 637-640.

¹¹ Diario no. 2, 21.04.1912.

quell'altro personaggio rilevante. Incrociate con le informazioni provenienti da altre fonti, dalla stampa dell'epoca o dalle vicende biografiche già ricostruite di altri compositori, queste annotazioni costituiscono un ricco patrimonio di informazioni, permettendo di verificare, precisare e talvolta ricostruire avvenimenti storici.

Le pagine dei diari contengono anche numerose informazioni che aiutano a delineare l'orizzonte musicale e culturale in cui operava Jemnitz e forniscono una base per comprendere l'impostazione della sua tecnica compositiva. Essi ci permettono di ricostruire quali compositori e quali opere conosceva, quale giudizio esprimeva su queste musiche, chi frequentava, cosa leggeva, e forniscono una base per comprendere l'impostazione della sua tecnica compositiva. Numerose pagine contengono riflessioni di carattere teorico-musicale o politico e filosofico. Spesso queste argomentazioni scaturiscono dalle letture di Jemnitz, che spaziavano tra gli ambiti più diversi: da Helmholtz, Hanslick e Wagner a Nietzsche; non mancavano, naturalmente, le opere letterarie e le letture sulla cultura ebraica. Nell'arco del presente lavoro si cercherà dunque di far emergere questi interessi e queste frequentazioni, nel tentativo di delineare con maggiore precisione il profilo di Jemnitz: dalle ragioni che spinsero il giovane Jemnitz a voler studiare con Schönberg al suo inserimento nella vita musicale ungherese e all'evoluzione del suo rapporto con Bartók. Le nuove informazioni ricavate dai diari – assieme alle lettere pubblicate da Lampert e Breuer – permettono inoltre di ricostruire in maniera più completa il rapporto tra Jemnitz e Schönberg. Come aveva già intuito Breuer, quello di Jemnitz fu piuttosto un «libero studio postuniversitario» e non un rapporto maestro-allievo nel senso tradizionale del termine¹².

Nei diari Jemnitz condivide anche i suoi pensieri più personali, come le sue paure e le sue insicurezze, talvolta legate alla propria vocazione di compositore; tra le righe emergono però anche sentimenti di rancore, rabbia e gelosia verso questo o quell'altro compositore o musicista, tutte informazioni che contribuiscono a delineare la personalità e il modo di pensare di Jemnitz. Una parte consistente delle vicende private riguarda le numerose relazioni sentimentali di Jemnitz, delle quali egli annota talvolta anche dettagli intimi. Non mancano nemmeno i nomi delle donne frequentate, circostanza che solleva importanti questioni etiche, come ha ricordato il musicologo Ferenc János Szabó nel suo intervento dal titolo «Sándor Jemnitz, il saggista

¹² Breuer János (a cura di), *Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek* [Lettere di Sándor Jemnitz ad Arnold Schoenberg], in "Magyar Zene" 34, (dicembre 1993), n. 4, pp. 381–397.

musicale», tenuto presso il Forum scientifico dell'Istituto di Musicologia¹³. János Jemnitz, nell'acconsentire alla pubblicazione di alcuni estratti dai diari, sembra essersi posto un problema analogo, avvertendo il lettore che alcune omissioni erano dovute alla volontà di escludere «le parti riguardanti le donne». Egli aggiunge tuttavia: «Pur essendo consapevole che anch'esse costituiscono parte integrante di una vita. Credo che il diario, al di là della vita di un uomo, rievochi anche un'epoca, un modo di pensare, una visione del mondo». Ho deciso di sorvolare su questi aspetti non perché voglia ignorare le relazioni tra la sfera erotica e la produzione musicale, ma per contenere la presentazione in un ambito circoscritto ed evitare lunghe digressioni.

Le lettere di Jemnitz sono custodite presso la Biblioteca dell'Istituto di Musicologia. Sebbene la raccolta comprenda soltanto le lettere indirizzate a Jemnitz, il fondo è di notevoli dimensioni: vi sono conservate lettere provenienti da 495 mittenti diversi, tra persone e istituzioni. Una futura ricerca volta al rintracciamento delle lettere inviate dallo stesso Jemnitz permetterebbe naturalmente di ricostruire questi carteggi nella loro completezza; già allo stato attuale, tuttavia, questa documentazione permette di ricavare numerose informazioni di rilievo. Il carteggio più consistente è quello con l'editore viennese Universal Edition, che comprende 143 lettere; altrettanto ampie sono le corrispondenze con diverse riviste musicali alle quali Jemnitz collaborò: «Die Musik», «Musikblätter des Anbruch», «Neue Musik-Zeitung», Melos», «Pult und Taktstock». Un altro rapporto che meriterebbe di essere ricostruito nel dettaglio, analogamente a quanto già fatto da Lampert e Breuer per Adorno, Schönberg e Berg, è quello con Hermann Scherchen. Allo stato attuale, anche questo carteggio può essere ricostruito soltanto unilateralmente, attraverso le lettere di Scherchen, poiché le lettere di Jemnitz indirizzate al direttore d'orchestra non sono state rinvenute presso l'Akademie der Künste di Berlino. La corrispondenza testimonia una profonda amicizia tra i due musicisti e, soprattutto, la grande stima nutrita da Scherchen nei confronti dell'amico ungherese. Nel loro insieme, questi carteggi documentano l'eccezionale ampiezza della rete di rapporti internazionali di Jemnitz, che lo pone in una posizione singolare nella vita musicale ungherese dell'epoca, siccome nessuno poteva vantare negli anni Venti di una corrispondenza estera tanto ampia.

Le lettere destinate a Jemnitz ci permettono, inoltre, di comprendere come egli fosse percepito nell'ambiente musicale di Budapest. Leggendo questi documenti si può osservare quanti

¹³ Szabó Ferenc János, Jemnitz Sándor, *A zenei szakíró, [Sándor Jemnitz nella letteratura musicologica]*, relazione tenuta al Forum scientifico dell'Istituto di Musicologia (BTK Zenetudományi Intézet / Tudományos Fórum), Budapest.

giovani musicisti e compositori – probabilmente nella speranza di ottenere un giudizio favorevole da parte del temuto critico – cercassero di attirare la sua attenzione invitandolo ai propri recital. Non mancano nemmeno le lettere in cui gli viene chiesto di spendere qualche buona parola in loro favore o di introdurli presso questo o quell’altro maestro. D’altronde, i diari testimoniano che Jemnitz era ospite abituale presso rilevanti personalità: Sergio Failoni, direttore dell’Opera Reale, Lajos Kassák, poeta dell’avanguardia ed esponente dei movimenti della sinistra ungherese, Alice Madzsar, fondatrice della pionieristica scuola di danza e arti del movimento e Ottó Gombosi, musicologo e critico. Dalla lettura della vasta corrispondenza di Jemnitz emerge la figura di un uomo carismatico e influente, la cui presenza in una sala da concerto aveva un certo peso. Questa posizione centrale assumeva una complementare nei rapporti con l’estero: se i giovani musicisti ungheresi si rivolgevano a lui per accedere a determinate personalità, all’estero era invece Jemnitz a essere percepito come uno dei principali interlocutori per entrare in contatto con la vita musicale budapestina. Nella corrispondenza internazionale egli appare infatti come una figura di riferimento a Budapest, alla quale rivolgersi per favorire l’organizzazione di un concerto o per stabilire un contatto con l’editore Rózsavölgyi. Allo stesso modo, le riviste tedesche con le quali collabora gli chiedono spesso di scrivere articoli destinati ad aggiornare i lettori sulla vita musicale ungherese. Nasce così articoli dal titolo *Ungarn*, per il «Musikblätter des Anbruch»¹⁴. Come nel caso dei diari, anche per la corrispondenza ho scelto di riferirmi alle singole lettere in forma abbreviata, senza specificarne ogni volta la collocazione archivistica, che è la seguente: BTK ZTI, Zenetudományi Szakkönyvtár, Fond 1. Per le lettere editate, ho invece scelto di fare riferimento alla fonte pubblicata: ove disponibile, all’edizione in lingua tedesca; in caso contrario, a quella in lingua ungherese.

Dopo i diari e le lettere, il terzo importante corpus di fonti primarie è costituito, naturalmente, dalle critiche e dalla saggistica di Jemnitz. Szabó sottolinea l’enorme quantità di saggi, articoli e critiche prodotta da Jemnitz, tanto che, durante la preparazione del volume di recente pubblicazione, «non è stato possibile raccogliere tutti i titoli. La bibliografia rimane dunque necessariamente incompleta e, proprio per questa ragione, non è stata inclusa nel volume». All’interno di questa vasta produzione si può distinguere tra l’attività di critico musicale e quella di saggista. Le recensioni, le critiche e le cronache musicali sono apparse principalmente sulla stampa ungherese e costituiscono la parte della produzione di Jemnitz finora

¹⁴ Jemnitz, Alexander, *Ungarn. Musik 1924*, in “Musikblätter des Anbruch” 7, (gennaio 1925), n. 1, pp. 38-40

maggiormente conosciuta: oltre alla monografia di Lampert, anche altri studiosi si sono occupati di specifici aspetti della sua attività critica¹⁵. Nel presente studio le critiche sono state prese in considerazione soltanto quando contenevano informazioni rilevanti per i temi indagati. È tuttavia opportuno ricordare almeno alcune delle principali aree tematiche non affrontate nel presente lavoro, che permettono di cogliere la vastità degli interessi del compositore. Jemnitz fu, ad esempio, il primo in Ungheria a occuparsi regolarmente di arte coreografica e delle scuole di danza, un ambiente che conosceva anche direttamente: dai diari emerge infatti che frequentava queste scuole e vi svolgeva spesso il ruolo di pianista accompagnatore durante le lezioni. Un'altra tematica ricorrente negli scritti di Jemnitz è quella della musica antica. La parte più consistente della sua attività di critico riguardava tuttavia il movimento operaio. Szabó suddivide questi scritti in tre categorie: il rapporto tra classe operaia e cultura musicale, quello tra classe operaia e tradizione operistica e, infine, i canti dei lavoratori. La centralità di questo argomento sulla stampa ungherese contrasta con la sua pressoché completa assenza negli scritti privati: nei diari il tema compare solo di sfuggita, ad esempio quando Jemnitz annota di doversi affrettare alle prove dei cori operai. Anche la sua corrispondenza è assente di informazioni su questo tema, nonostante doveva necessariamente sapere dell'attività di figure attive in ambienti analoghi, come Anton Webern a Vienna oppure Hanns Eisler, Bertolt Brecht e Ernst Krenek a Berlino, ma le fonti consultate non hanno restituito informazioni a questo riguardo.

Un corpus particolarmente consistente è costituito dagli articoli destinati alla stampa internazionale e alle più prestigiose riviste specialistiche. Questi scritti sono rimasti sconosciuti e finora non sono stati oggetto di uno studio sistematico, lacuna che la recente pubblicazione curata da Szabó contribuisce finalmente a colmare. Questa parte della produzione di Jemnitz ha costituito una fonte importante anche per il presente lavoro e, per gli articoli presi in considerazione, si è cercato di proporre una lettura critica, individuando eventuali modelli e influenze. Molti dei testi di Jemnitz sono caratterizzati da una spiccata attenzione per le questioni estetiche, sulla quale dovette esercitare un'influenza anche il confronto con Adorno.

¹⁵ Zsombor Németh, *Jemnitz Sándor és a régizene*, [Sándor Jemnitz e la musica antica], disponibile online: https://zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_NemethZsombor_Jemnitz-regizene.pdf (consultato il 4 settembre 2026). Il presente saggio è una versione rielaborata della relazione presentata al convegno intitolato *Évfordulók nyomában* [Sulle tracce degli anniversari], tenutosi in data 05.12.2013 e Anna Laskai, „Nekem nem kellenek kritikások”. A karmester Dohnányi és az 1924-es sajtóbotrány eseményei, [„Non ho bisogno di critici”. Dohnányi direttore d'orchestra e gli eventi dello scandalo mediatico del 1924], in *Forráskutatás, forráskritika és forráskiadás a 20-21. századi magyar zenetörténetben*, Budapest, MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, 2019, DOI: 10.23714/mza.10011_NKFIH_123819, disponibile online: https://doi.org/10.23714/mza.10011_NKFIH_123819 (consultato il 4 settembre 2026).

Un altro nucleo tematico ricorrente, che avvicina ulteriormente gli interessi del compositore ungherese a quelli del filosofo francofortese, riguarda la “musica d’uso”. Già nel 1925 Jemnitz scrive un articolo sul jazz e segnala nella stampa ungherese la pubblicazione del primo manuale dedicato al genere, scritto da Alfred Baresel, osservando che «coloro che finora hanno considerato il jazz con una certa superficialità forse saranno indotti a ricredersi, ora che è apparso il primo manuale dedicato al genere, scritto con serietà e competenza»¹⁶. Recensisce inoltre le *Schlageranalysen* di Adorno del 1929, richiamando l'attenzione sul genere. Jemnitz concentra infine la sua attenzione sui nuovi mezzi di riproduzione musicale, ovvero sulla tecnologia del grammofono e sulla musica meccanica. L’attenzione rivolta a questi temi gli conferisce ancora una volta una posizione peculiare nel panorama musicale ungherese dell’epoca. Proprio la singolarità di tali interessi nel contesto ungherese può spiegare perché Szabó abbia dedicato due saggi specificamente al loro approfondimento nell’opera di Jemnitz¹⁷. Se il compito di riordinare e ricostruire la vasta produzione scritta di Jemnitz a quasi un secolo di distanza pone oggi notevoli difficoltà agli studiosi, il problema non sembra essere stato minore nel 1948: «Il problema principale è che devo raccogliere i suoi scritti [uno per uno], e vedo che ci saranno grandi lacune. La prego almeno di fornirmi i dati relativi agli articoli che Lei considera più importanti. Tra questi, per esempio, quelli pubblicati all’estero; dopotutto, è Lei quello i cui scritti sono stati pubblicati più spesso altrove che sulla stampa nazionale!», scrive János Weissmann nel 1948¹⁸. Lo stesso Weissmann si assunse anche l’impegnativo compito di redigere il catalogo delle opere di Jemnitz (la produzione compositiva e le difficoltà che la sua ricostruzione pone allo studioso saranno discusse nel quinto capitolo). La lettera di Weissmann ci informa di un’ulteriore lacuna: «Ma il problema più grosso: niente sulla sua vita!». È dunque, con molta probabilità, su sollecitazione di Weissmann che Jemnitz redige il testo autobiografico successivamente riportato nel volume di Vera Lampert. Il confronto con i diari rivela tuttavia numerose incongruenze rispetto all'autobiografia di Jemnitz. Una di queste incongruenze fu colta anche da Breuer, che fa notare come Jemnitz stesso fosse la causa di questa confusione perché, per esempio, tendeva a modificare la propria data di nascita al fine di apparire più giovane; una licenza che, secondo

¹⁶ Sándor Jemnitz, *Jazz tankönyve*, in “Népszava” 54, (1926), n. 267, p. 8.

¹⁷ Ferenc János Szabó, *New Attitudes of Professional Music Listeners in Hungary in the 1920s and 1930s*, in Benedetta Zucconi, Ulrik Volgsten (a cura di), *European Perspectives on the New Objectivity Movement: Entanglements of Music, Poetics, and Ideas in the Interwar Years*, Cham, Springer Nature Switzerland 2025, pp. 231-255.

¹⁸ Lettera di Weissmann a Jemnitz, fond per 4. 12.02.1948, Fond 1/477/4.

Breuer, «si può perdonare alla sua vanità»¹⁹. Breuer, non avendo consultato i diari del compositore, non poteva tuttavia conoscere la frequenza con cui simili «abbellimenti» ricorrono.

La lettura sistematica dei diari fa emergere infatti un problema più generale, che impone una certa cautela nell'assumere come attendibili le affermazioni di Jemnitz. Non di rado, nelle pubblicazioni egli sostiene opinioni o formula affermazioni che contrastano con quanto annotato privatamente nei diari; ma non mancano casi nel quale riporta notizie o articoli della stampa internazionale in maniera distorta. Una nota nei diari sembrerebbe suggerire che Jemnitz fosse cosciente di questa dualità tra l'uomo privato e l'uomo pubblico. Scrivendo delle peculiarità del popolo ebraico, osserva che «spesso l'ebreo conduce una vita interiore della quale quasi nulla traspare nella sua vita esteriore, così gli ebrei sono diversi tra loro rispetto a come si comportano nei confronti dei non ebrei»²⁰. Per comprendere più concretamente questa dualità insita in Jemnitz, può essere particolarmente utile prendere in esame la consolidata convinzione che Jemnitz fosse un convinto socialista. Come si è osservato, questa convinzione era già diffusa all'epoca di Jemnitz, ma, anche Szabó, pur avendo passato al vaglio i numerosi articoli del critico, sottolinea che la sua convinzione socialdemocratica «emerge in ogni aspetto» e che Jemnitz era «ideologicamente impegnato». Se questa convinzione era tanto forte, stupisce tuttavia che nei diari Jemnitz non scriva mai dei propri ideali politici, nonostante i numerosi temi affrontati nelle sue pagine private. Nemmeno nei diari giovanili si trova alcuna menzione significativa di questioni sociali o politiche, eppure Jemnitz afferma nell'autobiografia di aver conosciuto gli ideali del socialismo a Berlino. A partire dagli anni Venti, invece, si delinea progressivamente nei diari un nuovo interesse di Jemnitz: la cultura e la religione ebraica. Questo si trasforma presto in una vera e propria convinzione politica, quando Jemnitz abbraccia il sionismo e la militanza politica ad esso collegata. Le sue posizioni si radicalizzano inoltre in senso razziale, spingendosi in alcuni momenti fino alla giustificazione dell'antisemitismo: idee difficilmente conciliabili sia con la consueta immagine del Jemnitz socialdemocratico, sia con le amicizie che egli coltivava con Adorno e altri esponenti delle cerchie intellettuali internazionali. Nel richiamare questi aspetti, è necessario ricordare anche un episodio ben noto alla storiografia ungherese, ovvero il procedimento contro Ernő Dohnányi. Dopo la fine della guerra il compositore in esilio fu accusato di collaborazione

¹⁹ Breuer János (a cura di), *Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek* [Lettere di Sándor Jemnitz ad Arnold Schoenberg], in "Magyar Zene" 34, (dicembre 1993), n. 4, pp. 381–397.

²⁰ Diario no. 8, 28.04.1929.

con il fascismo e Jemnitz, in quanto presidente della commissione dei musicisti, fu tra gli attivi promotori del procedimento²¹. Eppure, nella propria vita privata Jemnitz non doveva essere del tutto estraneo ai rapporti con esponenti delle Croci Frecciate, se in una lettera ad Adorno confessa di essere riuscito a sopravvivere all'assedio di Budapest proprio perché il capo delle Croci Frecciate lo aveva nascosto nella propria abitazione. Jemnitz sembra dunque possedere una capacità camaleontica di adattarsi ai diversi ambienti e interlocutori, una caratteristica che trova riscontro anche nella sua vita professionale. La sua capacità di adattarsi è riscontrabile anche nei suoi scritti, sostiene Szabó, secondo il quale Jemnitz era in grado di adeguare di volta in volta il proprio linguaggio al pubblico al quale si rivolgeva; ma è fondato ipotizzare che Jemnitz adattasse talvolta anche il contenuto dei propri scritti alla finalità che intendeva conseguire. Tutto ciò suggerisce la necessità di una certa cautela nell'assumere automaticamente i suoi scritti come espressione autentica delle sue convinzioni.

Un ulteriore indizio di questa problematica proviene dai diari degli anni Venti, nei quali Jemnitz, non di rado, definisce la propria attività presso «Népszava» completamente inutile e si mostra infastidito dal tempo che il lavoro da critico sottrae alla sua attività compositiva. In questa tesi di laurea non era chiaramente possibile presentare in modo esaustivo l'enorme mole degli scritti di Jemnitz; ho scelto di concentrarmi principalmente su quelli che potevano contribuire a definire con maggiore precisione il suo pensiero compositivo. Tuttavia, come il lettore avrà modo di appurare, gli articoli presi in considerazione non permettono di delineare una vera e propria teoria compositiva coerente. Al contrario, si può osservare come il compositore si contraddica spesso persino rispetto ai principi che egli stesso aveva indicato come irrinunciabili; in linea generale, si nota tuttavia un progressivo ridimensionamento del carattere innovativo delle sue idee teorico-musicali, fino ad arrivare a sostenere posizioni alquanto conservative. Molti articoli affrontati nella speranza di poter individuare riflessioni di carattere propriamente analitico si sono rivelati di carattere più programmatico o estetico che analitico. Un esempio significativo è costituito dall'articolo dedicato al viaggio in Turchia²². Sebbene nei diari Jemnitz esulti per aver avuto finalmente l'opportunità di ascoltare dal vivo la musica monodica, nell'articolo si sofferma quasi esclusivamente sugli aspetti estetici e sociologici dell'esperienza.

²¹ Veronika Kusz, *The Accusation of Dohnányi: The Legal Procedure in Hungary, 1945–1946*, in "Studia Musicologica" 63, (2022), n. 1-2, pp. 1–15

²² Sándor Jemnitz, *Török muzsika*, in "Népszava" 62, (1934), n. 197, p. 16.

Nel concludere queste considerazioni sugli studi finora compiuti su Jemnitz e sulle difficoltà legate allo studio della sua figura, è opportuno delineare brevemente la struttura di questa tesi di laurea. Il lavoro si articola in cinque capitoli. Il primo capitolo si concentra principalmente sugli anni giovanili di Jemnitz (fino al 1918), offrendo tuttavia una prospettiva del suo progressivo allontanamento dalle prospettive innovative della nuova musica. Nel secondo capitolo indago il complesso rapporto di Jemnitz con l'Ungheria e mostro che la sua relazione con Bartók è più complessa rispetto all'immagine, finora prevalente, di «grande estimatore di Bartók». Il terzo capitolo occupa, non solo per la sua posizione all'interno del lavoro, ma anche concettualmente, il centro della tesi. Qui esamino il rapporto di Jemnitz con il sionismo e le sue riflessioni sul concetto di «razza»; i risultati della ricerca mettono in discussione l'immagine finora prevalente di Jemnitz come convinto socialista. Il quarto capitolo è integralmente dedicato alle relazioni internazionali di Jemnitz. Accanto alla ricostruzione dei rapporti che legavano Jemnitz a figure quali Rudolf Kolisch, Hermann Scherchen, Theodor W. Adorno e Alban Berg, ho voluto anche offrire una panoramica delle persone che Jemnitz aveva incontrato e frequentato in occasione dei festival internazionali a cui aveva preso parte. L'ultimo capitolo affronta gli scritti e le opere di Jemnitz e, anche attraverso l'analisi della *Terza Sonata per pianoforte*, cerca di chiarire il significato che assumono nella sua riflessione e nella sua prassi compositiva concetti quali polifonia, suoni di riferimento, scale e modi.

Bisogna, in ultimo luogo, accennare alle prospettive ancora aperte per la ricerca. Oltre allo sterminato corpus dei suoi scritti, va sottolineato che i diari sono stati presi in considerazione nel presente lavoro solamente fino al 1933. Inizialmente, la scelta di porre questo limite cronologico era motivata dal fatto che il 1933 rappresentasse una cesura nella storia europea con particolari ripercussioni sul mondo della nuova musica. Dalla lettura dei diari di Jemnitz non sembrerebbe tuttavia che l'ascesa del nazismo abbia determinato un cambiamento altrettanto netto nel suo orientamento. Proprio quegli anni sembrano infatti coincidere con il pieno fervore sionista del compositore; resta dunque da indagare l'evoluzione di questo orientamento negli anni successivi. Inoltre, considerata la centralità che la questione sionista ha assunto tra i risultati della presente ricerca, sarebbe di grande interesse mettere in prospettiva la figura di Jemnitz rispetto alle diverse tendenze coeve della musica ebraica²³. Inoltre, senza dubbio meriterebbe maggiore attenzione la produzione musicale del compositore che, in questo

²³ Un prezioso contributo di Kurt List descrive gli sviluppi e le problematiche della musica ebraica del Novecento: List Kurt, *The Renaissance of Jewish Music: A Report on Progress*, in "Commentary" 4, (1947), n. 6 pp. 586-590.

lavoro, è stata affrontata principalmente attraverso l'analisi della sua Terza Sonata. Mancano finora studi analitici approfonditi sulle sue composizioni; eppure, le opere di Jemnitz coinvolsero interpreti di primo piano, tra i quali Rudolf Kolisch, il Quartetto Amar e Rudolf Hindemith, e furono, accanto a quelle di Bartók, tra le composizioni ungheresi presentate con maggiore regolarità ai festival della Società Internazionale per la Musica Contemporanea (Internationale Gesellschaft für Neue Musik, in seguito IGNM).

I. Anni giovanili e il rapporto con Schönberg

1.1 Il giovane Jemnitz

1.1.1 Formazione: Budapest e Lipsia

Sándor Jemnitz nasce a Budapest nel 1890 in una famiglia borghese di origine ebraica. Non ci sono notizie disponibili riguardo alla madre, mentre il padre, un commerciante benestante, emerge nel racconto della vita del figlio come una figura autorevole. Albert Jemnitz gode delle amicizie dei più importanti magnanti della capitale ungherese e doveva avere anche un carattere accattivante, se anche Hermann Scherchen, dopo una breve visita alla famiglia Jemnitz, ne rimase affascinato²⁴. Una preziosa annotazione dei diari di Jemnitz offre uno scorcio interessante sugli anni della sua infanzia²⁵. Come nella buona tradizione delle famiglie borghesi, il giovane Sándor comincia lo studio del pianoforte in tenera età e scopre la propria passione per la composizione già prima di compiere i quattordici anni.

Una lunga nota dei diari L'avvicinamento alla composizione si svolge in modo del tutto informale. «All'inizio non ricevetti alcun insegnamento di teoria della composizione»²⁶ ricorda Jemnitz, che pertanto vive la pratica compositiva come «un'attività segreta, della quale nessuno avrebbe dovuto venire a conoscenza»²⁷. Un ruolo fondamentale è svolto dal suo primo insegnante di pianoforte, il futuro compositore di operette Albert Szirmai. Jemnitz racconta di sfruttare i brani pianistici assegnatigli come pretesto per rivolgere al maestro continue domande sui segreti della teoria musicale. In una di queste occasioni, Szirmai spiega che l'accompagnamento dovrebbe essere sempre vario e originale, osservazione che esercita su Jemnitz un'influenza duratura. A quattordici anni, confessa finalmente al maestro la propria inclinazione per la composizione e, da quel momento, oltre alle lezioni di pianoforte, inizia a prendere anche lezioni di armonia e di contrappunto.

All'età di sedici anni Jemnitz inizia il suo secondo percorso di formazione, «ancora più faticoso del primo» nella classe di composizione di Hans Koessler, con il quale studierà fino al conseguimento dell'esame di maturità (1908)²⁸. Jemnitz purtroppo non riferisce molto dei

²⁴ Il rapporto di profonda amicizia tra Jemnitz e Scherchen è trattato nel quarto capitolo.

²⁵ Le informazioni riportate nelle seguenti pagine provengono tutte dalla medesima lunga nota. Diario no. 2, 01.06.1912.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

nuovi insegnamenti ricevuti da Koessler. Annota nei ricordi soltanto che, prima di iniziare gli studi con Szirmai e poi con Koessler, pur «non conoscendo ancora la musica postwagneriana, componevo le opere più ardite senza alcuno scrupolo». Racconta inoltre che, già allora, non considerava più gli accordi come armonie preconfezionate, bensì come consonanze costruite individualmente, anticipando così, con la contrapposizione tra consonanza e polifonia, uno dei nuclei fondamentali della sua successiva teoria compositiva. Aggiunge inoltre di aver «percorso autonomamente il cammino di avvicinamento a Schönberg»²⁹, contrapponendo questa propria inclinazione spontanea alla ricerca del nuovo all'insegnamento teorico ricevuto dai suoi maestri, che lo ha invece «reso timido e gettato nell'incertezza»³⁰.

Sfogliando le proprie composizioni giovanili, Jemnitz ritrova anche i primi schizzi di un'opera lirica che avrebbe dovuto intitolarsi *Trilby*. Queste pagine risalgono ai suoi quindici-sedici anni e sono «un dolciastro miscuglio di Puccini, Massenet e Wagner, che tuttavia mi commosse profondamente. Mi tornò improvvisamente in mente quanto fossi felice e orgoglioso in quel periodo»³¹. Aggiunge però subito, con severità, che, dopo essersi confrontato con questo «stile melenso a buon mercato (*billigen Limonadenmacherei*)» ha naturalmente «abbandonato per sempre questa via poco dignitosa». Sulle altre composizioni dell'epoca annota solo sommariamente che queste facevano ancora riferimento ai classici viennesi e a Johann Sebastian Bach. Jemnitz suggerisce che il compimento di questo suo primo stile sia rintracciabile nelle sue Due Sonatine per pianoforte, successivamente confluite nel catalogo delle opere di Jemnitz come op. 4. Questa è l'unica composizione del periodo giovanile che Jemnitz continuerà a riconoscere tra le proprie composizioni anche negli anni successivi e, nel 1921 dedicherà a Eduard Steuermann l'edizione pubblicata due anni prima)³².

Nel 1908 Jemnitz si trasferisce a Lipsia per continuare gli studi con Max Reger. Nonostante l'insegnamento di Reger rivesta un ruolo centrale nella sua formazione e tutti i critici riconoscano nelle composizioni jemnitziane le influenze del maestro, Jemnitz non rimane che un anno a Lipsia come allievo di Reger. Il termine del suo periodo di studio è confermato già nel 1909 dalla lettera di presentazione redatta da Reger. Il maestro si dichiara completamente soddisfatto dei progressi di Jemnitz: «se continua a lavorare così diligentemente, sono sicuro

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² La partitura dedicata a Steuermann, conservato presso l'Arnold Schönberg Center, è stata consultata direttamente dalla scrivente.

che otterrà buoni risultati»³³. Le parole positive di Reger fanno pensare a un addio cordiale tra i due, ma Jemnitz presto volta le spalle a Reger. Dichiarò dimostrativamente di non aver imparato nulla da lui, o meglio, qualora avesse imparato qualcosa, ciò sarebbe avvenuto solo indirettamente, poiché, aggiunge ironicamente, Reger gli avrebbe indicato almeno una via: quella negativa³⁴. Nelle lezioni che prenderà successivamente con Schönberg, si pone l'obiettivo di superare finalmente i limiti che gli anni a Lipsia gli hanno imposto:

L'ultima delle funeste eredità regeriane, il mantenimento rigido e immutato dei temi, costituiva un muro che ostacolava ogni libero sviluppo. Reger ha sempre dei temi – se due o anche di più, è irrilevante – che non crescono mai, non si sviluppano mai, ma vengono semplicemente ripetuti come successioni di note separate³⁵.

Reger, inoltre, è accusato di essere incapace di gestire l'elaborazione motivica, perché gli elementi che impiega per lo sviluppo «risultano completamente estranei, sia dal punto di vista tematico sia da quello musicale, al corpo principale [dell'opera]» e i suoi temi non sono pregnanti e autonomi per più di tre battute³⁶. In questa osservazione si intravede uno dei motivi del successivo avvicinamento di Jemnitz a Schönberg: egli sente già da giovane che la composizione debba svilupparsi attraverso l'elaborazione progressiva di un pensiero musicale ben strutturato. La scarsità dell'elaborazione motivica si nota anche nei *Lieder* di Reger – osserva Jemnitz – che sono dei «semplici esercizi di armonia a cui è stato applicato un testo»³⁷. Tuttavia, la critica più severa riservata a Reger riguarda l'uso rigido del contrappunto, che Jemnitz, fervente sostenitore della polifonia – intesa nella sua concezione, come opposta alla tecnica del contrappunto – trova intollerabile. Il contrappunto, oltre ad essere meccanico, ostacola lo sviluppo di una forma organica, nella quale tutte le parti stiano in una relazione chiara con le altre. Agli occhi dell'ex allievo, Reger appare quasi come un funzionario, al quale non si può certo negare che svolga egregiamente il suo lavoro: compone un contrappunto impeccabile, ma ciò che esce dalla sua penna non è altro che un esercizio ben svolto.

Jemnitz non tiene per sé il suo risentimento verso Reger. Nel 1918, a due anni dalla morte dell'ex maestro, scrive un articolo polemico intitolato *Erinnerungen an Max Reger* per la rivista «Signale für die musikalische Welt». Uno dei redattori della rivista, August Spanuth,

³³ Lettera di Reger a Jemnitz, 01.04.1909 in Vera Lampert (a cura di), *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* [Critiche musicali scelte di Sándor Jemnitz], Budapest, Zeneműkiadó, 1973 p. 433.

³⁴ Diario no. 2, 21.10.1913.

³⁵ Ivi, 05.11.1913.

³⁶ Ivi, 14.09.1913.

³⁷ Ivi, 19.11.1913.

pur trovando l'articolo interessante, si rifiuta di pubblicarlo e consiglia a Jemnitz, qualora intendesse proporlo ad altre riviste, di aspettare almeno «finché non si sarà fatto un nome come compositore»³⁸. Probabilmente Jemnitz accetta il consiglio di Spanuth e soltanto nel 1931 pubblica un articolo più ampio, dal titolo *Max Reger, der einsame Kollektivist*. Il fulcro di questo studio pubblicato sul «Die Musik» è sempre la critica del contrappunto regeriano e la frase «*Ja, Regers Fugenstimmen sind steif*» (Sì, le voci delle fughe di Reger sono rigide) scandisce il testo come un ritornello, quasi a schernire lo stile di Reger. Oltre alla critica dello stile musicale, Jemnitz fornisce anche un ritratto fortemente polemico della personalità del compositore, soffermandosi sul suo «ben noto problema di alcoolismo»³⁹. Reger viene descritto come un uomo profondamente solitario, nel quale «la bellezza femminile, il fascino della vita mondana e un'esistenza lussuosa suscitavano un'intima resistenza»⁴⁰, in netto contrasto con la vita libertaria di Jemnitz.

L'atteggiamento critico che – alla luce di queste ultime osservazioni su Reger – sfiora talvolta il tono dell'attacco personale, caratterizza dunque Jemnitz sin dalla sua giovanissima età. Questi episodi, oltre al loro valore anedddotico, contribuiscono a delineare il suo carattere spigoloso. Il suo percorso, sia come compositore sia come critico, è infatti segnato da rapporti spesso conflittuali, da giudizi estremamente severi e da prese di posizione che non di rado risultano persino contraddittorie. Inoltre, viene da chiedersi, per esempio, se dietro le critiche alla vita privata di Reger, non si nascondesse forse un'invidia per un'attitudine di lavoro che egli non è mai riuscito ad avere: il lettore dei diari di Jemnitz sa bene quante donne egli abbia sedotto e quante notti abbia dedicato a baldorie, anziché al suo tavolo di lavoro. Un altro esempio che può far riflettere sulla validità delle sue critiche è la sua contraddittorietà. Jemnitz, nell'intimità delle pagine dei diari, si definisce «un'incrocio tra Reger e Mahler»⁴¹ e, nel periodo delle lezioni con Schönberg, riconoscerà l'enorme sapere pratico al suo secondo maestro, ricordandolo con nostalgia: «se Reger avesse la sua [di Schönberg] intelligenza, oppure Schönberg il sapere pratico e l'esperienza di Reger, esisterebbero due musicisti senza eguali»⁴².

³⁸ Lettera di August Spanuth a Jemnitz, 16.04.1918, Fond 385/3.

³⁹ Lampert, *Critiche di Jemnitz*, pp. 429.

⁴⁰ Jemnitz, Alexander, *Der einsame Kollektivist*, in «Die Musik XXIII/6», Marzo 1931, p. 428.

⁴¹ Diario no.5, 21.04.1917.

⁴² Diario no. 2, 23.10.1913.

1.1.2 Profilo musicale del giovane Jemnitz

Dopo gli studi a Lipsia seguono anni alquanto infelici per Jemnitz. Lavora come maestro di cappella in piccoli teatri di provincia tedeschi e considera la sua attività triste e patetica⁴³. Lamenta di dover impiegare il proprio tempo nella preparazione di opere assolutamente prive di interesse artistico: «sei volte *Cavalleria rusticana*, quattro volte *Pagliacci*, tre volte *Tiefland*»⁴⁴. Trova insopportabile non poter scegliere i musicisti con cui collaborare ed essere costretto a fare il maestro sostituto a interpreti di poco talento le cui prestazioni saranno mediocri. Sente il terreno scivolargli sotto i piedi, percependosi in una situazione di vita desolata⁴⁵. Non riesce a trovare alcuna ispirazione musicale negli ambienti che frequenta e annota disperato nei diari: «Signore Dio, che sei nei cieli, liberami da questo luogo e conducimi tra uomini degni di questo nome»⁴⁶.

In questi anni Jemnitz riflette ripetutamente sul proprio futuro professionale. Esclude però quasi subito sia l'attività di critico musicale⁴⁷ – «perché, se si è onesti, ci si procura più nemici che amici e non si fa altro che rendere più difficile la propria affermazione» – sia l'insegnamento, riconoscendo nella composizione l'unica via di uscita dalla misera esistenza del maestro di cappella. Questa aspirazione, tuttavia, entra continuamente in conflitto con gli impegni del teatro: Jemnitz lamenta che gli rimanga pochissimo tempo da dedicare a sé stesso e alla composizione⁴⁸.

Purtroppo le fonti permettono di ricostruire solo in parte l'orientamento musicale di Jemnitz in questi anni. Sappiamo molto poco dei compositori che predilige, delle partiture che studia e analizza durante gli anni della formazione e dei giudizi che matura su compositori contemporanei. Come si è osservato a proposito della sua formazione, ignoriamo anche in quale misura i suoi maestri – da Szirmai a Koessler fino a Reger – contribuiscano a orientare il gusto musicale del giovane compositore, poiché i ricordi che Jemnitz dedica a quegli anni insistono su aspetti critici e generali. Queste informazioni mancanti sarebbero particolarmente preziose, poiché permetterebbero di ricostruire il bagaglio culturale e compositivo con cui

⁴³ Diario no. 1, nel mese di novembre si trova ancora a Brema; 21.03.1911, annota di firmare il contratto per il Badener Kurtheater; 21.09.1911: arrivo a Iglau

⁴⁴ Ivi, 16.10.1910.

⁴⁵ Ivi, 13.10.1910.

⁴⁶ Ivi, 27.01.1912.

⁴⁷ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 21.08.1912. in János Breuer, *Jemnitz Sándor levelei Arnold Schönberghez* [Le lettere di Sándor Jemnitz ad Arnold Schönberg], in "Magyar Zene" 34, (1993), n. 4, p. 374-376.

⁴⁸ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 17.06.1912, ivi, p. 367.

Jemnitz giunse alle lezioni di Schönberg. Neppure i suoi primi articoli degli anni Dieci offrono maggiori informazioni: essi si concentrano prevalentemente sul teatro musicale e sulla liederistica⁴⁹, mentre le questioni strettamente compositive che caratterizzeranno la sua riflessione teorica degli anni Venti – come il rapporto tra contrappunto e polifonia o la concezione della forma musicale – sono ancora assenti.

Nonostante queste lacune, da numerosi accenni nei diari emerge che sia Mahler il compositore che Jemnitz assume a modello; egli parla delle opere di Mahler con la massima ammirazione e spesso misura il talento di altri compositori mettendoli a confronto con il maestro viennese. Secondo Jemnitz, ogni compositore degno del mestiere dovrebbe apprendere la tecnica della variazione motivica sviluppata da Mahler⁵⁰. Per Jemnitz il confronto con Mahler avviene anche su un livello più personale, soprattutto nella sua fase sionista. Di segno opposto è invece il giudizio su Richard Strauss, altro protagonista della cultura musicale tedesca e una pietra di paragone importante per la generazione di Jemnitz. Descrive la produzione di Strauss come «un'opera scintillante, sentimentalmente viennese, ma priva di particolare profondità⁵¹. Ritiene inoltre le melodie straussiane eccessivamente squadrate e ne critica la tecnica di costruzione melodica, giudicata monotona e troppo elementare⁵²; le grandi opere sinfoniche gli appaiono inoltre come un «mosaico di episodi giustapposti: «gli strumenti si trasmettono continuamente la melodia senza che il discorso musicale acquisti una reale continuità organica»⁵³.

Il suo sfogo in seguito alla notizia della pubblicazione di un numero speciale della rivista «Melos» per il cinquantesimo compleanno del compositore sembra testimoniare il suo risentimento nei confronti di Strauss in maniera più profonda:

Ecco un altro trionfo dell'esegesi tedesca! Che Strauss abbia composto dapprima alla maniera di Mendelssohn con il suo insegnante, poi alla maniera di Brahms con il brahmsiano Bülow e infine alla maniera di Wagner con il wagneriano Ritter, viene considerato una "fase necessaria" del suo sviluppo. Si lascia semplicemente passare il fatto che, ancora oggi, egli non sia andato oltre la forma più primitiva di costruzione melodica, liquidando questo limite come qualcosa di “autenticamente straussiano”, senza applicare alcun criterio di giudizio⁵⁴.

⁴⁹ Jemnitz, Alexander, *Gegen das versenkte Orchester* [Contro la buca d'orchestra], in “Die Musik” 14, (1914–1915), vol. 55, n. 3, pp. 221-224.

⁵⁰ Diario no. 3, 14.09.1913.

⁵¹ Ivi, 1914.06.13.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

Jemnitz – si vedrà più approfonditamente nel capitolo dedicato al suo rapporto con l'Ungheria – si considera, pur essendo un ebreo ungherese, «per natura e per le proprie opere un compositore tedesco»⁵⁵. Ci si può allora domandare se l'avversione nei confronti di Strauss non rifletta anche una tensione personale nei confronti della vita musicale tedesca, della quale Jemnitz aspira a far parte⁵⁶. Eppure, nonostante l'atteggiamento polemico, la musica di Strauss esercita su Jemnitz un'innegabile attrazione: pur criticando sin dall'inizio *Der Rosenkavalier*, non riesce a sottrarsi alla curiosità suscitata dall'opera e assiste a ben sei rappresentazioni consecutive⁵⁷. L'ambivalenza del suo giudizio emerge anche negli anni successivi: se nel 1914 dichiara fieramente di rifiutare Strauss, appena cinque anni più tardi finisce per annoverarlo fra i tre pilastri della musica contemporanea, accanto a Mahler e Schönberg⁵⁸.

Ricordiamo infine il confronto mancato di Jemnitz con i compositori francesi. Al contrario di molti suoi contemporanei ungheresi, egli non mostra alcun interesse per la musica di Debussy. Le rare annotazioni dedicate ai compositori francesi nei diari permettono tuttavia di delineare le ragioni della sua diffidenza. Formatosi nella tradizione tedesca, Jemnitz critica duramente quella che percepisce come l'assenza di una solida costruzione formale nelle loro opere⁵⁹. Ciò che intende emerge da un commento, risalente a data più tarda, a un concerto di Henri Marteau e Béla Bartók dedicato a musiche di Debussy:

Solo nell'interpretazione di Bartók possiamo comprendere veramente la musica forte e sana di questo grande maestro francese, che pure ci viene eseguita da interpreti che lo percepiscono come esangue e senza ossa. Quanta mascolinità risiede in linee melodiche decise, scarne ma colorate, ma, sfortunatamente, spesso [nell'interpretazione] velate da un pallido velo femminile⁶⁰.

Sembra che Jemnitz percepisca le delicate pennellate matissiane della musica di Debussy come fragili e languide, bisognose di una maggiore solidità formale.

⁵⁵ Diario. No 5, 25.11.1916.

⁵⁶ Jemnitz non cerca mai un contatto diretto con Strauss, neppure quando gli viene espressamente consigliato. È Straub a suggerirgli di scrivere a Richard Strauss, ritenendolo la figura più influente nei rapporti con gli editori: «Ogni editore gli attribuisce un innato fiuto per gli affari», Lettera di Staub a Jemnitz, Fond1/402/3. Il fatto che Jemnitz, pur così determinato, non colga mai questa occasione sembra rivelare una profonda sfiducia nei confronti di Strauss.

⁵⁷ Diario no.1, 21.03.1911.

⁵⁸ Diario no.6, 21.04.1919.

⁵⁹ Diario no. 2, 19.11.1913.

⁶⁰ Recensione Concerto con canzoni di Debussy e Bartók, (1 febbraio 1930), in Lampert, Critiche di Jemnitz, p. 154.

1.1.3. Il maestro di cappella e l'incontro con Schönberg

Il giovane maestro di cappella, che probabilmente percepisce in Schönberg un possibile punto di svolta per il proprio divenire come compositore, gli indirizza la sua prima timida lettera nel maggio del 1912. «Permetterebbe a un giovane maestro di cappella, a Lei del tutto sconosciuto, ma animato dalla più profonda ammirazione per Lei e le Sue opere, di farLe visita [...] e di sottoporLe alcune composizioni?»⁶¹ Da dove derivi questa «grande ammirazione» rimane tuttavia un mistero, perché nei diari anteriori al 1912 non compare alcun riferimento a Schönberg o alle sue opere. Considerata la rilevanza che Jemnitz attribuisce al compositore viennese, un incontro con un'opera di Schönberg avrebbe sicuramente trovato posto nei diari, dal momento che egli è solito registrare le proprie impressioni dopo aver conosciuto nuove composizioni di suo interesse. Sulla base della documentazione disponibile, non è possibile ricostruire chi possa essere stato un eventuale tramite tra i due, perché, a quella data, Jemnitz non è ancora in contatto con persone vicine alla cerchia di Schönberg.

I diari confermano che Jemnitz abbia preso visione delle opere più importanti di Schönberg soltanto dopo il loro incontro. I *Drei Klavierstücke* op. 11, ad esempio, li scopre circa tre mesi dopo aver conosciuto Schönberg, e per di più in modo quasi casuale, quando l'amico pianista Paul Aron gli fa conoscere queste composizioni insieme ad alcune opere pianistiche di Ravel⁶². Le parole con cui descrive queste opere ricordano inoltre più il tono di un critico che quello di un giovane compositore animato da una profonda ammirazione:

Nel tentativo di utilizzare esclusivamente materiale motivico, questi pezzi risultano alquanto aridi, nonostante possiedono una bellezza austera, forse persino ascetica. La sua tecnica consiste nel concatenare variazioni libere interrotte; talvolta, però, viene meno la spinta propulsiva in avanti⁶³.

Jemnitz, inoltre, si riferisce all'op. 11 come ai «tre nuovi pezzi di Schönberg», sebbene l'opera fosse stata pubblicata già nel 1910. Anche il Primo Quartetto, composto nel 1905, gli risulta ancora sconosciuto: Jemnitz lo ascolta infatti soltanto nell'ottobre del 1913, nell'esecuzione del Flonzaley-Quartett:

⁶¹ «Accetterebbe di concedere a me, un giovane direttore d'orchestra a Lei del tutto sconosciuto, ma pieno di profonda stima per Lei e per le Sue opere, il permesso di [...] venire a trovarLa»? Lettera a Schönberg, 17.05.1912, Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 364.

⁶² Diario no. 2, 11.09.1912.

⁶³ Ivi, 13.09.1912.

La prima parte mi ha deluso: dà l'impressione che Schönberg non abbia trovato immediatamente, bensì solo dopo numerosi ripensamenti e deviazioni, la direzione desiderata e lo stile che aveva in mente. La seconda metà, invece, è tanto più bella. Lì la musica si anima e tutto appare costruito in un unico respiro⁶⁴.

Il fatto che nella sua breve analisi si riferisca alla «prima parte» e alla «seconda parte» lascia inoltre intendere che non conosca ancora la struttura quadripartita del quartetto. Similmente alle due opere sopra citate, nemmeno la *Kammersymphonie* (1906) convince Jemnitz. Il giovane entra in contatto con l'opera soltanto nel febbraio del 1914 e sostiene che essa «soffre di una debolezza di concezione». Critica in particolare l'effetto sonoro dell'opera, ritenendo che la strumentazione non sia stata concepita con la dovuta riflessione. Secondo Jemnitz, Schönberg tratta gli archi come se fossero strumenti a fiato e così «a ogni voce viene attribuita la medesima forza portante e la stessa intensità, ma questo non funziona nella realtà. Ne consegue

uno spostamento dell'intero effetto sonoro. I violini emergevano ripetutamente. Avrebbero dovuto essere raddoppiati o addirittura triplicati, ma in tal caso non si sarebbe più trattato di una sinfonia da camera. Oppure questa circostanza avrebbe dovuto essere presa in considerazione già in fase di composizione e di strumentazione; da questo punto di vista, l'opera è mal riuscita⁶⁵.

La prima volta che il nome del tanto ammirato maestro compare nei diari è quando Jemnitz annota il suo indirizzo: «Arnold Schönberg. Berlin Zehlendorf. Wannseebad. Machnower Chaussee. Villa Lepcke»⁶⁶. Questa nota segue di soli undici giorni la prima lettera indirizzata a Schönberg e testimonia che Jemnitz ha ricevuto una risposta positiva. L'8 giugno 1912 Jemnitz può già rendere conto del suo primo incontro con Schönberg: «Oggi si è finalmente realizzato un desiderio che coltivavo da anni: ho conosciuto Arnold Schönberg»⁶⁷! Nell'arco dell'incontro Jemnitz suona a Schönberg la sua Sonata per pianoforte, poi confluita nell'op. 8, che il maestro «lodò in una misura che non avrei mai osato sperare»⁶⁸. Dopo la lezione i due si intrattengono a lungo in conversazione e le lettere di Jemnitz dell'estate del 1912 confermano il profondo entusiasmo che nutre nei confronti del maestro. In una di esse dichiara, con una punta di autocelebrazione, di aver finalmente trovato un interlocutore intellettuale alla propria

⁶⁴ Ivi, 25.10.1913.

⁶⁵ Diario no. 4, 04.02.1914.

⁶⁶ Diario no. 2, 28.05.1912.

⁶⁷ Ivi, 08.06.1912.

⁶⁸ *Ibidem*.

altezza: «l'unico musicista che pensa, oltre a me; tutti gli altri sono uomini di strumento o semplici pappagalli»⁶⁹.

Per quanto le lettere lascino talvolta trasparire il tono di un allievo ancora insicuro, dai diari di Jemnitz emerge che egli tenda a porsi spesso sullo stesso piano di Schönberg, non esitando a dibattere con lui su questioni di teoria musicale. Ne è un esempio la «divergenza di opinione» sulla distinzione tra polifonia e contrappunto, emersa già durante il loro primo incontro⁷⁰. Come si vedrà nell'ultimo capitolo, dedicato alla teoria, questo tema occupa una posizione centrale nel pensiero di Jemnitz e la lettera assume quasi il carattere di una breve dissertazione in forma epistolare. Egli sostiene che «nella musica esistono due processi di sviluppo che procedono in modo del tutto indipendente l'uno dall'altro». Alla fine della lettera Jemnitz sembra tuttavia rendersi conto di essersi spinto forse troppo oltre e chiede a Schönberg di perdonargli «le mie sciocche astrazioni; sono però terribilmente infelice e faccio teoria più per disperazione che per altro»⁷¹. Come nota Breuer, il fatto che Schönberg si lasci “istruire” da Jemnitz e che risponda sollecitamente alle sue lettere, sembra suggerire che Schönberg ravvisi nel giovane compositore motivi di autentico interesse⁷².

1.2 Il rapporto con Schönberg

1.2.1. Prima fase del rapporto: l'ammirazione

Il primo periodo della corrispondenza tra Jemnitz e Schönberg si colloca tra giugno e settembre del 1912. Le lunghe lettere di quell'estate rivelano un rapporto più personale che professionale e sono in larga misura incentrate sull'infelicità del giovane Jemnitz, lasciando emergere l'intensità con cui egli aspira a un'amicizia con Schönberg. In quel periodo il compositore vive una situazione di estrema solitudine, soffrendo il clima culturalmente ristretto dei teatri di provincia, e nelle lettere si abbandona a lunghe lamentele sulla futilità della propria attività musicale. Elencando le possibili strade da percorrere, quasi in preda alla disperazione, scrive:

⁶⁹ Diario no. 3, 17.05.1914.

⁷⁰ Diario no. 2, 08.06.1912.

⁷¹ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 13.06.1912 in Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 364.

⁷² János Breuer, *Die Beziehungen zwischen Arnold Schönberg und Alexander Jemnitz*, in “Österreichische Musikzeitschrift” 39, (1984), n. 6, pp. 301-305.

«Caro signor Schönberg! Come si diventa maestro di cappella concertista? Come trovo un editore? Io, completamente sconosciuto [...]»⁷³?

Jemnitz dà solitamente l'impressione di un uomo piuttosto sicuro di sé, ma di fronte a Schönberg sembra mostrarsi con un'insolita vulnerabilità e non esita a confidargli la propria insicurezza in materia di composizione⁷⁴. Convinto che il rapporto con Schönberg rappresenti la strada più promettente per affermarsi come compositore, attribuisce alle sue risposte un'importanza fondamentale. Nell'attesa delle lettere del maestro vive con evidente apprensione e, quando finalmente ne riceve una, annota con sollievo: «Ricevetti una lunga lettera da Schönberg, nella quale ormai non speravo più»⁷⁵. Quando invece il maestro tarda a rispondergli, teme di aver scritto qualcosa di inopportuno e si affretta a giustificarsi. Si scusa per il tono particolarmente intenso e confessa di non aver potuto fare altrimenti, essendo stato «così felice di ricevere la Sua lettera che, tenendola ancora nella mano sinistra appena letta, con la destra afferrai subito la penna per dirLe tutto ciò che avevo nel cuore»⁷⁶.

Il secondo incontro tra i due avviene l'11 settembre 1912. «Mi accolse con grande cordialità e disponibilità alla conversazione» – scrive Jemnitz. Egli annota inoltre nei diari che, dopo avergli mostrato i propri *Basslieder* op. 6, i due parlarono anche di direzione d'orchestra: «Naturalmente Schönberg considera Mahler il più grande, mentre esprime giudizi piuttosto sprezzanti nei confronti di Nikisch e Weingartner»⁷⁷. Dopo questo incontro la corrispondenza si interrompe per quasi nove mesi, probabilmente a causa dei profondi sconvolgimenti della vita privata di Jemnitz. Nei diari di questo periodo il compositore scrive quasi esclusivamente delle travagliate vicende con la fidanzata Amy, anch'essa musicista. I due sembrano non condividere i rispettivi orientamenti musicali: la ragazza non mostra alcun interesse per la nuova musica e Jemnitz osserva con amarezza che «per tutto quel tempo non mostrò il minimo interesse per le mie composizioni»⁷⁸. Egli annota inoltre che «Amy odia Schönberg e tanto più si rende conto della mia venerazione per lui, tanto più lo considera un rivale»⁷⁹. Poco dopo Amy rimane incinta e Jemnitz vive con grande sofferenza la gravidanza non desiderata della

⁷³ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 00.00.1912, sito dell'ASC, <https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B108898b> (consultato il 20 agosto 2026).

⁷⁴ Lettera 1912.08.21, Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 374-376.

⁷⁵ Diario no. 1, 1912.08.21.

⁷⁶ Lettera Jemnitz a Schönberg, 00.00.1912, sito dell'ASC, <https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B108898b> (consultato il 20 agosto 2026).

⁷⁷ Diario no. 1, 11.09.1912.

⁷⁸ Diario no. 2, 08.08.1913.

⁷⁹ Ivi, 21.12.1913.

ragazza. L'inquietudine di quei mesi gli impedisce di lavorare con continuità e, alla fine dell'anno, lamenta di non essere riuscito a comporre quasi nulla⁸⁰.

Quando la situazione familiare di Jemnitz si stabilisce, riprende i contatti con Schönberg. «Qualora non si ricordasse più di me, mi permetto di richiamare alla Sua memoria la mia visita dell'estate scorsa»⁸¹ – scrive Jemnitz. Il tono della lettera lascia chiaramente intendere che tra i due non vi sia stato alcun contatto per un periodo prolungato. Jemnitz accenna brevemente alle proprie nuove composizioni e chiede se possa sperare nell'aiuto di Schönberg per pubblicarne alcune presso la Universal.

Schönberg non esaudisce il desiderio di Jemnitz di ottenere un aiuto presso un editore⁸², ma la risposta, che giunge nelle mani di Jemnitz il 25 giugno 1913 e che purtroppo non si è conservata, doveva comunque essere sufficientemente cordiale e incoraggiante, come lascia intendere la successiva corrispondenza⁸³. Il mese seguente, dopo un anno di stagnazione e di crisi compositiva, Jemnitz decide infatti di riprendere in mano la propria carriera: il nuovo progetto è «trasferirsi a Berlino e continuare gli studi con Schönberg»⁸⁴. Resta soltanto da convincere il padre. Albert Jemnitz sembra nutrire ancora molte riserve nei confronti della carriera musicale del figlio e, quando questi lo prega di lasciarlo partire per Berlino, acconsente, ma pone una condizione: che non porti con sé la fidanzata Anny⁸⁵.

Con la scelta di Berlino Jemnitz compie un passo coraggioso: lascia il proprio impiego e rinuncia, almeno temporaneamente, alla prospettiva di una carriera come direttore d'orchestra, accettando al tempo stesso di tornare a dipendere economicamente dal padre. Le lettere dell'estate del 1913 suggeriscono che in questa decisione il sostegno di Schönberg abbia avuto un ruolo non secondario. Sebbene entrambe le risposte del maestro siano andate perdute e abbiamo solamente notizia della ricezione delle lettere dai diari⁸⁶, queste lasciano intendere che Schönberg abbia incoraggiato Jemnitz a ritirarsi in un luogo tranquillo per dedicarsi interamente alla composizione. Ricevuta la prima lettera dopo i nove mesi di silenzio, Jemnitz

⁸⁰ Diario no. 2, 1912.06.22.

⁸¹ Lettera 1913.06.05.

⁸² Nella corrispondenza tra la Universal Edition e Schönberg Jemnitz non viene nominato. La prima corrispondenza tra Jemnitz e la Universal risale al 1914, ma in quell'occasione verrà rifiutata la richiesta di Jemnitz di poter pubblicare con loro Jemnitz alla Universal Edition, Fond 1/454/1.

⁸³ Diario no. 2, 1913.06.25.

⁸⁴ Ivi. 17.07.1913.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ La ricezione della prima lettera è annotata nel Diario no. 2, in data 25.06.1913. La ricezione della seconda lettera è annotata ivi, in data 15.07.1913.

torna immediatamente a un tono confidenziale e racconta di essere rimasto solo e senza lavoro. Gli confida inoltre quanto gli riesca difficile «presentarsi davanti a mio padre a mani vuote e chiedergli di lasciarmi trascorrere tranquillamente un inverno in qualche villaggio per poter lavorare»⁸⁷. Jemnitz lascia capire che l'unico modo per placare l'inquietudine del padre sia quello di mostrargli un risultato, ovvero di pubblicare un'opera.

Così almeno potrebbe vedere con i propri occhi qualche risultato concreto e allora guarderebbe tutta la questione in modo completamente diverso. È per questo che mi sono rivolto a Lei, egregio Signore, e, come da Lei stesso suggeritomi, mi rivolgo nuovamente a Lei con la preghiera di aiutare i miei poveri figli dello spirito [le sue composizioni] a trovare in qualche modo un rifugio⁸⁸.

Forse il nascondiglio tranquillo dove poter lavorare per un inverno è, infine, su consiglio di Schönberg proprio Berlino? Questa ipotesi non è da escludere, poiché Jemnitz chiede al padre il permesso di partire per Berlino appena due giorni dopo aver annotato il nuovo indirizzo berlinese di Schönberg: «Berlin, Südende, Berlinerstrasse»⁸⁹. Non essendo riuscito nel frattempo a trovare un editore disposto a pubblicare le sue opere, si interroga con apprensione sul futuro: «Riuscirà il mio progetto berlinese? Avrò la forza di lasciare questa donna [Amy] Vienna? [...] Le opere composte finora erano meno buone di quanto fosse necessario. Adesso non devo più inceppare! Adesso no!»⁹⁰.

1.2.2 Primo anno a Berlino. L'inizio della disillusione

Il 18 ottobre 1913 Jemnitz annuncia a Schönberg di aver ottenuto dal padre il permesso di trascorrere l'inverno a Berlino e gli chiede se potrà fargli visita una volta giunto nella capitale tedesca. Il primo incontro ha luogo il 21 ottobre. Jemnitz diventa così allievo di Schönberg, ma tiene subito a precisare che non lo sarà mai nello stesso modo di Jalowetz o Webern: «A separarci vi sono differenze di principio troppo profonde»⁹¹. Ciononostante, l'incontro accende in lui grandi speranze. Nei diari descrive così il rapporto ideale tra maestro e allievo:

Un maestro non è un generatore, ma un'ostetrica. La sua abilità e la sua esperienza consistono nell'abbreviare le doglie del parto, alleviare le sofferenze e fare in modo che il bambino venga alla

⁸⁷ Lettera senza data, ma da collegare con molta sicurezza a questa tematica. Il documento manca nell'archivio dell'ASC, mi è stato mandato personalmente da Elke Fess (ASC), al quale va il mio ringraziamento.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Diario no. 2, 15.07.1913.

⁹⁰ Ivi, 08.08.1913.

⁹¹ Ivi, 21.10.1913.

luce senza danni. Spero che Schönberg mi liberi da alcune catene di pensiero [...] e mi faccia percorrere in minor tempo una tappa che, altrimenti, avrei certamente raggiunto anche da solo, ma più lentamente e con molta più fatica⁹².

I due si salutano in un clima di piena intesa e Schönberg offre al giovane la propria amicizia e sostegno. Jemnitz si sente sempre più affine al maestro: «Abbiamo un modo di pensare sorprendentemente simile; ne consegue che riusciamo a comprenderci immediatamente e fino in fondo anche a partire da mezze frasi o da fugaci allusioni».⁹³ Il fatto che Schönberg accolga nuovamente con tanta disponibilità il giovane ungherese e, nei mesi precedenti, abbia avuto la pazienza di ascoltare le sue inquietudini, offrendogli consigli anche personali, lascia intendere che anche il maestro avverta una certa sintonia con lui. I diari di Jemnitz raccontano, inoltre, quanto Schönberg apprezzi le sue composizioni, tanto da analizzare la Sonata per pianoforte di Jemnitz durante alcune lezioni con i propri allievi⁹⁴. Questo rinnovato rapporto di fiducia si riflette anche nella frequenza degli incontri: nei primi due mesi infatti i due si incontrano ogni tre o quattro giorni; successivamente gli incontri si diradano o, quantomeno, Jemnitz non ne dà più notizia nei diari.

Il percorso con Schönberg si rivela fruttuoso anche sul piano professionale. Dopo un anno di stagnazione e di crisi compositiva, Jemnitz ritrova finalmente la motivazione a comporre. Parla della prima lezione come «indescrivibilmente ricca di soddisfazioni» e, mentre lavora a nuove composizioni, attende con impazienza di sottoporle al giudizio del maestro⁹⁵. Le analisi svolte durante le lezioni gli permettono inoltre di riconoscere con maggiore chiarezza i propri errori⁹⁶. Jemnitz si sente profondamente legato a Schönberg sul piano intellettuale e ha l'impressione che il maestro individui immediatamente quelle difficoltà che egli stesso aveva già intuito, ma che non era ancora riuscito a formulare con chiarezza⁹⁷. Le lezioni sembrano così produrre l'effetto che Jemnitz auspicava: abbreviano il lungo processo di gestazione delle opere. A proposito della Sonata per pianoforte op. 17 (oggi perduta), egli afferma che è «unicamente grazie al maestro» se non ha trascorso lunghi mesi «nel vicolo cieco degli effetti postumi degli studi regeriani»⁹⁸.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Diario no. 3, 22.07.1914.

⁹⁵ Diario no. 2, 23.10.1913.

⁹⁶ Ivi, 21.12.1913.

⁹⁷ Ivi, 29.10.1913

⁹⁸ Ivi, 11.05.1913.

Jemnitz ritiene finalmente di aver trovato un «maestro inestimabile»⁹⁹. Le lezioni spesso si dilatano in sessioni di due ore e mezza. Solitamente dopo i primi dieci minuti di conversazione, maestro e allievo individuano un tema specifico, che sviluppano poi attraverso un confronto di argomenti favorevoli e contrari. Jemnitz vive questi momenti come i più stimolanti delle loro lezioni¹⁰⁰. È probabile che anche il primo significativo dibattito tra i due sia nato nel corso di una di queste lunghe sessioni di dibattito. Jemnitz racconta infatti che, al termine di una lezione

finimmo in una discussione insolitamente accesa sul temperamento e sul non temperamento degli strumenti; questa volta gli opposi una resistenza più tenace del solito, perché tale questione costituisce uno dei principi fondamentali della mia concezione. Egli è favorevole al mantenimento del temperamento¹⁰¹.

Sebbene sia la prima volta che il problema del temperamento emerga nei diari di Jemnitz, come lo stesso compositore anticipa, si tratta di una questione fondamentale del proprio pensiero, destinata a riaffiorare in numerosi articoli successivi. Poiché il contenuto di queste teorie sarà approfondito più estesamente nell'ultimo capitolo, vale qui la pena soffermarsi sulla reazione di Schönberg. Quasi volesse attenuare la tensione creatasi tra i due, lo stesso giorno del dibattito il maestro invia a Jemnitz un telegramma con la seguente battuta: «Potrà sputare sulla mia tomba se, a cento anni dalla mia morte, esisterà già uno strumento non temperato realmente utilizzabile»¹⁰². Dal canto suo, Jemnitz rimane deluso e annota di aver ritenuto il maestro «più lungimirante e più radicale»¹⁰³.

La delusione nei confronti del presunto «conservatorismo» di Schönberg, che affiora qui per la prima volta, sembra intensificarsi progressivamente nei mesi successivi. Solo una settimana dopo il dibattito sul temperamento, Jemnitz individua un'altra debolezza del maestro: egli «attribuisce un'importanza eccessiva all'elemento concettuale rispetto a quello sonoro»¹⁰⁴. Secondo Jemnitz, per Schönberg non è tanto importante il modo in cui una composizione suona, quanto il fatto che sia costruita secondo una tecnica corretta. Un mese più tardi, segue un altro dibattito tra i due¹⁰⁵. Jemnitz porta a lezione il suo Lied *In der Sonnengasse*, che Schönberg interpreta come una sorta di caricatura del proprio linguaggio musicale, reagendo

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Diario no. 2, 13.10.1913.

¹⁰¹ Ivi, 29.10.1913.

¹⁰² Lettera di Schönberg a Jemnitz, in Vera Lampert, *Schoenbergs, Bergs und Adornos Briefe an Sándor (Alexander) Jemnitz*, in "Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae" 15, (1973), fasc. 1/4, p. 358.

¹⁰³ Diario no. 2, 29.10.1913.

¹⁰⁴ Diario no. 2, 05.11.1913.

¹⁰⁵ Ivi, 02.12.1913. Della data dell'incontro Jemnitz non dà informazioni.

con evidente irritazione. «Schönberg sostenne che utilizzavo i suoi accordi con intenti caricaturali. Da quando, però, esiste un diritto esclusivo su determinati insiemi sonori»? I due, cercando di recuperare lo spiacevole imprevisto, avviano una lunga conversazione sul carattere comico in musica. Schönberg coglie l'occasione per parlare all'allievo dello scherzo in musica e mostra a Jemnitz alcuni suoi Lieder giovanili, il quale però li trova «piatti e banali, e tutt'altro che spiritosi»¹⁰⁶.

Dietro la maschera dell'allievo entusiasta e solidale sembra delinearsi il profilo di un giovane sempre più impaziente, incline a collocarsi sullo stesso piano del maestro, e talvolta persino al di sopra di lui. Dopo questo incontro, né i diari né la corrispondenza forniscono ulteriori informazioni di contatti tra i due fino al maggio del 1914. È possibile, pertanto, che la discussione dell'autunno del 1913 abbia contribuito a questo lungo periodo di apparente silenzio; non si può tuttavia escludere che i due siano rimasti in contatto per via telefonica o che abbiano continuato a incontrarsi senza che Jemnitz ne lasciasse traccia nei diari.

1.2.3 Nuove conquiste a Berlino e il breve intermezzo a Budapest

Jemnitz, dopo gli anni trascorsi nelle città della provincia tedesca, può finalmente godere della vasta offerta culturale della capitale tedesca. È degna di nota la rapidità con la quale riesce a inserirsi nella vita berlinese, nonostante inizialmente disponesse di pochissimi contatti. Oltre all'amico pianista Paul Aron, al venerato Schönberg e a qualche conoscenza risalente ai tempi di Budapest, non conosce praticamente nessuno¹⁰⁷. Un indicatore del fermento che caratterizza il periodo berlinese è costituito dalle pagine dei diari, che non contengono più le lunghe argomentazioni del periodo precedente, ma si riempiono di nomi e indirizzi nuovi, scarabocchiati velocemente sulle pagine del taccuino.

Jemnitz comincia rapidamente a farsi strada anche sulla scena musicale tedesca. Già nel novembre del 1913 presenta le proprie opere in importanti festival musicali e, nel 1914, osserva con soddisfazione di essere «citato ben tre volte nella «Signale [der musikalischen Welt]» e di

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Anche Paul Aron è allievo di Max Reger ed è probabile che l'amicizia con Jemnitz sia risalente ai tempi di Lipsia. Purtroppo il loro carteggio è andato perso, ma non è da escludere che sia stato proprio lui a consigliare a Jemnitz di venire a Berlino per stare vicino a Schönberg. In quel momento anche Aron vive a Berlino e probabilmente è a conoscenza della presenza di Schönberg in città, essendo Aron sostenitore ed esecutore di musica nuova. Infatti, dal 1920 fonderà la serie di concerti *Neue Musik Paul Aron* a Dresda e collaborerà con musicisti come il Kolisch Quartett, Amar Licco, Hindemith e Stefan Frenkel.

apparire addirittura sulla copertina»¹⁰⁸. Jemnitz muove i primi passi anche per la pubblicazione delle proprie opere. Nel gennaio del 1914 sono già in corso le preparazioni della pubblicazione della Sonata per pianoforte presso il *Wunderhorn Verlag*, il primo editore di Jemnitz. Allo stesso anno, 1914, risale l'inizio della sua corrispondenza con la rivista musicale «Die Musik». Questa collaborazione è rilevante, non solo per il grande prestigio di questa rivista, ma anche perché probabilmente è questa la via attraverso cui il suo nome diventerà noto nell'ambito della critica musicale. È probabile che Theodor W. Adorno conoscesse già il suo nome da quel periodo.

Una conoscenza che si rivela particolarmente significativa per il percorso di Jemnitz è l'incontro con il cantante e compositore berlinese Julius Edgar Schmock¹⁰⁹. Egli parla di Jemnitz a Ferruccio Busoni, il quale si incuriosisce e acconsente a dare un'occhiata alla Sonata per pianoforte del giovane ungherese e, qualora l'opera gli fosse piaciuta, promette di invitarlo a fargli visita¹¹⁰. Non vi sono notizie certe su un eventuale incontro tra i due; tuttavia, qualche tempo dopo, durante una visita a Leo Kestenberg – allievo di Busoni e futuro funzionario del Ministero della Cultura, al cui nome si lega l'importante riforma dell'educazione musicale in Germania –, Jemnitz scopre con piacevole sorpresa che Busoni aveva apprezzato molto la sua sonata¹¹¹. Anche l'incontro con Hermann Scherchen avviene grazie alla mediazione di Schmock, che parla delle composizioni di Jemnitz al direttore d'orchestra, il quale accoglie Jemnitz a casa sua per una visita¹¹². Jemnitz, inoltre, intrattiene buoni rapporti anche con Dohnányi, il quale studia con interesse le composizioni che Jemnitz gli sottopone durante le visite e ritiene il suo stile «straordinariamente personale».

Si può supporre, dunque, che il temporaneo silenzio dei diari su Schönberg sia dovuto anche al fatto che Jemnitz, immerso nelle nuove conoscenze e possibilità offertagli dalla capitale, metta a momenti in secondo piano la sua relazione con il compositore viennese. È probabile che tale rete di contatti contribuisca, inoltre, ad accrescere ulteriormente la fiducia che Jemnitz ripone in sé stesso, rafforzando la sua tendenza a porsi al di sopra degli altri, come emerge già dai giudizi riservati ai suoi primi maestri. Egli giunge a definirsi, all'età di ventiquattro anni, l'unico «musicista pensante al di fuori di Schönberg»¹¹³. I frequenti confronti con Schönberg

¹⁰⁸ Diari 06.11.1914.

¹⁰⁹ I dati biografici di Schmock sono consultabili sul sito <https://rism.online/people/30110195> (consultato il 20 agosto 2026).

¹¹⁰ Schmock a Jemnitz, Fond 1/371/6

¹¹¹ Diario no. 4, 12.03.1915.

¹¹² Diario no. 5, 15.05.1914.

¹¹³ Diario no. 3, 17.05.1914.

potrebbero essere attribuiti anche alle nuove conoscenze e opportunità che si delineano per il giovane compositore, il quale sembra non considerare più il rapporto con il maestro viennese come l'unica via percorribile.

In seguito allo scoppio della Prima guerra mondiale, Jemnitz viene chiamato a prestare servizio presso la milizia territoriale a Budapest. L'ultimo incontro con Schönberg prima della partenza si svolge il 3 ottobre 1914. Nel corso di questa visita, Jemnitz passa quattro ore a casa di Schönberg e i due si intrattengono su temi politici e musicali; nei diari, tuttavia, Jemnitz menziona soltanto l'argomento dell'opera lirica, alla quale Schönberg afferma di dedicarsi intensamente in quel periodo. Dopo l'incontro, Jemnitz annota nei diari di aver percepito il maestro invecchiato e gli sembra che stia perdendo le forze. Pochi giorni dopo questo incontro ricorre il primo anniversario del soggiorno berlinese di Jemnitz e, nonostante le numerose opportunità che la capitale sembra avergli offerto, il lettore dei diari si imbatte con sorpresa nella seguente annotazione: «ho perso il remo e non so più verso quale direzione sto remando»¹¹⁴. Tuttavia, solo pochi giorni più tardi Jemnitz parte già per Budapest, «in tutta fretta», come scrive in una lettera a Schönberg per informarlo della sua partenza¹¹⁵.

L'arrivo a Budapest, il 25 ottobre 1914, segna l'inizio di un soggiorno che, dopo poco più di un mese, inizia a risultare insopportabile. Dopo l'intensa esperienza con la vita culturale tedesca, Jemnitz percepisce Budapest come una città provinciale e si ritrae quasi completamente dalla vita sociale. Egli tenta di convincere il padre a permettergli di ritornare in Germania¹¹⁶. Alla fine, il suo ritorno a Berlino ha successo: A partire dal 17 gennaio 1915, Jemnitz può continuare a redigere le note sul proprio diario dalla sua nuova abitazione, situata nel quartiere di Schöneberg, a Berlino Ovest.

1.2.4 Il secondo periodo berlinese: dal rapporto maestro-allievo all'amicizia

Sorge il sospetto che, dopo le varie critiche rivolte a Schönberg, il ritorno di Jemnitz a Berlino non sia più legato principalmente alla presenza del maestro nella capitale tedesca, ma alle altre attrazioni che la vita berlinese poteva offrire al giovane. Tra queste si possono menzionare i corsi di musicologia tenuti dal professor Hermann Kretzschmar presso la Humboldt

¹¹⁴ Diario no. 4, 15.10.1914.

¹¹⁵ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 23.10.1914 in Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 385.

¹¹⁶ Diario no. 4, 01.12.1914.

Universität, la sua attività da critico e le sue amicizie con il già menzionato Paul Aron e i due allievi di Busoni, Leo Kestenberg e Theophil Demetrescu. Questa ipotesi sembra trovare conferma anche nel fatto che, proprio il giorno dell'arrivo di Jemnitz a Berlino, Schönberg comunica a Webern il suo imminente ritorno a Vienna per il servizio militare. Tale coincidenza cronologica rende infatti improbabile che il trasferimento di Jemnitz sia stato determinato dal desiderio di continuare le lezioni con il maestro, il quale, sapendo che i suoi giorni in città erano contati, non avrebbe sicuramente assunto quell'impegno.

In occasione del loro primo incontro dopo il rientro, Jemnitz confessa infatti nel diario che, nonostante Schönberg lo abbia accolto con cordialità e gentilezza, il suo entusiasmo per il maestro si stia progressivamente affievolendo. Egli critica Schönberg per la sua eccessiva rigidità e prevedibilità. Per spiegare questa sua impressione, Jemnitz prende a esempio l'atteggiamento di Schönberg nei confronti della guerra: sembra che il suo interesse per gli eventi bellici derivi più da un senso di responsabilità civile assunto a priori che da un genuino interesse. «Ogni suo gesto è dettato da un'intenzione prestabilita, e per questo non riesce mai ad abbandonarsi alla spontaneità»¹¹⁷, sostiene Jemnitz che, due giorni dopo questo primo incontro deludente, annota nei diari di sentirsi ormai superiore a Schönberg¹¹⁸.

Dopo poco più di un anno, sembra dunque confermarsi quanto Jemnitz aveva già percepito all'inizio della sua prima permanenza berlinese, nell'ottobre del 1913: l'impossibilità di riconoscersi pienamente come allievo di Schönberg. Il secondo periodo di frequentazione, non documentato attraverso lettere, è stato ricostruito esclusivamente tramite i diari di Jemnitz, e si è svolto tra febbraio e giugno 1915. La mancanza di una corrispondenza risalente a questo periodo potrebbe dipendere anche dal fatto che i due abitano a poca distanza l'uno dall'altro – circa venti minuti a piedi, una distanza relativamente modesta nel contesto berlinese – e che quindi gli incontri, che avvengono con una cadenza di una o due settimane, vengano organizzati più spontaneamente.

Dopo il primo incontro, al quale seguono alcuni mesi di silenzio, il successivo registra un acceso litigio. «Abbiamo avuto una discussione sul rapporto del compositore con il testo e siamo arrivati quasi allo scontro aperto»¹¹⁹ – scrive Jemnitz. A proposito dello sviluppo della discussione, Jemnitz aggiunge che non si sarebbe mai immaginato una reazione tanto veemente

¹¹⁷ Diario no. 4, 06.01.1915.

¹¹⁸ Diario no. 4, 08.01.1915.

¹¹⁹ Diario no. 4, 16.04.1915.

da parte di Schönberg, il quale, a suo dire, gli avrebbe addirittura vietato di criticarlo. L'episodio lo lascia profondamente sorpreso e Jemnitz avvisa Schönberg «che in futuro avrebbe preso le distanze da un simile atteggiamento». Non esita inoltre ad accusare Schönberg di essersi «atteggiato da quello più anziano ed esperto», quasi dimenticando che Schönberg effettivamente rivestisse il ruolo di maestro¹²⁰. A conclusione di questo racconto sui diari, Jemnitz confessa di percepire un rapporto ormai sbilanciato: «Trovo che, sotto ogni aspetto, io veda più lontano di lui e che, da qualche tempo, il nostro rapporto stia cambiando: ora sono io la parte che dà di più»¹²¹.

Jemnitz decide di continuare comunque la loro frequentazione e attribuisce l'eccessiva sensibilità di Schönberg alle numerose difficoltà personali che il compositore sta affrontando in quel periodo. I due si rivedono dopo poco più di due settimane per andare in canoa sullo Schlachtensee. Il pomeriggio trascorre piacevolmente, perché entrambi fanno attenzione a evitare argomenti musicali e preferiscono parlare soltanto di questioni private¹²². Nel corso della successiva visita a casa del maestro, Jemnitz annota soltanto di aver incontrato un allievo di Schönberg, definendolo «un talento pallido e tormentato» – ma purtroppo non scopriamo di chi si tratti¹²³. In occasione dell'incontro del 22 maggio, i due tornano invece ad affrontare questioni musicali. Jemnitz mostra la Seconda Sonata per pianoforte, che piace molto a Schönberg; durante la conversazione emerge però un nuovo motivo di disaccordo, questa volta riguardante il corretto rapporto tra testo e musica. Anche in questa occasione il giudizio di Jemnitz non lascia spazio a compromessi e la sua valutazione di Schönberg risulta lapidaria:

Egli sembra perdere sempre più la comprensione di ciò che è la musica veramente assoluta. È un musicista a programma e cade anch'egli nell'errore fondamentale proprio di questo orientamento: i fini e gli obiettivi puramente musicali, scaturiti dalla natura stessa della musica, non gli sono sacri come lo sono a ogni autentico musicista della musica assoluta. Egli ha ancora bisogno di un elemento extramusical, filosofico o autobiografico, e così assoggetta un'arte a principi che le sono estranei e ne differiscono nella loro stessa essenza. Questo è un errore¹²⁴.

Nonostante questo ulteriore dibattito, la loro amicizia continua: il pomeriggio del 13 giugno si incontrano nuovamente per trascorrere insieme «alcune piacevoli ore di svago»¹²⁵. Jemnitz

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Diario no. 4, 05.05.1915.

¹²³ Ivi, 05.15.1915.

¹²⁴ Ivi, 22.05.1915

¹²⁵ Ivi, 13.06.1915.

aggiunge che l'incontro risulta soddisfacente, perché entrambi prestano attenzione a evitare argomenti musicali. Nell'estate del 1915, tuttavia, la guerra cambia nuovamente i piani di Jemnitz: egli viene richiamato al servizio militare.¹²⁶ Dovrà partire soltanto a luglio, ma l'addio a Schönberg avviene poco prima. Il 29 giugno «ci congedammo, perché lui parte per Vienna e io, quando farà ritorno, probabilmente non sarò più qui»¹²⁷. Nel resoconto di questo ultimo incontro Jemnitz descrive anche il modo in cui i due erano soliti trascorrere il tempo insieme. L'incontro prende avvio dalla lettura di una partitura — in quell'occasione *Die Brautwahl* di Busoni — dalla quale «si passa naturalmente da un argomento all'altro e la conversazione procede spontaneamente, facendo alcuni esempi, che a Schönberg piace trarre dalle proprie opere»¹²⁸. Jemnitz, nonostante le riportate incomprensioni usa toni sentimentali per descrivere la separazione dall'amico e ammette che l'addio fu difficile per entrambi. «Negli ultimi tempi il nostro rapporto è cambiato rapidamente. Egli è stato completamente aperto con me e mi ha reso partecipe dei lavori che ha iniziato e di quelli che progetta. Anch'io gli ho voluto bene»¹²⁹.

1.2.5 Il ritorno in Ungheria e la rarefazione della corrispondenza

Con l'incombere della guerra, Jemnitz si chiede quale destino attenda le sue opere nel caso dovesse cadere in combattimento: «l'opera della mia vita sarebbe stata vana, perché dopo la mia morte nessuno troverà e consegnerà le mie composizioni al pubblico, né le preserverà»¹³⁰. Nel domandarsi a chi potrebbe affidare il proprio lascito musicale, individua proprio Schönberg: «È l'unico al quale attribuisco la responsabilità necessaria»¹³¹. La corrispondenza che i due intrattengono dal ritorno di Jemnitz in Ungheria fino alla sua interruzione, nel 1918, sembra confermare che, nonostante le tensioni emerse durante gli ultimi mesi trascorsi insieme a Berlino, Schönberg continui a rappresentare per Jemnitz l'unico amico al quale affidare pienamente la propria fiducia. Tuttavia, il maestro viennese sembra mostrarsi progressivamente meno partecipe del rapporto.

Dopo aver lasciato Berlino nel luglio del 1915, Jemnitz attraversa un periodo di profonda crisi esistenziale, che desidera condividere con Schönberg. Per mesi, tuttavia, rimanda la scrittura

¹²⁶ Ivi, 22.05.1915.

¹²⁷ Ivi, 29.06.1915.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Ivi, 22.05.1915.

¹³¹ Ivi, 29.06.1915.

della lettera, incapace di trovare le parole adatte: «Ogni tentativo di riassumere e caratterizzare la mia attuale vita interiore e il mio pensiero fallisce nel modo più miserabile»¹³². Quando finalmente trova il coraggio di scrivergli, non nasconde al maestro le sofferenze di quel periodo:

Bisogna pur decidersi, prima o poi, a fare il primo passo, e il senso di colpa mi opprime ormai troppo profondamente. Se mi rimprovera il mio lungo silenzio, difficilmente potrò giustificarmi davanti a Lei... non posso infatti mostrarLe tutti i frammenti di lettere che ho iniziato a scriverLe, e ancor meno ricordare le innumerevoli volte in cui ho desiderato farlo¹³³.

Confida inoltre a Schönberg di essere profondamente preoccupato per la propria esistenza: «Se soltanto non ci fosse bisogno di mangiare»!¹³⁴ Aggiunge di vedere nella Germania l'unica possibilità di guadagnarsi da vivere, ma racconta che tutti i tentativi compiuti fino a quel momento per trovare un impiego sono stati fallimentari¹³⁵.

Questa lettera richiama quella dell'estate del 1913: anche in questo momento di profonda crisi Jemnitz sembra riporre in Schönberg le proprie ultime speranze, ma questa volta il maestro non sembra in grado di aiutarlo¹³⁶. Un mese dopo l'invio della lettera, Jemnitz riceve finalmente notizie da Schönberg¹³⁷. Benché il documento sia andato perduto, dalla lettera di risposta si possono dedurre i temi principali: Schönberg racconta di aver lasciato Berlino e delle sue difficoltà con la leva militare. Jemnitz risponde immediatamente, ricordando con affetto le loro passeggiate alla periferia di Berlino e le loro uscite in canoa sul Schlachtensee, che considera tra i momenti più belli della sua permanenza nella città¹³⁸. Le risposte di Schönberg si fanno tuttavia sempre più sporadiche e impersonali, mentre quelle di Jemnitz assumono un tono progressivamente più impaziente: «Perché non ricevo alcuna risposta da Lei»¹³⁹? Inoltre, il sentimento di abbandono di Jemnitz, appena tornato in Ungheria – «Sono completamente dimenticato»¹⁴⁰ – emerge chiaramente anche nelle lettere a Schönberg: «ho scritto innumerevoli lettere, cartoline e biglietti senza ricevere nemmeno una sola parola»¹⁴¹. Con il

¹³² Diario no. 5, 01.12.1915.

¹³³ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 15.12.1915. Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p.386.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Diario no. 5, 24.12.1915.

¹³⁷ Ivi, 29.12.1915.

¹³⁸ Ivi, 31.12.1915.

¹³⁹ Ivi, 26.01.1916.

¹⁴⁰ Ivi, 21.04.1916.

¹⁴¹ Ivi, 30.05.1916.

protrarsi del silenzio, lo sconcerto lascia progressivamente spazio al risentimento, fino a definire Schönberg «un egoista fin troppo preso da sé stesso»¹⁴².

Tuttavia, Jemnitz arriva anche a progettare una visita a Vienna per finalmente “catturarlo”¹⁴³, formulando ironicamente la propria frustrazione per la difficoltà di mantenere una corrispondenza regolare con il suo interlocutore. Schönberg dimostra interesse per questo incontro e lo incoraggia a recarsi a Vienna. I diari di Jemnitz, generalmente ricchi di dettagli sulla vita quotidiana del compositore, non riportano alcun riferimento a una visita nella capitale austriaca; inoltre, il fatto che nel 1918 Schönberg gli scriva ancora: «Voleva venire una volta a Vienna; che ne è stato di quel progetto?»¹⁴⁴ rende probabile che questo incontro non si sia mai realizzato.

L'ultimo episodio del carteggio tra i due ruota attorno alla questione della sospensione dal servizio militare di Schönberg. In una lettera priva di data, Schönberg comunica infatti di aver ricevuto una comunicazione dal Ministero ungherese della Difesa (*Honvédelminisztérium*) e, poiché il documento è redatto in ungherese, chiede a Jemnitz di aiutarlo nella traduzione. Il coinvolgimento delle autorità ungheresi è dovuto al fatto che Schönberg, discendente di ebrei ungheresi, avrebbe dovuto prestare servizio a Bratislava, allora appartenente al Regno d'Ungheria; di conseguenza, la sua posizione militare ricade sotto la competenza dell'amministrazione ungherese¹⁴⁵. Nel 1918, nel tentativo di risolvere un'ulteriore incombenza, Schönberg deve recarsi con urgenza a Budapest per ritirare la nuova carta d'identità ungherese e chiede a Jemnitz di trovargli un alloggio¹⁴⁶. Jemnitz provvede immediatamente a prenotargli una stanza d'albergo; tuttavia, con l'avvicinarsi della data prevista per l'arrivo, non riceve più alcuna notizia¹⁴⁷. Solo una settimana più tardi Schönberg gli scrive di essere riuscito, «dopo un lungo peregrinare, a ottenere il passaporto a Vienna»¹⁴⁸. Alla notizia deludente, Jemnitz gli risponde con parole corrette e misurate, che lasciano trasparire un evidente cambiamento di tono. Dietro la sobrietà della risposta, si coglie una sottile amarezza per l'ennesimo incontro mancato:

¹⁴² Ivi, 22.05.1916.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Schönberg a Jemnitz, 24.09.1918 in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 360-361.

¹⁴⁵ Le circostanze di questa vicenda sono state ricostruite anche in merito ai rapporti tra Schönberg e Bartók in Dille Denijs, *Die persönlichen Beziehungen zwischen Bartók und Schönberg*, in Denijs Dille (a cura di), *Documenta Bartókiana*, Heft 2, Budapest-Mainz, Akadémiai Kiadó - B. Schott's Söhne 1965, p. 58-59.

¹⁴⁶ Schönberg a Jemnitz, 11.09.1918 in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 360.

¹⁴⁷ Jemnitz a Schönberg, 21.09.1918, Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 402.

¹⁴⁸ Schönberg a Jemnitz, 24.09.1918 in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 360.

La ringrazio sentitamente per le Sue gentili righe, che, come sempre, mi hanno fatto molto piacere. Le invio in allegato, con un certo ritardo, perché ho sempre sperato in un incontro personale, i miei *Nove Lieder*. Sarebbe eccessivamente indiscreto se, dal momento che la prospettiva di rivederLa si rivela ogni volta illusoria, Le chiedessi un breve giudizio scritto?¹⁴⁹

Di una risposta di Schönberg a questa lettera non si ha notizia. Dopo due anni trascorsi nel tentativo di preservare il loro rapporto di amicizia, è verosimile che proprio l'episodio del mancato incontro di Budapest induca Jemnitz a rinunciare definitivamente alla speranza di riallacciare un contatto personale con il maestro.

1.2.6 Il distacco

Negli anni successivi alla conclusione della corrispondenza, Jemnitz non sembra più essere informato degli sviluppi della vita musicale viennese. L'evidente ignoranza delle attività del *Verein für musikalische Privataufführungen*, ad esempio, lascia supporre che egli non sia più aggiornato sulle iniziative promosse da Schönberg e dalla sua cerchia. Ciò nonostante, non sembra che il silenzio calato tra i due abbia provocato alcun rancore in nessuna delle due parti. Nel 1921, durante un soggiorno di passaggio a Vienna, Jemnitz si reca ancora a casa di Schönberg, nella speranza di salutarlo; la visita non ha tuttavia esito positivo, poiché il maestro si trova in quel periodo ad Amsterdam. Schönberg, dal canto suo, esprimerà pareri positivi sul conto dell'amico¹⁵⁰. All'interno della cerchia schönberghiana è del tutto naturale coinvolgere anche il compositore ungherese nei preparativi per il cinquantesimo compleanno del maestro: sarà Berg a scrivere a Jemnitz, chiedendogli di inviare una fotografia da inserire nell'album dedicato agli allievi¹⁵¹. Inoltre, Jemnitz viene invitato a contribuire al numero speciale dei «Musikblätter des Anbruch» dedicato al cinquantesimo compleanno di Schönberg con un articolo su *Die Jakobsleiter*. Il contributo, tuttavia, non convince Webern e Berg e viene infine sostituito da un articolo di Walter Klein. Il coinvolgimento di Jemnitz in questa iniziativa dimostra come egli continui a essere considerato, non solo a Budapest ma anche a Vienna, tra gli allievi di Schönberg.

¹⁴⁹ Jemnitz a Schönberg, 16.10.1918, Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 403.

¹⁵⁰ Si veda l'inizio dell'amicizia tra Scherchen e Schönberg, descritto nel quinto capitolo.

¹⁵¹ Alban Berg contatta Jemnitz per chiedergli una fotografia da inserire nell'album dedicato a Schönberg, Diario no. 8, 24.08.1924.

Le celebrazioni per il cinquantesimo compleanno, alle quali anche Jemnitz è invitato, vengono tuttavia rinviate e, di conseguenza, sfuma anche questa ulteriore occasione di incontro. Tra gli indirizzi ai quali Schönberg invia i ringraziamenti ufficiali a coloro che hanno contribuito all'organizzazione delle celebrazioni compare anche quello di Jemnitz; questa cartolina è l'unica corrispondenza ricevuta da Schönberg negli anni Venti. Dopo questa ennesima occasione mancata, Jemnitz non tenta più di riallacciare direttamente i contatti con il maestro. Nello stesso periodo, inizia però una corrispondenza con Alban Berg, che sembra quasi assumere il ruolo di tramite con la cerchia schönberghiana e, in parte, di sostituto dello stesso Schönberg. Jemnitz si reca frequentemente a Vienna e, pur frequentando diversi membri dell'ambiente vicino a Schönberg – Erwin Stein, Hans Heinsheimer, Paul Pisk, Rudolf Kolisch, Ernst Krenek ed Eduard Steuermann – non cerca più un contatto diretto con il maestro. Questo fatto, conferma ulteriormente la sua profonda delusione del rapporto con Schönberg.

Tuttavia, nell'ottobre del 1926 si presenterà un'occasione d'incontro inaspettata. Mentre Jemnitz assiste a una prova presso l'abitazione di Kolisch, «All'improvviso comparve Arnold Schönberg e si fece eseguire il mio Trio. Disse: "Interessante in ogni sua parte", il che corrisponde più o meno al più alto elogio che sia capace di concedere»¹⁵² – annota Jemnitz nel suo diario. I due fissano un incontro per il giorno successivo, ma di questo colloquio sappiamo soltanto che Jemnitz affronta con Schönberg il suo recente interesse per il nazionalismo ebraico. Il significato di questo incontro, che testimonia il profondo mutamento della *forma mentis* di Jemnitz, sarà approfondito e contestualizzato nel capitolo dedicato all'ebraismo.

Dalla ricostruzione del rapporto tra Jemnitz e il fondatore della Seconda scuola di Vienna, emerge chiaramente come esso si discosti dall'immagine convenzionale del rapporto maestro-allievo. Fin dall'inizio, infatti, Jemnitz non rinuncia mai a confrontarsi criticamente con Schönberg e questa critica giungerà, negli anni Venti, a un totale distanziamento dalla musica di Schönberg. È opportuno soffermarsi anche sull'immagine di Jemnitz tramandata dalla storiografia ungherese. Quest'ultima ha infatti generalmente collocato il compositore all'interno della "categoria" degli schönberghiani, un'interpretazione che trova certamente alcuni elementi di fondamento. Jemnitz, soprattutto in Ungheria, non rinuncia mai a presentarsi come uno dei principali sostenitori della musica moderna, identificata in larga misura con la figura di Schönberg. Due fonti in particolare fungono abitualmente a sostenere questa interpretazione. La prima è un articolo pubblicato da Jemnitz in ungherese nel 1927, intitolato *Le correnti*

¹⁵² Diario no. 8, 29.10.1926.

collettive odierne dell'Europa, nel quale egli definisce Schönberg il vero e proprio messia del futuro della musica¹⁵³. Come accade nella maggior parte dei suoi scritti giornalistici, tuttavia, anche questo articolo non entra nel merito delle questioni strettamente musicali, rendendo difficile valutare con precisione la portata tanto delle sue critiche quanto dei suoi elogi. La seconda fonte è una lettera indirizzata a Theodor W. Adorno nel 1948, spesso citata come prova del persistente schieramento di Jemnitz a favore di Schönberg. Consapevole delle numerose critiche rivolte al compositore, nella sua lettera ad Adorno Jemnitz afferma infatti di voler prendere le difese di Schönberg

con incrollabile convinzione. Egli è lo Spinoza della musica. Tutti lo denigrano e al tempo stesso imparano da lui, o meglio ancora: imparano da lui e poi lo denigrano. Anche se, per il momento, i giudizi sulle sue opere possono essere discordanti, i principi che le animano hanno un valore eterno¹⁵⁴.

Tuttavia, l'interpretazione di Jemnitz come compositore schönberghiano non tiene conto della complessità della sua personalità, già emersa nelle pagine precedenti. Egli mostra infatti una spiccata tendenza ad adattare la propria immagine e il proprio discorso ai diversi contesti nei quali si trova a operare. I diari, posti a confronto con la lettura attenta di articoli dedicati alla musica atonale e all'evoluzione della polifonia, mostrano come Jemnitz si stesse allontanando definitivamente da Schönberg. La distanza emerge soprattutto nel giudizio sulla tecnica dodecafonica. Jemnitz la interpreta come un irrigidimento lineare imposto dalla tecnica della serie e vede in essa «null'altro che un nuovo modo di comporre secondo schemi prestabiliti»¹⁵⁵. Inoltre, pur sostenendo la necessità di un rinnovamento del linguaggio musicale, non giunge ad accettare nemmeno il principio della "libera combinazione dei dodici semitoni". Nella sua prospettiva, infatti, essa «serve a poco, se il risultato è un gradevole rumore»¹⁵⁶.

La corrispondenza con la Universal Edition ci permette di ricostruire quali fossero le nuove opere di cui Jemnitz intendeva procurarsi le partiture; tra queste, tuttavia, non figura alcuna composizione di Schönberg. Questo mancato interesse per la produzione schönberghiana costituisce un'ulteriore testimonianza del progressivo allontanamento dal maestro di un tempo. Per quanto riguarda le opere degli anni Venti, si può ricostruire soltanto che conoscesse quello

¹⁵³ Jemnitz, Alexander, *Kollektív áramlatok Európa mai zenéjében*, [Correnti collettive nella musica europea odierna] in "Népszava" LV, (maggio 1927), n. 98, p. 36.

¹⁵⁴ Lettera di Jemnitz ad Adorno, 26.08.1948 in János Breuer (a cura di), *Theodor W. Adorno. Írások a magyar zenéről* [Theodor W. Adorno. Scritti sulla musica ungherese], Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

¹⁵⁵ Diario no. 8, 24.07.1927.

¹⁵⁶ Diario no. 9, 11.06.1931.

che egli definisce *Settetto per clarinetto*, ossia la *Suite* op. 29, e il *Terzo Quartetto*, ma rimase deluso da entrambe le composizioni. Non è un caso che, quando nel 1931 Jemnitz si presenta al pubblico ungherese per l'unica volta in veste di direttore d'orchestra, scelga *Verklärte Nacht*. Quest'opera giovanile, nel 1931 ormai da tempo superata dagli sviluppi successivi della produzione di Schönberg, era probabilmente l'ultima composizione del maestro viennese con la quale Jemnitz sentiva ancora di essere in sintonia.

II. Jemnitz e l'Ungheria

2.1 Il confronto con l'Ungheria

«Non ho la minima relazione con l'ungheresità»¹⁵⁷ – scrive nel 1915 il venticinquenne Jemnitz. Era appena rientrato in patria da Berlino, costretto a lasciare tutto alle spalle per motivi di forza maggiore: lo scoppio della guerra mondiale. Non avrebbe mai immaginato che quel suo rientro sarebbe stato definitivo. Il giovane, che in cuor suo si sente un compositore tedesco e ha appena cominciato a muovere i primi passi della sua carriera, prende a malincuore il ritorno forzato nella capitale ungherese.

Jemnitz aveva lasciato il paese in giovane età, subito dopo la maturità. Con la non insolita superbia di chi, dopo aver trascorso un certo periodo all'estero, ritiene di aver acquisito un'esperienza superiore rispetto ai propri connazionali, nutriva una forte insofferenza verso l'Ungheria ogni volta che vi faceva ritorno per visitare la famiglia. Descrive la capitale come squallida e provinciale: «Già il secondo giorno Budapest mi abbatte talmente tanto che vorrei ripartire immediatamente»¹⁵⁸ – scrive in occasione di una breve visita nel 1911. Quando si vede costretto a ritrasferirsi a Budapest, si sente solo ed estraneo agli ungheresi, che egli definisce strani «oggetti di studio»¹⁵⁹. Descrive il popolo ungherese come grossolano e maleducato, culturalmente arretrato, e questo giudizio rimane invariato anche dieci anni dopo: «La lingua ungherese è incomparabilmente più geniale del popolo che la parla. Com'è possibile»¹⁶⁰?

Spiega agli amici di non voler assolutamente essere identificato come compositore ungherese, perché né il suo carattere né la sua musica hanno a che fare con l'Ungheria – ma da allora, aggiunge con rammarico, l'amico Janos Hammerschlag «non smette più di chiamarlo così, con gioia satanica»¹⁶¹. Presto matura una ferma convinzione che l'Ungheria debba essere rimossa in modo definitivo dai suoi piani futuri. Dalla sua corrispondenza sono rintracciabili i vari tentativi per assicurarsi qualsiasi posizione da critico, insegnante o maestro sostituto, non importa più nemmeno in quale città: «basta che essa si trovi in Germania»¹⁶².

¹⁵⁷ Diario no. 4, 25.08.1915.

¹⁵⁸ Diario no. 1, 19.05.1911.

¹⁵⁹ Diario no. 5, 05.11.1916.

¹⁶⁰ Diario no. 8, 12.05.1925.

¹⁶¹ Diario no. 5, 02.10.1916.

¹⁶² Lettera di Jemnitz a Schönberg, 31.12.1915 in Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p.388.

Il momento storico che segna il suo ritorno in Ungheria è particolarmente sensibile e Jemnitz nemmeno sul piano politico riesce a identificarsi con nessuna delle forze che muovono la società ungherese. Quando, con l'entrata in guerra della Romania nel 1916, il popolo ungherese dichiara di avere finalmente una propria motivazione nella guerra, Jemnitz deride gli ungheresi: «Quindi finora mancava lo scopo?! Un popolo si batte da due anni, senza nemmeno sapere il perché»¹⁶³. Nemmeno l'episodio della Comune (Repubblica dei Consigli) di Budapest, successiva alla Prima Guerra mondiale, lo rende più partecipe della *res publica* ungherese. Jemnitz si dichiara socialista e progressista ma, provenendo da una famiglia borghese, considera l'episodio della Comune abominevole e gioisce quando finalmente, con la conclusione di questa, può «scrivere tutto ciò che ha da dire sulla passata dittatura bolscevica a Budapest, liberamente, senza doversi censurare»¹⁶⁴. Il tono dell'articolo intitolato *Die bolschewistische Diktatur im Budapest Musikleben* rispecchia bene l'odio che Jemnitz poteva nutrire nei confronti del governo comunista¹⁶⁵. «Tirate un sospiro di sollievo: ci siamo liberati dal potere della beffarda burocrazia, arrogantemente stupida, che degenerava in una tirannia arbitraria»¹⁶⁶. Continua, aggiungendo che anche la musica ha avuto i suoi delegati: «Béla Reinitz era il nome di questo “responsabile degli affari musicali” dotato di pieni poteri [...], un insignificante critico musicale e autore privo di talento di canzoni cabarettistiche sdolciate»¹⁶⁷.

L'articolo viene pubblicato nell'agosto del 1919 sulla rivista «Signale für die musikalische Welt». Jemnitz scredita così, agli occhi di tutto il mondo, la politica musicale messa in atto dal direttorio dei musicisti, retto da una «manciata di ragazzi sciocchi che giocano a fare i prepotenti»: Dohnányi, Kodály e Bartók. A capo del direttorio c'era il già menzionato Béla Reinitz, una figura centrale dell'avanguardia ungherese che condivide numerosi aspetti con la vita di Jemnitz: l'origine ebraica, l'impegno per i Cori dei Lavoratori e l'attività da critico presso «Népszava». Eppure Jemnitz preferisce rimanere solo e afferma con fierezza che «se

Un ulteriore esempio è offerto da una lettera di Jemnitz, nella quale egli si informa presso la redazione della rivista «Signale für die musikalische Welt» circa l'eventuale disponibilità di una posizione come critico musicale. Lettera di Jemnitz alla «Signale für die musikalische Welt», 24.08.1918, Fond 1/6 24.08.1918.

¹⁶³ Diario no. 5, 31.08.1916.

¹⁶⁴ Diario no. 6, 02.08.1919.

¹⁶⁵ L'unico commento riguardo al misterioso attacco di Jemnitz a tale politica si trova in una recensione del libro di Lampert: «È difficile spiegare perché, nel suo pamphlet, abbia attaccato con tanta veemenza la caduta Repubblica dei Consigli». L'autore commenta ex N.N., Recensione di *Critiche di Jemnitz*, a cura di Vera Lampert, in «Magyar Zene» 15, (1974), n. 1-4, p. 107.

¹⁶⁶ Sándor Jemnitz, *Die bolschewistische Diktatur im Budapest Musikleben*, in «Signale für die musikalische Welt» 77, (1919), n. 34/35, pp. 537-538.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

devo essere comunista, preferisco esserlo mille volte in Germania, dove il degrado politico non ha ancora intaccato il senso artistico»¹⁶⁸. Sceglie così un totale distacco anche dalle avanguardie ungheresi e la sua distanza dalla realtà politica è ben riassunta nella seguente annotazione del 1919 nel suo diario: «Domani sarò arruolato nell'Armata Rossa. [...] Una volta vogliono farmi dissanguare per una patria che mi è estranea e che non significa nulla per me, un'altra volta per un'idea sociale che mi è altrettanto indifferente in quanto artista»¹⁶⁹. Queste parole di Jemnitz stridono con l'immagine tramandata dalla storiografia, che lo definisce un convinto socialista. Questa interpretazione si fonda anche su una testimonianza dello stesso Jemnitz nella sua autobiografia del 1951, nella quale il compositore ricorda di aver abbracciato i principi del socialismo già durante il suo soggiorno a Berlino. Come mostreranno le pagine del presente lavoro, numerosi elementi inducono tuttavia a ridimensionare l'idea che Jemnitz fosse, nel profondo, un convinto socialista. Inoltre, poiché l'autobiografia fu redatta nel 1951, quando l'Ungheria si trovava ormai sotto l'influenza dell'Unione Sovietica, l'affermazione potrebbe riflettere anche il mutato clima politico¹⁷⁰.

2.1.1 La vita musicale ungherese

Jemnitz rimane presto deluso anche dalla vita sociale in Ungheria. L'unica persona di cui si dice amico è pianista e pedagogo Ernő Fodor, ma si allontana presto anche da lui: «Tristemente, ogni incontro mi convince che questa personalità, originariamente molto dotata, abbia perso il suo talento in meschinità»¹⁷¹. Al contrario dell'affermazione di Jemnitz, Fodor, il suo talento lo ha investito in un operato che risulterà centrale per la vita musicale di Budapest. Egli ha fondato nel 1903 prima scuola di musica a Budapest (oggi Scuola di musica Tóth Aladár). La scuola diventa presto rinomata per i brillanti concertisti e compositori che ci insegnano; ma essa è anche un centro per i giovani compositori della nuova musica ungherese e sarà il luogo che ospiterà la terza riorganizzazione della sezione ungherese della IGNM. Fodor avrebbe potuto diventare dunque molto di più di un amico d'infanzia: un possibile alleato, sensibile alla necessità di creare spazi per la musica moderna in Ungheria.

¹⁶⁸ Diario no. 6, 21.04.1919.

¹⁶⁹ Ivi, 14.05.1919.

¹⁷⁰ Lampert riporta l'intera autobiografia di Jemnitz nell'introduzione del suo volume su Jemnitz. Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 6-9.

¹⁷¹ Diario no. 4, 01.11.1914.

Nel 1916, rimpiangendo l'unico interlocutore alla propria altezza, scrive a Schönberg: «Penso spesso alle nostre conversazioni, soprattutto perché qui non ho alcuna possibilità di discutere con nessuno. Tra i compositori regna una grande ignoranza, anche per quanto riguarda i principi teorici più elementari»¹⁷². Il disprezzo di Jemnitz probabilmente si tramuta anche in un atteggiamento presuntuoso, che non gioverà a farsi alleati in Ungheria. La sua ostilità si dirige principalmente verso ciò che lui chiama il 'partito di Bartók e Kodály'. Mentre con il passare del tempo accetterà il primo, con il secondo non riuscirà mai a fare pace, nonostante i tentativi per conoscerlo. Il resoconto di Jemnitz del loro primo incontro spezza ogni speranza di una possibile vicinanza tra i due. Nonostante Jemnitz lo trovi amichevole e i due rimangano a discutere per due ore, conclude che si tratta di una persona poco interessante, che oltre ai numerosi aneddoti che conosce su tutti gli artisti ungheresi, sa dire poco. Inoltre, «egli rifiuta tutti i compositori contemporanei tranne Bartók»¹⁷³.

Jemnitz ha poca stima delle opere di Kodály: «[egli] dimostra sempre più chiaramente di essere un Grieg ungherese: nazionalismo edulcorato con una dose di sensazionalismo che lo rende rozzo»¹⁷⁴ – scrive nei diari. Le sue critiche negative si concentrano sull'essenza della musica di Kodály, ossia: le melodie popolari. Jemnitz mette in luce l'incongruenza dei canti popolari e gli accompagnamenti di impronta impressionistica che richiamano l'opera di Debussy. Questi due elementi, a suo avviso, sono stati accostati insieme artificialmente e il risultato non è altro che «un matrimonio forzato: queste composizioni non sono né carne né pesce»¹⁷⁵. L'insofferenza di Jemnitz nei confronti di Kodály non passa inosservata. Lo stesso compositore, in una memoria, sottolinea che Jemnitz nutriva un'acrimonia nei suoi confronti per decenni, ma aggiunge che ormai nessuno prendeva troppo sul serio questi «scritti abominosi e lo lasciavano sfogarsi sapendo che ce l'aveva con me»¹⁷⁶. Questo aspetto trova conferma nel diario di Jemnitz. Sembra infatti che scrivere contro Kodály sia un'attività talmente benefica per Jemnitz che, dopo, si sente cambiato e rilassato, «come se scrivendo l'articolo su Kodály avessi espulso del pus accumulato»¹⁷⁷.

¹⁷² Diario no. 5, 06.02.1916.

¹⁷³ Diario no. 7, 16.10.1921.

¹⁷⁴ Diario no. 8, 31.08.1924.

¹⁷⁵ Recensione *Serata di canzoni ungheresi di Zoltán Kodály*, (20.03.1926), in Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 82.

¹⁷⁶ Végh, Alpár Sándor, *A céltábla*, in "Magyar Nemzet" 66, (21 novembre 2003), n. 271. <https://magyarnemzet.hu/archivum-magyarnemzet/2003/11/a-celtabla> (consultato il 25 agosto 2026).

¹⁷⁷ Diario no. 8, 08.02.1929.

Ernő Dohnányi è, in quegli stessi anni, un compositore di portata ancora maggiore rispetto a Kodály, come dimostrato dalla sua reputazione internazionale. È probabile che i due si siano conosciuti negli anni giovanili a Budapest, ma dopo il trasferimento di Jemnitz a Berlino, si incontrarono con regolarità¹⁷⁸. Tuttavia, Jemnitz non sembra impressionato dalle opere di Dohnányi, definendole «opere banali e inutili»¹⁷⁹. Nonostante nel periodo berlinese Jemnitz considerasse Dohnányi «un ragazzo innocuo e bonario», negli anni successivi a Budapest si ritroveranno ad essere antagonisti.

All'inimicizia poteva contribuire il coinvolgimento di Dohnányi nel Direttorio della Comune, tuttavia l'ostilità aperta inizia solo quando Dohnányi raggiunge una posizione di spicco nella vita musicale di Budapest. Egli assume il ruolo di direttore della sezione musicale della Radio e diventa anche direttore artistico della Società Filarmonica (*Filharmoniai Társaság*). Jemnitz nel 1924 lo attacca apertamente sui «Musikblätter des Anbruch» definendo la sua direzione della Società Filarmonica autoritaria. Lo accusa di imporre programmi conservatori ed estranei al gusto moderno¹⁸⁰. Tuttavia, alla luce del fatto che opere come *Verklärte Nacht* vengano eseguite per la prima volta in Ungheria proprio sotto la direzione di Dohnányi, questa critica sembra infondata. Jemnitz pubblica un'altra critica veemente su «Népszava» sulla performance di Dohnányi al primo concerto della Stagione del 1924-25 della Società, definendo l'esecuzione molto scarsa¹⁸¹. Tuttavia è opportuno menzionare che questo scritto sembra rientrare in un più vasto contesto di attacchi nei confronti di Dohnányi. Come evidenziato da Anna Laskai, a seguito del concerto summenzionato, si scatena una vera e propria “guerriglia della stampa” tra i principali critici musicali e Dohnányi, che si protrae per diversi mesi. Non è da escludere che i critici abbiano cooperato per cercare di indebolire Dohnányi ed è possibile che questo episodio rappresenti una delle rare occasioni in cui Jemnitz ha deciso di collaborare con altri colleghi ungheresi – per quanto lo scopo fosse poco nobile¹⁸².

¹⁷⁸ Diari, 01.06.1915

¹⁷⁹ 01.12.1919.

¹⁸⁰ Alexander Jemnitz, *Ungarn. Musik 1924*, in “Musikblätter des Anbruch” VII, (gennaio 1925), n. 1, pp. 33-36.

¹⁸¹ Sándor Jemnitz, *Első filharmonikus hangverseny*, in “Népszava” LII, (14 ottobre 1924), n. 229, p. 7.

¹⁸² Anna Laskai, „Nekem nem kellenek kritikusok”. *A karmester Dohnányi és az 1924-es sajtóbotrány eseményei*, in *Forráskutatás, forráskritika és forráskiadás a 20-21. századi magyar zenetörténetben*, Budapest, MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 2019, DOI: 10.23714/mza.10011_NKFIH_123819

2.1.2 Jemnitz, il critico e l'amicizia con Tóth

Nel 1924 Jemnitz diventa il critico musicale del quotidiano socialdemocratico «Népszava». Questa posizione, che ricoprirà fino alla morte, lo renderà uno dei più temuti critici musicali e gli consentirà di muoversi nelle cerchie artistiche di maggior rilievo di Budapest. Prende regolarmente parte alle discussioni dei famosi caffè letterari, come il Café Simplon e il Café Central, ed è ospite regolare di personalità come Sergio Failoni o Otto Gombosi¹⁸³. Come dimostra il caso con Dohnányi, negli anni Venti egli è ormai protagonista del dibattito pubblico in Ungheria. La sua posizione influente in qualità di critico è sottolineata anche da un altro episodio, quando assieme a Molnár e Kodály, va a testimoniare al processo di Aladár Tóth. Annota sollevato: «è stato assolto»¹⁸⁴.

L'amicizia con Aladár Tóth, anch'egli critico musicale per il «Pesti Hírlap» riveste un ruolo centrale nella vita di Jemnitz. I due sono considerati i critici musicali più influenti della capitale ungherese¹⁸⁵. Jemnitz definisce Tóth l'unico «con cui vale la pena di passare del tempo, già solo per il fatto che attraverso le riflessioni con lui riesco a conoscermi meglio»¹⁸⁶. I due condividono la passione per la nuova musica e l'impegno per essa e cominciano a progettare anche di fondare una rivista insieme. Hanno però una concezione diversa del percorso che la musica moderna ungherese dovrebbe intraprendere¹⁸⁷. Jemnitz non vede di buon occhio come l'amico stia prendendo posizione a favore di Kodály e Bartók e lo accusa di aver intrapreso una politica musicale sciovinista¹⁸⁸. La sua posizione è ben chiara: «Continuerò a non schierarmi con alcun partito e seguirò la mia strada. Anche se da solo. [Alla solitudine] ci sono abituato e, a quanto pare, non dovrò lasciare questa abitudine»¹⁸⁹.

Jemnitz dichiara più volte nei diari che la sua amicizia con Tóth è ormai acqua passata. Tuttavia una rottura vera e propria non avviene mai, nonostante la storiografia ungherese ricordi i due

¹⁸³ Jemnitz curerà un'amicizia anche con Lajos Kassák, il massimo esponente dell'avanguardia ungherese, attraverso la sua celebre rivista «MA» fondata nel 1916, ha creato un centro cruciale di diffusione per il Costruttivismo e il Dadaismo, promuovendo una totale fusione tra l'impegno politico-sociale e la sperimentazione artistica radicale. Jemnitz stesso pubblica sulla rivista.

¹⁸⁴ Diario no. 8, 27.03.1925.

¹⁸⁵ József Ujfalussy, *Musikpolitische Lehren der Dreißiger Jahre in Ost-Europa* in Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann (a cura di), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel, Bärenreiter, 1984, p. 167.

¹⁸⁶ Diario no. 8, 01.10.1924.

¹⁸⁷ Ivi, 21.05.1924.

¹⁸⁸ Ivi, 05.07.1925.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

critici totalmente opposti e in perenne rivalità l'uno con l'altro¹⁹⁰. Dai diari di Jemnitz si scopre anche che gli agguati che tessavano a vicenda sulla stampa venivano spesso discussi amichevolmente tra i due, sotto il motto che «è meglio essere buoni nemici che cattivi amici»¹⁹¹. L'oggetto del principale disaccordo tra i due era Kodály: Jemnitz non perdona all'amico Tóth di sostenerlo e glielo rinfaccia tutte le volte che può. Ad esempio, se Tóth scrive un articolo contro Mahler, compositore preferito di Jemnitz, quest'ultimo non può fare altro, che «scriverne uno altrettanto critico contro Kodály»¹⁹². Un episodio simile si verifica anche nell'occasione di un'esecuzione del *Psalmus Hungaricus*. Jemnitz scrive nei diari di aver scritto una critica ilare ma pungente contro Tóth, «che alcune settimane fa mi aveva attaccato direttamente in occasione della prima esecuzione [della Sonata per Violino op. 11/1] di Hindemith»¹⁹³. Nonostante questi «attacchi» sulla stampa, Jemnitz è convinto che tutti e due sanno di non potersi capire meglio con nessun altro. Questo sentimento è più forte «della concordia sui gusti musicali, che in realtà avrebbe già dovuto separarci da tempo»¹⁹⁴ – scrive Jemnitz. Nella persona dell'apparente nemico si cela così l'unico amico vero di Jemnitz, che svolgerà un ruolo importante anche nella sua strada verso la riscoperta dell'ebraismo.

Svolgere i compiti di un critico di una vita musicale con cui non riesce a trovare un denominatore comune deve essere un impegno arduo. Oltre a esprimere un parere negativo sulla Società Filarmonica, Jemnitz attaccherà anche l'Opera Reale Ungherese, specialmente dopo il fallimento del suo progetto di portare il *Wozzeck* a Budapest. A seguito di questa delusione, Jemnitz dichiara di prendere atto del fatto «che l'opera riconosca i valori della nostra epoca ancora nella romantica e ormai superata concezione dell'amore di Puccini e nelle banalità raffinate di Wolf-Ferrari»¹⁹⁵. Sostiene inoltre che si stia giungendo a un punto critico in cui la garanzia del funzionamento della nostra Opera diventa insostenibile. Secondo Jemnitz «sarebbe meglio chiuderla, piuttosto che lasciarla languire a un livello talmente indegno da non poter comunque svolgere una funzione culturale»¹⁹⁶. In mancanza di finanziamenti della cultura, i migliori se ne stanno andando all'estero e in Ungheria rimangono solo i musicisti meno portati. In queste condizioni precarie nelle quali si trovano le istituzioni musicali,

¹⁹⁰ János Breuer, *Bartók és Kodály: Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*, Budapest, Magvető, 1978, p. 345.

¹⁹¹ Ivi, 21.03.1926.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Ivi, 02.02.1929.

¹⁹⁴ Ivi, 14.02.1927.

¹⁹⁵ Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 112.

¹⁹⁶ Ivi, p. 114.

ammette che sia «comprensibile l'omissione delle maggiori opere contemporanee dal repertorio; ma non per questo i motivi di tale mancanza possono essere perdonati»¹⁹⁷.

Jemnitz ritiene che il pubblico delle sale da concerto di Budapest sia «il pubblico più incolto e incapace di comprendere, oltre che irrimediabilmente privo di senso musicale»¹⁹⁸. I numerosi concerti che inondano Budapest sono di bassa qualità, perché i “vagabondi della musica” – termine con il quale Jemnitz probabilmente si riferisce a musicisti di poco talento – si sono impossessati delle sale da concerto, approfittando del pubblico incolto che gioisce, incapace di distinguere l'arte dall'inganno¹⁹⁹. Il peggio – secondo Jemnitz – è che questo pubblico non solo è ignorante, ma, come nota Jemnitz con ironia, non si lascia nemmeno aiutare: «il pubblico di Budapest è ormai indipendente dal parere della stampa e si è attrezzato con un proprio servizio di notizie orali» – rammenta, notando offeso che il pubblico non si aggiorna sui suoi articoli. Di conseguenza, ha l'impressione che «le inutili critiche su «Népszava» che assorbono le mie migliori energie, non servono a nessuno tranne che a me: solo per farmi sempre nuovi nemici. Ho raggiunto il punto più basso intellettualmente»²⁰⁰.

Mentre come critico, pur poco amato, riesce a guadagnarsi un posto sempre più di rilievo, negli anni Venti la sua musica è ancora completamente sconosciuta in Ungheria. All'estero le sue opere vengono pubblicate da editori come UE e Schott, ma in Ungheria la prima pubblicazione presso Rózsavölgyi sarà solo nel 1940. Fino ad allora Jemnitz è soltanto il comodo interlocutore che fa da ponte tra l'editore ungherese e i rilevanti compositori stranieri. Sporadicamente vengono eseguiti alcuni suoi *Lieder*, ma la sua prima serata d'autore si terrà soltanto nel 1931²⁰¹. Alla serata d'autore, avvenuta dopo quindici anni dal trasferimento di Jemnitz a Budapest, l'amico Tóth si congratula così: «Sándor mio, alla fine siamo arrivati anche a questo»²⁰². La recensione di Tóth della serata offre una preziosa lettura di Jemnitz:

Tuttavia questa scuola [di Schönberg] ha trovato in Sándor Jemnitz il suo rappresentante ungherese all'altezza dei suoi colleghi stranieri. Purtroppo Jemnitz non è ancora salito sul podio della musica ungherese con le sue opere coronate dal successo estero. Si è dedicato principalmente alla critica musicale, cercando di tracciare un percorso nella vita musicale ungherese in linea con l'estetica della

¹⁹⁷ Ivi, p. 108.

¹⁹⁸ Diario no. 4, 20. 11. 1914.

¹⁹⁹ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 06.02.1916 in Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 390-391.

²⁰⁰ Diario no. 8, 18.02.1925.

²⁰¹ I dettagli di tale concerto (luogo, repertorio) sono riportati nel database dei concerti: https://db.zti.hu/koncert/koncert_Talalatok.asp (consultato il 25.08.2026).

²⁰² Fonte orale, dai racconti della prof.ssa Anna Dalos sugli aneddoti del professor Tibor Újfalussy.

nuova musica tedesca. Questo lavoro di propaganda è stato ostacolato dal fatto che Jemnitz richiedeva ai musicofili ungheresi una comprensione maggiore per le nuove tendenze tedesche di quanto lui stesso ne dimostrasse per quelle ungheresi. I principi di Schönberg non possono essere l'obiettivo principale in una cultura musicale che ha i propri rappresentanti degni di Schönberg e che dunque possiede aspirazioni autonome²⁰³.

Tóth coglie qui il nucleo del dramma di Jemnitz: se non si dimostra disposto ad accogliere la nuova musica ungherese, egli non potrà entrare realmente in contatto con essa e non sarà in grado di cambiare lo stato delle cose. Nonostante la studiosa Vera Lampert critichi la recensione sopra citata poiché, secondo lei, Tóth non tiene in considerazione il sostegno di Jemnitz a Bartók²⁰⁴ – topos dato per scontato nella storiografia ungherese –, dalle notizie riportate nelle ultime pagine risulta evidente che nel 1931, quando Tóth scrisse queste righe, Jemnitz era tutt'altro che un sostenitore di Bartók.

2.1.3 Il rapporto con il gruppo dei giovani e l'IGNM in Ungheria

La lettura di Tóth riassume bene il ruolo assegnato a Jemnitz nel panorama musicale ungherese: l'allievo e rappresentante di Schönberg a Budapest. Le ricerche in archivio, nonché l'analisi delle musiche composte, dimostrano che questa affermazione è debole, ma non per questo va trascurata. Chi conosce Jemnitz vede in lui il promotore della nuova musica e un uomo di un certo potere, visti i suoi successi e conoscenze all'estero. Egli doveva esercitare un certo carisma su quelle figure della vita musicale ungherese che desideravano un rinnovamento. Lo stesso Tóth dimostra grande interesse per la musica di Schönberg e lamenta anche lui il ritardo nella ricezione della sua musica in Ungheria²⁰⁵. Con molta probabilità, Jemnitz era la speranza anche del gruppo dei giovani compositori. Il gruppo viene formato nel 1926, sotto il nome di *Modern Magyar Muzsikuskok*, detto anche MoMaMu (*Musicisti Moderni Ungheresi*), da Ferenc Szelényi, Ferenc Szabó, György Kósa e Pál Kadosa. Intorno al gruppo orbitano tanti altri compositori interessati alle avanguardie internazionali: György Jusztus, Sándor Veress, Mátyás

²⁰³ Aladár Tóth, *Jemnitz Sándor szerzői estje*, in "Magyar Hírlap" XLI, (1931), n. 8, p. 22. «Pesti Hírlap e Újság lunghi e molto di apprezzamento. Tóth, nel Pesti Napló, si è spinto fino a un articolo di fondo; molto freddo e malevolo, ma già solo per la lunghezza di un'intera colonna rende ragione dell'evento. Anche Fodor sull'Esti Kurír ha scritto molto a lungo, mentre i giornali cristiani se la sono risolti con articoli brevi, ma del tutto elogiativi. Tóth evidentemente non ha potuto scrivere in modo più obiettivo per paura di Kodály» Diario no. 9, 09.01.1931.

²⁰⁴ Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 13.

²⁰⁵ Aladár Tóth, *Jegyzetek a filharmonikusok idején műsorához*, in "Nyugat" XVI, (1° marzo 1923), n. 5, pp. 317-318, qui p. 318. Vedi anche Aladár Tóth, *Filharmonikusaink Kerner nélkül*, in "Pesti Napló" 75, (21 settembre 1924), n. 195, p. 11.

Seiber, Imre Weißman (più tardi conosciuto come Paul Arma)²⁰⁶. Il gruppo sostiene un approccio internazionalista e dichiara di impegnarsi non più per la mediazione della cultura ungherese, ma per la mediazione della cultura internazionale *in ungherese*²⁰⁷. Il confronto con l'eredità della musica popolare è un tema centrale per tutti loro. L'influenza di Kodály viene sempre più problematizzata perché si teme che la grande tradizione della musica popolare possa ostacolare la capacità dei giovani di sviluppare nuove forme musicali²⁰⁸. Il gruppo farà fin da subito tentativi anche per la fondazione della sezione ungherese della IGNM.

È assolutamente plausibile pensare che la cerchia di MoMaMu vedesse in Jemnitz un possibile alleato. Kósa, Szelényi e Weißman viaggiano con Jemnitz al Festival Internazionale di Praga nel 1925 e assistono alla sua stretta di mano con Berg e con tanti altri che lui saluta come vecchi conoscenti: chi meglio di lui potrà orientarsi nella nuova musica? Jemnitz stesso vede l'importanza della fondazione di una società come l'IGNM in Ungheria e conclude il reportage sul festival scritto per «Népszava» lamentando proprio questa mancanza²⁰⁹. Pur cominciando a partecipare alle riunioni dei giovani, non si riconosce più nella loro lotta per il moderno: la sua frequentazione con il gruppo coincide proprio con la sua svolta sionista. Egli rimarrà, dunque, più uno spettatore esterno del gruppo. Talvolta le sue opere vengono eseguite nei loro concerti e alcune volte scrive di loro con grande stima e incoraggiamento sulla stampa, ma dai diari scopriamo la sua scarsa convinzione.

Jemnitz ritiene che MoMaMu non abbia un programma preciso e, nonostante questi ragazzi abbiano solo venticinque anni, Bartók e lui stesso sono più moderni di loro, che «stanno giocando una partita ridicola e non si rendono conto dell'inutilità del loro operare»²¹⁰. organizzato dal gruppo. Probabilmente, nell'antipatia di Jemnitz verso il gruppo, gioca un ruolo anche il fatto che la maggior parte dei membri sono ebrei assimilati, categoria non tollerata da

²⁰⁶ Andrea van der Smisen, *Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn*, in Rebecca Grotjahn, Nicole Schwindt, Detmold–Paderborn (a cura di), *Musikwissenschaft nach dem Digital Turn. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold*, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn, 2020, p. 339. <https://doi.org/10.25366/2020.43> (consultato il 25 agosto 2026).

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Andrea van der Smisen, *Szabó Ferenc kompozíciói a húszas években, a magyar történeti avantgárd és a MoMA–MU közelségében*, [Le composizioni di Ferenc Szabó negli anni Venti, nel contesto dell'avanguardia storica ungherese e dell'ambiente MoMA-M], disponibile online: https://zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2014/VanderSmisen_SzaboFerenc.pdf (consultato il 25 agosto 2026). Il presente saggio è una versione rielaborata della relazione presentata al convegno intitolato *Évfordulók nyomában [Sulle tracce degli anniversari]*, tenutosi in data 04.10.1914.

²⁰⁹ Recensione *Il festival musicale di Praga*, (01.02.1930), in Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 61.

²¹⁰ Diario no. 9, 09.04.1930.

Jemnitz²¹¹. Nonostante segua le loro attività e cerchi di essere presente alle riunioni del sabato mattina al Café Simphon, non è entusiasta dei loro programmi e non condivide i loro interessi. Nonostante segua le loro attività e cerchi di essere presente alle riunioni del sabato mattina al Café Simphon, non è entusiasta dei loro programmi e non condivide i loro interessi. L'episodio che al meglio rappresenta tale divergenza di interesse è il concerto sinfonico organizzato dal gruppo dei giovani con musiche di Charles Ives, Henry Cowell e Edgar Varèse, diretto da Nicolas Slonimsky²¹². Il concerto fu realizzato in seguito all'attenzione che il gruppo dei giovani ungheresi era riuscito a suscitare in Cowell, un fatto storico da contare tra uno dei traguardi più importanti raggiunto del gruppo²¹³. Finalmente, per la prima volta, arriva della nuovissima musica in Ungheria; ma il parere di Jemnitz è molto negativo. Egli dichiara di non avere niente a che fare con questa musica: sono tutti solo degli «Ultra-Stravinsky, Ultra-Schönberg (*Über-Stravinsky, Über-Schönberg*)» che cercano solo di battere il record, superando il loro punto di riferimento²¹⁴.

La diffidenza di Jemnitz verso gli altri compositori si manifesta anche in occasione delle complicazioni relative alla partecipazione dei compositori ungheresi al Festival dell'IGNM del 1931 (Londra). Jemnitz vorrebbe presentare al Festival la sua Sonata per pianoforte no. 3, ma sembra che la partecipazione sia diventata più complicata rispetto agli anni precedenti per i *Sektions-Loser* (compositori non rappresentati in alcuna sezione nazionale)²¹⁵. Jemnitz consulta sulla problematica Edward Dent, presidente della IGNM, che gli suggerisce di mettersi in contatto direttamente con la giuria internazionale. Dopo aver sentito che Berg sia stato eletto membro della giuria, Jemnitz non tarda a scrivergli con la preghiera di potersi rivolgere a lui, «quale figura principale della commissione preparatoria»²¹⁶. Da questa lettera scopriamo il principale problema riguardo alla partecipazione dei compositori ungheresi

²¹¹ La riflessione di Jemnitz sull'ebraismo e sul problema dell'assimilazione degli ebrei è approfondita nel prossimo capitolo.

²¹² Riportato nel database dei concerti: https://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=291 (consultato il 25.08.2026).

²¹³ Andrea van der Smissen, The Connection between Henry Cowell's New Music Society and Hungarian Composers of the Young Generation in the Twenties, MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 2019 disponibile online: https://zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publikaciok/Smissen_Andrea_van_der_jav.pdf (consultato il 25.08.2026).

²¹⁴ Diario no. 9, 04.02.1932.

²¹⁵ Dalla corrispondenza tra Dent e Jemnitz (Fond 1/69) e dalle lettere di Jemnitz indirizzate a Berg la storia è ben ricostruibile. Dent solitamente consiglia ai compositori senza una sezione nazionale di rivolgersi ad altri paesi. Solitamente consiglia gli austriaci o i tedeschi, ma nel caso di Siena dice che forse i costi potrebbero essere sostenuti da Mussolini. Nella sua lettera a Berg, Jemnitz lamenta il fatto che nel 1929 siano stati esclusi gli ungheresi. Lettera di Jemnitz a Berg, 2. 11. 1930, in János Breuer, *Jemnitz Sándor levelezése Alban Berggel* [La corrispondenza di Sándor Jemnitz con Alban Berg], in “Muzsika” 30, (gennaio 1987), n. 1, pp. 8-11, qui p. 10.

²¹⁶ Lettera di Jemnitz a Berg, Ivi, p. 9.

“Sektion-Loser”. Fino a questo anno la IGNM o la sezione tedesca si era impegnata a coprire parte o il totale dei costi di partecipazione degli ungheresi; tuttavia, quest’anno, sembra che gli altri paesi, e nemmeno la centrale, si possano più impegnare per coprire tali costi. Jemnitz comprende che «le altre sezioni non debbano essere importunate con le spese di esecuzione delle opere ungheresi» ma si chiede se per ciò «tutti i compositori ungheresi debbano soffrire». Nella sua lettera a Berg, Jemnitz accenna anche al fatto che «alcuni degli ungheresi, per le ragioni più diverse, non vogliono partecipare!! [ai festival internazionali]»²¹⁷, testimoniando nuovamente la diffidenza degli ungheresi contro il mondo della nuova musica.

In una lettera a Berg Jemnitz propone la seguente soluzione: che la commissione permetta ai compositori ungheresi di partecipare, a condizione che siano loro stessi a coprire i costi di partecipazione e di esecuzione. Berg mette presto in chiaro di non essere la persona giusta per risolvere la questione e così Jemnitz si rivolge a Dent «nel nome di una minoranza sottomessa, pregando per una soluzione di emergenza»²¹⁸. Dopo le sollecitazioni di Jemnitz, a Budapest iniziano a muoversi le acque: «Il dottor Aladár Tóth si è impegnato per l’organizzazione della Sezione ungherese; anche il signor Imre Waldbauer. Spero davvero che ora tutto andrà bene. Spero inoltre che Lei sia in buoni rapporti anche con il dottor von Tóth»²¹⁹ – scrive Dent. Tuttavia Jemnitz è molto diffidente nei confronti dei colleghi ungheresi e, quando viene scelto come membro della giuria, sostiene che la sua nomina sia solo una cospirazione contro di lui. Teme che lo scopo degli ungheresi sia impedire la presentazione delle sue opere. Nonostante la rabbia, decide di accettare l’incarico «per poter respingere ulteriori diffamazioni»²²⁰.

Nonostante le preoccupazioni di Jemnitz, la giuria ungherese dimostra di essergli leale, e Jemnitz può annunciare a Berg che la sua sonata è stata selezionata dalla sezione ungherese per essere presentata al Festival: «*Tregua dei*» – aggiunge Jemnitz²²¹. Sorprendentemente non abbiamo notizie di questa faccenda dai diari, sebbene Jemnitz sia solito riversare la sua rabbia sulle pagine del suo taccuino. Appare solo una breve e innocua annotazione nel diario: «All’Accademia Musicale con Molnár e Waldbauer. Riunione della giuria»²²². Non è chiaro perché Jemnitz scelga di mettere in cattiva luce i colleghi ungheresi sia a Vienna che a Londra, dichiarando di diffidare delle loro intenzioni, mentre, apparentemente è proprio l’amico Tóth

²¹⁷ Lettera di Jemnitz a Berg, ivi, p. 9.

²¹⁸ Lettera di Jemnitz a Berg, 08.12.1930, ivi, p. 10.

²¹⁹ Lettera di Dent a Jemnitz, Fond 1/69/3

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Lettera di Jemnitz a Berg, 18. 12. 1930 in Breuer, *La corrispondenza di Jemnitz con Berg*, p. 9.

²²² Diario no. 8, 18.12. 1930.

uno dei membri della commissione. Tuttavia, questa storia sembra rilevante anche per poter ricostruire la storia della rinascita della Nuova Associazione Musicale Ungherese (*Új Magyar Zenei Egyesület – UMZE*). La storiografia ungherese non ha ancora esplorato i dettagli di questa storia ma è consuetudine datare la rifondazione dal gennaio del 1931, considerando le sedute del dicembre 1930, iniziate da Jemnitz e Dent, come sedute speciali²²³.

2.2 Béla Bartók

Nella storiografia ungherese Jemnitz viene riconosciuto come un sostenitore e divulgatore dell'opera di Bartók. «Jemnitz seppe seguire sempre con precisione l'evoluzione di Bartók²²⁴» – scrive Vera Lampert, e tra le prove di questo atteggiamento positivo, ricorda anche gli scritti di Jemnitz a seguito delle prime esecuzioni delle opere di Bartók. Una lettura attenta degli articoli e degli estratti dei diari relativi a Bartók rivela, tuttavia, un quadro ben più complesso. Jemnitz diventa un suo sostenitore solo a partire dagli anni Trenta, ma tale cambiamento è il risultato di un lungo processo di riabilitazione e di un progressivo slittamento dei valori sinora professati da Jemnitz. D'altronde, con chi altri avrebbe potuto allearsi, se non con lui, «Béla Bartók! L'esempio di combattente deciso, che non conosce compromessi o ritirate. [...] Il più autentico conforto per l'uomo di cultura ungherese»²²⁵! Il carattere combattivo di Jemnitz trova probabilmente un gemello in Bartók, l'uomo severo ed austero che, similmente a Jemnitz, ha subito le ripercussioni di un sistema conservatore. In un primo momento ostile nei confronti di Bartók, Jemnitz successivamente lo riconosce come l'ultimo baluardo nella lotta contro la reazione²²⁶.

²²³ In questo articolo Németh descrive la preistoria della rinascita negli anni Venti, riportando le lettere tra Dent e Bartók e tra la UE e Bartók e Kodály. Tuttavia, la stampa da notizia della rifondazione solo nel mese di gennaio e gli accaduti di dicembre vengono citati solo come “sedute speciali”. Zsombor Németh, *Bartók Béla 5. Vonósnégyesének magyarországi bemutatója – és ami mögötte volt* [La prima ungherese del Quinto Quartetto per archi di Béla Bartók – e cosa c'era dietro], in “Magyar Zene” 61, (2023), n. 3, p. 277.

²²⁴ Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 13.

²²⁵ Alexander Jemnitz, *Béla Bartók: Eine westöstliche Geburtstagsbetrachtung*, in “Musikblätter des Anbruch” 13, (1931), n. 4, pp. 77-82.

²²⁶ Ivi, p. 77.

2.2.1 Primi confronti con la musica di Bartók

Il nome di Bartók compare per la prima volta nei diari di Jemnitz nel 1911. In occasione di una sua visita a Budapest, Jemnitz assiste a un concerto di musica da camera «della nuova scuola ungherese», durante il quale viene eseguito il primo quartetto di Bartók²²⁷. La sua valutazione è relativamente positiva: «L'unico vero talento tra tutti è Béla Bartók. Il suo quartetto è un vero quartetto» – ma aggiunge che il suo quartetto è comunque di qualità superiore²²⁸. Non doveva certo trattarsi della prima volta che Jemnitz sentiva il nome di Bartók. Entrambi i compositori sono stati allievi di composizione di János Koessler. Bartók, il più anziano tra i due, inizia i suoi studi all'Accademia Musicale già nel 1901. Nel 1906, quando anche Jemnitz viene ammesso all'istituto, Bartók è ancora parte dei circoli dell'Accademia e, dal 1907, assume anche una cattedra per pianoforte²²⁹. Sarebbe molto prezioso poter ricostruire se i due si fossero frequentati, tuttavia le fonti a disposizione purtroppo non ci forniscono informazioni al riguardo.

Dal 1911 fino al ritorno di Jemnitz in Ungheria nel 1915, il nome di Bartók non compare più nei diari jemnitziani. Nel 1916, in occasione di un concerto di musica da camera, Jemnitz ascolta la *Suite per pianoforte* e critica duramente la composizione in una lettera indirizzata a Schönberg, definendo la composizione «grezza e non rifinita, come d'altronde tutto il resto che conosce di Bartók» – aggiunge²³⁰. È possibile che un simile giudizio non abbia fatto una buona impressione su Schönberg, il quale sembra aver maturato già in precedenza un certo interesse per la musica di Bartók: nel 1912 gli aveva infatti scritto al compositore ungherese per chiedergli il permesso di pubblicare alcuni passi delle *Bagatelle* nella propria *Harmonielehre*²³¹. L'unico apprezzamento che Jemnitz concede alla *Suite* è che risulti scorrevole. Va sottolineato che Jemnitz respinge proprio un'opera il cui ultimo movimento è considerato da molti studiosi vicino al mondo sonoro del *Klavierstück* op. 19 no. 2 di Schönberg per la scrittura rarefatta, caratterizzata da terze e dal gioco con le legature doppie. L'opera di Bartók in questione non dovrebbe quindi essere così distante dall'ideale estetico di un allievo schönbergiano.

²²⁷ Diario no. 1, 19.05.1911.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ Lampert riporta che, secondo gli annuari dell'Accademia, Jemnitz ha studiato con Koessler tra il 1906 e il 1908. Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 429.

²³⁰ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 06.02.1916 in Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 390-391.

²³¹ Dille, *Beziehungen zwischen Bartók und Schönberg*, p. 53-54.

Un'altra opera fortemente criticata da Jemnitz è *Il Principe di legno*. Jemnitz assiste alla prima esecuzione dell'opera nel maggio del 1917. Solo poche settimane dopo ottiene già la partitura, ma l'opera non lo conquisterà: «Nonostante tutta l'ammirazione e il sincero rispetto per quest'opera, mi manca ogni tipo di rapporto personale con essa»²³². Jemnitz sente questa musica completamente estranea. Si chiede a quale tradizione musicale Bartók si stia rifacendo e se la sua estraneità derivi forse dal fatto che si tratti di musica ungherese per eccellenza? Tedesco sicuramente non può essere, argomenta Jemnitz, perché «nel senso di Mahler e di Schönberg, questa musica non possiede affatto né sviluppo né elaborazione»²³³. Secondo Jemnitz, si tratta di una pura sperimentazione: in mancanza di veri temi musicali, ci sono soltanto immagini sonore accostate l'una all'altra e non appena il colore si affievolisce, resta solo una sagoma scarna²³⁴. Questa diffidenza appare significativa alla luce della concezione compositiva di Jemnitz, ancora saldamente legata ai principi, di matrice beethoveniana, del tema e del suo sviluppo; una simile riserva si ritrova anche nel suo giudizio sulla musica di Debussy.

Nel 1917 Jemnitz pubblica un articolo molto critico sul *Principe di Legno* sulla «Signale der musikalischen Welt»²³⁵. Visto che il balletto in questione, insieme al *Barbablù*, segna l'inizio del riconoscimento internazionale di Bartók, Jemnitz si dice consapevole del fatto che il suo attacco a Bartók potrebbe danneggiare la sua posizione nella capitale ungherese. La sua parola d'ordine rimane ugualmente la seguente: «meglio solo che associato a qualsiasi partito»²³⁶. Nel citato articolo, Jemnitz sottopone ai lettori le critiche già accennate sulla forma. Egli osserva inoltre che, nella musica di Bartók, le figure musicali vengono spostate avanti e indietro, ripetute in modo apparentemente casuale e, successivamente, abbandonate per essere sostituite da nuove figure, che verranno elaborate seguendo lo stesso schema²³⁷. Il risultato è un assemblaggio di motivi che si susseguono senza soluzione di continuità. Dopo aver contestato anche la complessità della trama del balletto e l'insensatezza dell'uso di melodie di dubbia provenienza ungherese, Jemnitz definisce Bartók un compositore di piccolo respiro.

²³² Diario no. 5, 15.05.1917.

²³³ Diario no. 5, 27.05.1917.

²³⁴ Diario no. 5, 27.05.1917.

²³⁵ Alexander Jemnitz, *Der holzgeschnitzte Prinz*, in "Signale für die musikalische Welt" 75, (1917), n. 23, pp. 453-455.

²³⁶ Diario no. 6, 18.05.1919.

²³⁷ Alexander Jemnitz, *Der holzgeschnitzte Prinz*, 454.

Nel 1919, dopo una serata dedicata alle opere di Bartók – durante la quale vengono eseguiti «brutti Lieder, un’eccellente Suite per pianoforte, nuovi pezzi più deboli e il vecchio Quartetto, già sbiadito e a tratti noioso» –, Jemnitz ribadisce le stesse perplessità sulle doti compositive di Bartók:

Si noti la mancanza di profondità e di sviluppo estetico: tutto è superficiale, come in Debussy, solo in parte è più massiccio e in parte meno musicale. Gli manca completamente la capacità di elaborazione motivica. Nessun tema viene mai sviluppato attraverso elementi propri, ma si interrompe sempre e cerca di arrangiarsi con la combinazione di varie figure²³⁸.

Tali osservazioni e critiche di Jemnitz sembrerebbero quasi suggerire che Bartók non abbia posto alcun ragionamento formale alla base dei suoi processi compositivi. Tuttavia, tale posizione stride apertamente con una ricca letteratura musicologica che dimostra, al contrario, un’attenta progettazione della macrostruttura e dello sviluppo cellulare-intervallare già a partire dalle opere degli anni Dieci – proprio il repertorio oggetto delle invettive di Jemnitz. In particolare, gli studi di László Somfai sui manoscritti e sui bozzetti autografi dell’epoca documentano come Bartók pianificasse con estrema precisione le proporzioni architettoniche, la campitura formale e la simmetria dei movimenti²³⁹. Inoltre, il parere di Jemnitz si pone in netta contrapposizione con studi che evidenziano come Bartók impiegasse concetti e terminologie ampiamente debitorie della *Formenlehre* austro-tedesca²⁴⁰. Solo in un articolo più tardo, del 1936, Jemnitz darà prova di riconoscere questa matrice²⁴¹; negli anni qui presi in esame, invece, egli accosta ancora la musica di Bartók al cubismo, che considera un mero vicolo cieco, e afferma: «Questa musica non ha nulla a che vedere con le vie proiettate nel futuro (weiterführend) di Strauss, Mahler o Schönberg. La musica di questi ultimi ha gettato veri e propri pilastri, mentre quella di Debussy, Skrjabin e Bartók costituisce soltanto un elemento decorativo che si dirama dalle travi»²⁴².

²³⁸ Diario no. 6, 21.04.1919.

²³⁹ László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 119-158.

²⁴⁰ Gianmario Borio, *Adoption and Transformation of Traditional Forms in the Fourth String Quartet of Béla Bartók*, in “*Studia Musicologica*” 62, (2021/2022), n. 3-4, pp. 277-290

²⁴¹ Jemnitz Alexander, *Béla Bartók: V. Streichquartett* [Béla Bartók: V Quartetto per archi], in “*Musica Viva*” 1, (1936), n. 1, pp. 19-33.

²⁴² Diario no. 6, 21.04.1919.

2.2.2 Critiche: «il culto di Bartók», musica popolare

Negli anni Dieci, il risentimento di Jemnitz nei confronti di Bartók raggiunge probabilmente il suo apice a causa dell'episodio della Repubblica dei Consigli. Come menzionato in precedenza, in virtù della sua appartenenza al Direttorio dei musicisti, Bartók aveva consolidato una posizione politicamente solida in quell'epoca. Al contrario, la situazione del borghese ebreo Jemnitz è assai precaria ed egli teme che il direttorio possa arrivare a limitare la sua attività artistica, negandogli la possibilità di pubblicare le proprie opere, anche a livello internazionale²⁴³. Jemnitz soffre molto di vivere nella Budapest del dopoguerra dove si sente emarginato dal resto del mondo. Attribuisce la responsabilità dell'isolamento artistico della città al «culto di Bartók», descrivendo la sua personalità come nefasta e nepotistica²⁴⁴. Jemnitz è convinto, che Bartók coglierà l'opportunità della sua posizione di potere per far pubblicare le proprie opere e quelle dei suoi amici, mentre farà passare in secondo piano tutti coloro che non fanno parte della sua cerchia ristretta²⁴⁵.

Passata la Repubblica e i tempi tumultuosi che la seguirono, l'insofferenza di Jemnitz verso Bartók non sembra attenuarsi. L'Ungheria è già governata da Horthy quando, nel 1924, Jemnitz pubblica un articolo intitolato *Ungarn* sulla rivista «Musikblätter des Anbruchs»²⁴⁶. Nel suo contributo, l'autore riconduce le problematiche attuali della vita musicale del Paese al fatto che «il pubblico ungherese considera Bartók e Kodály gli unici pionieri del progresso musicale»²⁴⁷. La sua amicizia con Tóth arriva quasi alla rottura, proprio per le stesse ragioni: Jemnitz non poteva tollerare che l'amico seguisse le orme di Kodály e Bartók, contribuendo così sia alle forze reazionarie sia alla repressione di «quel residuo di musica internazionale che era riuscito a raggiungere l'Ungheria»²⁴⁸.

Jemnitz critica Bartók e Kodály per il loro scarso impegno nell'intraprendere azioni concrete per la divulgazione della musica moderna in Ungheria. A questo proposito, Jemnitz cita l'esempio della *Prima Festa della musica* in Ungheria, durante la quale, secondo l'autore, fu

²⁴³ Aveva in piano di pubblicare, come le opere precedenti, presso la Wunderhorn Verlag. Diario no. 6, 21.04. 1919

²⁴⁴ Diario no. 6, 21.04. 1919.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Jemnitz, Alexander, *Ungarn. Musik 1924*, in «Musikblätter des Anbruch» 7, (gennaio 1925), n. 1, p. 38-40.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 35.

²⁴⁸ Diario no. 8, 07.02.1925.

proprio Bartók a ostacolare l'esecuzione de *La Sagra della primavera* di Stravinskij²⁴⁹. Nonostante le dure critiche, sia professionali che personali, rivolte a Bartók, Jemnitz auspica che egli assuma la guida della vita musicale ungherese, riconoscendone implicitamente il primato e l'eccellenza. Secondo Jemnitz, Bartók dovrebbe sfruttare la propria fama per educare e orientare il pubblico verso le nuove tendenze della musica internazionale. Al contrario, «Béla Bartók si sottrae a ogni responsabilità e obbligo [...]. La sua rinuncia a qualsiasi intervento di rilievo, a qualsiasi influenza promozionale o chiarificatrice, priva i circoli musicali» – scrive Jemnitz sulle pagine dell'«Anbruch».

In considerazione della vicinanza di Jemnitz alla scuola di Schönberg, la storiografia ungherese concorda sul fatto che il compositore condivida lo scetticismo della Seconda Scuola di Vienna e di Adorno nei confronti dell'impiego di musiche popolari nella musica classica, viste come espressione del progressivo avanzamento del fascismo, mascherato da una melodia ammiccante²⁵⁰. La totale negazione delle melodie popolari riguarda soprattutto il giovane Jemnitz degli anni Dieci. In quel periodo, egli ritiene ingiustificato l'uso di melodie popolari nella musica colta, che vede come la manifestazione del nazionalismo – ideologia a cui all'epoca si dice fermamente contrario. Inoltre, trova ridicolo sostenere una differenza sostanziale tra le musiche popolari dei diversi popoli. Questa opinione si riflette nel suo articolo del 1917 scritto sul *Principe di legno*, dove Jemnitz prende di mira anche le prime raccolte di musica popolare ungherese edite da Bartók e Kodály:

Se l'originalità [dei canti popolari ungheresi] può essere dimostrata solo attraverso ragionamenti complessi e astratti, allora si fa una figura piuttosto brutta. Tedesco, russo, francese: è ciò che l'orecchio percepisce come tale. Le canzoni “ungheresi” raccolte nella suddetta pubblicazione, hanno delle impronte russe, slovacche, boeme, serbe, rumene[...]; l'orecchio non percepisce da nessuna parte elementi tipicamente ungheresi²⁵¹.

Secondo Jemnitz, il clima, il luogo e il tempo in cui si vive hanno un'influenza maggiore sulla produzione musicale rispetto alla «spesso abusata questione nazionale»²⁵². Nel 1913 scrive nei

²⁴⁹ *Ibidem*. La Sagra verrà eseguita la prima volta a Budapest il 18.02.1929 (I dettagli di tale concerto (luogo, repertorio) sono riportati nel database dei concerti: https://db.zti.hu/koncert/koncert_Talalatok.asp (consultato il 25.08.2026).

²⁵⁰ «Adorno a Francoforte e Jemnitz a Budapest – in due situazioni storico-musicali completamente diverse – valutarono il ruolo del folklore musicale con una negatività simile». Breuer, *Bartók és Kodály*, Magvető, Budapest, 1978, p. 365.

²⁵¹ Jemnitz, *Der holzgeschnitzte Prinz*, p. 454.

²⁵² Diario no. 2, 02. 09.1913.

suoi diari: «la creazione più elevata è internazionale, essa deve parlare all'intera umanità»²⁵³. L'ostilità iniziale di Jemnitz verso le musiche che si rifanno a un'identità nazionale si riflette bene anche nelle severe critiche a Bartók e Kodály. Queste critiche si trovano principalmente nei diari, perché Jemnitz non arrivò mai ad accusare pubblicamente il «partito di Bartók e Kodály» di essere reazionario. Considerando questa incongruenza tra la voce pubblica e privata di Jemnitz, è compito arduo inquadrare la vera opinione di Jemnitz sulla musica popolare. Non stupisce, dunque, se Tallián – in assenza dei diari che non erano disponibili al tempo – sostiene che «Jemnitz dimostrò un'eccezionale comprensione della musica di Bartók, senza mai percepire la musica popolare nelle sue opere come un segno allarmante dell'avanzata del fascismo»²⁵⁴. Questa frase sembra quasi suggerire che l'arte di Bartók possa costituire, per il schönbergiano Jemnitz, l'eccezione che conferma la regola.

Il termine “pericolo” legato alla musica popolare appare ancora nel 1929. «Bartók è al suo massimo quando si allontana dall'ambiente pericoloso delle trascrizioni dei canti popolari e assume una posizione più astratta nei confronti del materiale folkloristico»²⁵⁵ – scrive Jemnitz. La citazione proviene da una recensione di Jemnitz su un articolo apparso sulla sezione delle critiche collettive della rivista tedesca «Melos»²⁵⁶. L'articolo tematizza gli ultimi quartetti di Bartók, con i quali

Bartók si è allontanato dai primitivismi avvicinandosi al percorso di Schönberg. Il risultato straordinariamente felice di questa sintesi è una musica che non è più primitiva, ma che, a un livello spiritualmente superiore, possiede una forza elementare. Questi due quartetti per archi sono due veri capolavori assoluti della musica contemporanea²⁵⁷.

«Questa critica rappresenta pienamente la nostra opinione»²⁵⁸ – proclama vittorioso Jemnitz, quasi a voler dimostrare che il percorso verso una musica autenticamente contemporanea coincidesse con quello delineato da Schönberg. Tuttavia, il confronto tra l'articolo originale e la recensione pubblicata da Jemnitz su «Népszava» rivela una distorsione deliberata dell'articolo originale. Secondo quanto riportato da Jemnitz, i critici di «Melos» avrebbero

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Tibor Tallián, *Bartók Béla*, Budapest, Rózsavölgyi, 2016, p. 255.

²⁵⁵ Sándor Jemnitz, rubrica *Művészet és irodalom* [Arte e letteratura], in “Népszava” 57, (1929), n. 267 (23 novembre), p. 31.

²⁵⁶ Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel, *Béla Bartóks Drittes und Viertes Streichquartett*, in “Melos” 8, (1929), n. 11, p. 484.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Sándor Jemnitz, rubrica *Művészet és irodalom* [Arte e letteratura], in “Népszava” 57, (1929), n. 267 (23 novembre), p. 31.

interpretato l'impiego delle melodie popolari come un esempio di primitivismo; nel testo originale, invece, il termine "primitivismo" è riferito alla presenza, nella musica di Bartók, di una ritmicità quasi meccanica²⁵⁹. La novità delle composizioni in questione non deriva pertanto da un distacco dalla musica popolare. Al contrario, come sottolineano gli stessi autori tedeschi, è «ancora una volta la spinta immediata ed elementare della musica popolare a condurre la melodia verso una vivida plasticità»²⁶⁰.

Le imprecisioni dell'articolo di Jemnitz ci inducono ad affrontare un'altra questione. Questo esempio dimostra quanto egli fosse determinato a consolidare la propria immagine di baluardo della nuova musica in Ungheria, anche a costo di distorcere le parole di una rivista internazionale. Con questa operazione, oltre a rafforzare la propria identità come discepolo ungherese della scuola di Schönberg, Jemnitz persegue forse anche un'altra finalità: celare al grande pubblico il suo avvicinamento alle idee nazionaliste proprie del movimento sionista.

Oltre a questa intrigante vicenda ideologica attorno all'uso delle melodie popolari, è da sottolineare che Jemnitz è profondamente impressionato dai due quartetti di Bartók in questione. Gli scritti di Jemnitz sulle due opere rappresentano anche una svolta nella pubblicistica, in quanto è la prima occasione in cui l'entusiasmo del critico si traduce in un'analisi teorica e critica delle due opere. In un articolo sullo stile dei due quartetti pubblicato su «*Népszava*», Jemnitz sostiene che le opere finalmente si distinguono dal consueto stile tumultuoso del compositore, rivelando così un Bartók rigorosamente disciplinato, persino quasi pacato²⁶¹.

2.2.3 L'avvicinamento: intorno all'articolo *Bartók und Asien*

Dal 1925 le critiche a Bartók sembrano progressivamente allentarsi, fino al punto che nel 1933, Jemnitz lo acclama come l'unico baluardo della musica ancora indipendente dalle forze reazionarie²⁶². Il suo cambiamento di prospettiva merita un'indagine approfondita, perché

²⁵⁹ Mersmann, Schultze-Ritter, Strobel, *Bela Bartóks Streichquartette*, p. 484.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Jemnitz sarà particolarmente impressionato dal 4° quartetto, di cui scrive: «Il carattere marcato del compositore unifica i movimenti - molto differenziati tra di loro - sotto un denominatore comune." Sarà il primo movimento a conquistare Jemnitz particolarmente: "[questo movimento] è nuovo nel senso più positivo del termine e domina con sovrabbondanza classica l'energie vibrante». Dopo la prima esecuzione, Jemnitz nota che il quartetto fa venire in mente i suoni della Suite Lirica di Alban Berg. Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 147-148.

²⁶² Sándor Jemnitz, *Béla Bartók*, in "The Musical Quarterly" 19, (1933), n. 3, pp. 260-266.

riflette anche il progressivo radicalizzarsi delle sue convinzioni nazionaliste. Il crescente successo internazionale di Bartók è sicuramente uno dei fattori che contribuirono all'attenuazione delle critiche di Jemnitz nei suoi confronti. I due compositori risultano inoltre collegati attraverso diverse figure e circostanze, tra cui la casa editrice *Universal Edition* di Vienna. Jemnitz tenta già dal 1914 di essere accolto tra i compositori pubblicati e sostenuti dalla U.E., ma dovrà aspettare fino al 1926 per la stipula del suo primo contratto. Nel mentre, Bartók viene contattato da Emil Hertzka già nel 1917 con una proposta di collaborazione: un fatto di particolare rilievo, poiché fino ad allora nessun editore straniero aveva avanzato un'offerta simile a un musicista ungherese ed è probabile che ciò non sia passato inosservato a Jemnitz²⁶³. Inoltre Kolisch e Scherchen, entrambi in ottimi rapporti con Jemnitz, sono da contare tra i sostenitori della musica bartókiana²⁶⁴. Si può dunque avanzare l'ipotesi che Jemnitz, notando che i principali esponenti della scena della nuova musica avessero un giudizio decisamente positivo sulle opere di Bartók, abbia deciso di rivedere la sua posizione critica. A ciò si aggiunge che i due compositori si trovarono in una posizione simile nei primi anni Venti. Bartók perse la sua posizione stabile dopo la caduta della Repubblica dei Consigli e divenne a sua volta vittima dello stesso nazionalismo soffocante di cui soffriva Jemnitz – quel medesimo clima di cui precedentemente Bartók era ritenuto uno dei principali responsabili²⁶⁵.

Seguendo le tappe della progressiva riabilitazione di Bartók, si può osservare che Jemnitz, pur conservando ancora alcune riserve nei confronti di Kodály e dello stesso Bartók, a partire dalla metà degli anni Venti inizia a includere quest'ultimo tra i veri compositori moderni che, anziché assecondare un malinteso desiderio di modernità – come la dodecafonia –, sono capaci di un'autentica innovazione²⁶⁶. Jemnitz sostiene anche che la musica meriterebbe maggiore

²⁶³ László Vikárius, Adrienn Gombocz (a cura di), *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*, Bartók Archive Budapest, 2003, p- 20–22.

²⁶⁴ Fu proprio Kolisch a lottare per Bartók e cercare di convincere Adorno di abbassare la sua guardia di difesa contro il fascismo delle melodie popolari. Vedi il loro carteggio in: Claudia Maurer Zenck (a cura di), *Briefe und Briefwechsel 1926–1969* (Briefe und Briefwechsel, 9), Berlin, Suhrkamp, 2023.

²⁶⁵ Bartók, proprio come Jemnitz, lamenta in quegli anni l'assenza di buoni musicisti e orchestre in Ungheria e considera seriamente l'emigrazione. Bartók viene inoltre criticato per la sua musica «ultramoderna» (si veda lo scandalo suscitato dalla prima del *Mandarino meraviglioso*), ma anche le sue ricerche etnomusicologiche suscitano polemiche, poiché in Ungheria non viene visto di buon occhio il suo interesse per repertori non ungheresi, come quello rumeno. Questi attacchi sono ricostruiti in: János Kárpáti, *Bartók Béla keresztútjában* [Béla Bartók nel fuoco incrociato], in "Forrás" 38, (2006), n. 3, pp. [numero pagine]. Lo stesso Bartók, nel 1920, fa riferimento a questa atmosfera ostile in una lettera a Scherchen: «Nel mese di maggio sono stato duramente attaccato dai nostri giornali a causa di un saggio rigorosamente scientifico sulla musica popolare romena d'Ungheria». László Somfai, *Vierzehn Bartók-Schriften in den Jahren 1920/1921*, in *Documenta Bartókiana*, Heft 5, a cura di László Somfai, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, pp. [numero pagine].

²⁶⁶ Il contesto della citazione verrà approfondita nell'ultimo capitolo. Jemnitz, Alexander, *Modulation und „atonale Musik“*, in «Die Musik», XIX, 4 (1927), pp. 254–258.

attenzione nelle sale da concerto di Budapest²⁶⁷. È probabile che egli non sia conquistato all'improvviso dalla musica di Bartók, ma che cercasse di districarsi nella sua fragile situazione di critico completamente estraneo alla vita musicale ungherese. La recensione di Jemnitz sul successo della *Suite di danza* di Bartók eseguita dall'Orchestra Filarmonica di Praga a Budapest nel 1925 è un esempio di questo slalom pericoloso²⁶⁸. «La suite di danza di Bartók doveva essere replicata» – intona il sottotitolo della recensione di Jemnitz.

Cento, mille volte vorremmo scrivere consecutivamente questo nostro sottotitolo. Lasciate che i banditori scalpitanti e rumorosi portino questa fresca notizia di vittoria all'attenzione della città che si ritira in riposo... Coloro che ieri si erano adoperati per mantenere in vita la maliziosa favola che affermava che 'il pubblico di Budapest non ha bisogno di musica ultramoderna', oggi possono solo fare una smorfia e guardare il loro fallimento. Il pubblico di Budapest ha preso le parti della musica meravigliosa che finora aveva conosciuto solo attraverso deformazioni spaventose. Ha scoperto che anche la musica 'ultramoderna' tanto ingiustamente diffamata può essere bella - se viene eseguita correttamente²⁶⁹!

Il lettore più attento noterà forse che, in questa pagina, il nome di Bartók non compare mai. La recensione di Jemnitz sembra un raffinato doppio gioco: consapevole che schierarsi apertamente contro Bartók non gli avrebbe procurato vantaggi, il critico decise di celebrare non tanto il successo dell'opera, quanto «la vittoria della musica ultramoderna». Pur essendo Bartók il soggetto principale del testo, Jemnitz lo aggira abilmente e sfrutta l'occasione per criticare la scarsa qualità delle orchestre ungheresi e le cerchie conservatrici di Budapest, le cui posizioni sono state smentite dal successo della serata.

Nel luglio del 1926, in una recensione del libro di Antal Molnár *La nuova musica*, Jemnitz compie un ulteriore passo verso il riconoscimento di Bartók. Nella sua recensione pubblicata su «Népszava», sottolinea la necessità di distinguere l'arte di Bartók da quella di Kodály, in quanto si tratta di fenomeni artistici radicalmente diversi: «Bartók è un genio creativo istintivo, mentre Kodály non fa altro che illustrare i suoi principi teorici»²⁷⁰ – sostiene Jemnitz. Da questa posizione sarà irremovibile: mentre Bartók viene progressivamente riabilitato, Kodály rimarrà per sempre disprezzato.

²⁶⁷ «Programma noioso e uniltareale, nelle quali Bartók, Schoenberg, Schreker, Busoni, Debussy, Millhaud, Stravinskij, Rimskz-Korzakov, Hindemith, Pizzetti, Respighi etc non vengono in considerazione». in Sándor Jemnitz, *Merengés az Operaház zárt kapuja előtt* [Meditazione davanti ai cancelli chiusi dell'Opera], in «Népszava» 53, (1925), n. 41 (20 febbraio), p. 11.

²⁶⁸ Esecuzione avviene dopo il successo dell'opera al Festival del IGNM del 1925 svoltasi un mese prima.

²⁶⁹ Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 67.

²⁷⁰ Sándor Jemnitz, *Molnár Antal: Az új zene* [Antal Molnár: La nuova musica], in «Népszava» 54, (1926), n. 148.

Grazie ai diari di Jemnitz, è possibile ricostruire il contesto di alcuni incontri tra i due compositori. Sebbene fossero probabilmente già conoscenti da tempo, è durante il Festival dell'IGNM di Praga del 1925 che Jemnitz registra per la prima volta un incontro con Bartók²⁷¹. Il mese successivo al Festival, Jemnitz riferisce del loro primo incontro più personale, confermando che il loro rapporto si sia consolidato solo nella seconda metà degli anni Venti. L'occasione dell'incontro è data dalla proposta di un'associazione di eseguire l'opera *Ganymede* di Jemnitz. Quest'ultimo, sebbene fosse rimasto piacevolmente sorpreso dal fatto che il suo nome fosse stato suggerito dallo stesso Rózsavölgyi, non poté accettare, perché la musica per il suo *Ganymede* non era ancora pronta. Così Jemnitz fece visita a Bartók per proporgli l'occasione. I due trascorsero insieme un'intera mattinata e fecero visita insieme al negozio di Rózsavölgyi, per consultare la partitura della *Prima Suite* di Bartók. Jemnitz riassume la mattinata come molto piacevole e annota nei diari che, chiacchierando, si sono compresi immediatamente, «proprio come era accaduto con Schönberg o con chiunque si condividesse le stesse premesse»²⁷². Jemnitz dichiara di voler definitivamente coltivare questa nuova frequentazione con Bartók, soprattutto qualora, per una sfortunata sorte, dovesse rimanere a lungo in Ungheria – aggiunge con rammarico.

Il prossimo incontro di cui ci informano i diari risale alla fine del 1926. Jemnitz racconta di una sua visita a casa di Bartók, dove quest'ultimo gli ha eseguito con entusiasmo le nuove composizioni per pianoforte²⁷³. La settimana successiva Jemnitz pubblica un articolo su Bartók, dal quale scopriamo che durante il loro incontro, Jemnitz ebbe anche la fortuna di consultare il Concerto per pianoforte di Bartók, il cui orchestrazione era stata appena completata²⁷⁴. Il resto dell'articolo tratta la serata d'autore di Bartók tenutasi l'8 dicembre 1926. In questa occasione, «[il pubblico ungherese], anche se solo per poche ore, si è sentito in Europa e ha affrontato i problemi attuali dei principali compositori europei»²⁷⁵. Jemnitz parla principalmente della suite *All'aria aperta* e della Sonata per pianoforte e approfondisce, forse per la prima volta, anche aspetti compositivi delle opere. Nella *Sonata*, Jemnitz mette in luce la ripresa delle forme tradizionali per una struttura coscientemente costruita nei minimi dettagli. Tuttavia, rispetto all'analisi formale, sembra molto più rilevante la straordinaria

²⁷¹ Diario no. 8., 19.05.1925

²⁷² Ivi, 26.06.1926.

²⁷³ Ivi, 12.12.1926

²⁷⁴ Ivi, 19.12.1926

²⁷⁵ Sándor Jemnitz, *Bartók Béla szerzői estje* [Serata d'autore di Béla Bartók], in "Népszava" 54, (1926), n. 294, p. 35.

capacità di Jemnitz di cogliere la vicinanza della poetica bartókiana al mondo naturale, definendo l'atmosfera delle sue composizioni come intrisa di

quel sentimento sublime che abbraccia la creazione, il quale lì, nel [secondo] movimento lento della sonata, si era completamente astratto, e in questo notturno dal profumo di terra, in questa sinfonia di colori visionaria, si concretizza pienamente²⁷⁶.

Jemnitz sembra essere il primo ad aver impiegato il termine *Naturreligion* in relazione alle opere bartókiane, un concetto divenuto poi centrale nella storiografia su Bartók. Mentre Edwin von der Nüll, il primo teorico di lingua tedesca a scrivere una monografia sul compositore ungherese²⁷⁷, si concentrò principalmente sugli aspetti formali e sull'analisi del sistema tonale, i critici ungheresi sembrano più interessati a sottolineare il nuovo linguaggio poetico introdotto da Bartók. Questa ipotesi è suggerita anche dalla recensione di Otto Gombosi al libro di von der Nüll; pur apprezzando le ipotesi analitiche avanzate dallo studioso tedesco, Gombosi ci tiene a sottolineare che «l'obiettivo, tuttavia, non è ricostruire il pedigree, l'albero genealogico delle armonie, bensì carpire il segreto della creazione artistica viva»²⁷⁸. Jemnitz sarà presente anche alla prima esecuzione del Concerto per pianoforte, dopo essere stato tra i primi a consultarne la partitura. L'opera viene eseguita dallo stesso Bartók, in occasione della festa dell'IGNM a Francoforte sul Meno nel 1927. Nonostante gli apprezzamenti appena riportati sulle pagine dei giornali, il tono critico e sdegnoso di Jemnitz nei confronti di Bartók si fa ancora sentire. A seguito della prima esecuzione annota seccamente nei diari: «Bartók continua a comporre solo i ritmi, verso le altezze è completamente indifferente»²⁷⁹. Durante la sua permanenza a Francoforte, Jemnitz descrive con dettaglio i suoi incontri con i personaggi più illustri del mondo musicale contemporaneo. Bartók, tuttavia, non figura tra questi: Jemnitz accenna solo di averlo incontrato alla Mostra Mondiale della Musica.

Nel 1930 «una menzogna messa in circolazione dal partito litigioso di Kodály, offre l'occasione»²⁸⁰ di un altro incontro tra i due. Jemnitz è convinto che il «partito di Kodály stia diffondendo la falsa notizia che i due fossero ostili l'uno all'altro, all'ovvio scopo di separarli, «perché uniti rappresentiamo il potere più sgradevole della vita musicale ungherese: il potere

²⁷⁶ Ivi, p. 36.

²⁷⁷ Edwin von der Nüll, *Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle (Saale), Mitteldeutsche Verlagsaktiengesellschaft, 1930.

²⁷⁸ Ottó Gombosi, *Recensione a «Edwin von der Nüll: Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik»*, in «Nyugat» 24, (1931), n. 10, pp. 694-695.

²⁷⁹ Diario no. 8, 01.07.1926.

²⁸⁰ Diario no. 8, 08.04.1930.

di coloro che sanno e possono fare di più»²⁸¹. Sebbene Jemnitz avesse programmato soltanto una breve visita di una mezz'ora per chiarire la faccenda, rimane con Bartók per ben tre ore. Nei suoi diari descrive la sua personalità con entusiasmo:

È un uomo incantevolmente amabile, gentile e duro allo stesso tempo, una vera natura virile. Non c'è nessuno più facile di lui con cui socializzare, perché riesco a indovinare tutte le sue allusioni – dato che di solito coincidono con le mie. Così riusciamo a comunicare in un attimo²⁸².

Sebbene i diari non forniscano un resoconto esaustivo dei loro incontri, è presumibile che questi siano proseguiti regolarmente. A partire dagli anni Trenta, Jemnitz redige regolarmente articoli su Bartók, anche per le riviste internazionali più rinomate, il che rende il suo lavoro uno dei principali canali per la divulgazione dell'opera di Bartók. Dai diari si evince anche che, su consiglio di Tóth, Jemnitz aveva preso l'abitudine di far leggere i suoi scritti al compositore stesso prima di pubblicarli. Pertanto, gli articoli a partire dagli anni Trenta rifletterebero autenticamente il pensiero di Bartók²⁸³.

Nel 1931 Jemnitz pubblica sulla rivista «Melos» un articolo dal titolo *Bartók und Asien*, che rappresenta una profonda svolta nelle sue convinzioni. «Il carattere travolgente di un grande artista si spiega con la sua connessione con il popolo»²⁸⁴ – recita la prima frase del testo, in netta contrapposizione con il consueto approccio storiografico di Jemnitz, che si schiera contro i nazionalismi. Bartók viene descritto nelle vesti di colui che deve redimere il popolo ungherese, una posizione che contrasta con le precedenti critiche di Jemnitz, nelle quali attribuiva a Bartók una presunta cattiva influenza sugli ungheresi. Per queste novità, il testo è di importanza centrale tra gli scritti jemnitziani.

Nel corso dell'articolo, Jemnitz sostiene che l'artista deve imparare a rappresentare la propria nazione da una «posizione mediana da cui raccontare l'intera storia del suo popolo». Dimorare nel centro (*in der Mitte zu wohnen*) significa rivelare l'anima del popolo nella sua totalità, significa «scavare il volto intellettuale della razza per ottenere un'immagine completa del popolo»²⁸⁵. Una volta identificate le impellenti responsabilità dell'artista, Jemnitz prova a

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ Sembra che i due compositori abbiano sviluppato in questo periodo un rapporto di particolare confidenza. Mentre Jemnitz condivide con Bartók le bozze dei propri articoli (Diario no. 9, 03.05.1931), Bartók gli mostra le bozze delle proprie opere, come nel caso degli schizzi del *Secondo Concerto per pianoforte*, che gli affida pregandolo di non divulgarli (Diario no. 9, 25.08.1932).

²⁸⁴ Alexander Jemnitz, *Asien und Europa: Eine Béla Bartók-Studie*, in «Melos» 10, (1931), n. 11, pp. 357-360.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 357.

individuare gli strumenti attraverso i quali l'artista dovrebbe procedere per rappresentare in maniera appropriata il proprio popolo, ma ammette la difficoltà di trattare un «materiale di dubbia provenienza o a volte completamente perduto, su cui si hanno indicazioni inaffidabili o del tutto assenti». Infatti – ammette Jemnitz – «solo un istinto infallibile può trattare questi materiali»²⁸⁶.

Secondo Jemnitz, il popolo ungherese fatica a ritrovare i «fili che condurrebbero alla sua infanzia spirituale» a causa delle radicali trasformazioni subite. Per illustrare queste rivoluzioni culturali, Jemnitz cita due eventi: la migrazione degli ungari dall'Asia Minore nella valle dei Carpazi (evento noto nella storiografia ungherese come *conquista della patria*, datata al 896) e la successiva conversione al cristianesimo, avvenuta nel 1001. Secondo Jemnitz, l'unico elemento di continuità che il popolo può vantare, anche dopo oltre un millennio, è la terra: «il vecchio paesaggio è rimasto intatto e ha influenzato ogni evento storico-spirituale e la formazione delle razze»²⁸⁷. Nella travagliata storia dell'Ungheria, solo il genio di Béla Bartók è riuscito a riportare alla luce i segreti dell'anima popolare, senza perdersi in inutili discorsi scientifici – annuncia Jemnitz²⁸⁸.

Attraverso la materia che trovava nell'anima del suo popolo e che riviveva in sé, egli offrì al mondo l'archetipo del villaggio, spoglio dello sguardo della modernità: l'immagine di una comunità vicina alla natura ed eticamente istintiva, [...] tollerante e indifferente nei confronti dell'astrazione religiosa²⁸⁹.

L'insistenza sulla terra e sul villaggio si combina bene con le cause sioniste sostenute da Jemnitz. Al di là di un tangibile e probabile fondo ideologico, che verrà approfondito nel capitolo seguente, Jemnitz affronta questioni teoriche e compositive relative alla poetica di Bartók. Egli problematizza la mera trascrizione delle melodie popolari e la loro semplice integrazione nella musica colta occidentale: ciò non basta, è necessario restituire anche il contesto popolare da cui provengono i canti per «potersi avvicinare all'anima del popolo»²⁹⁰. Similmente, in un articolo intitolato *Come condurre una ricerca sulla musica popolare?*, Bartók sottolinea l'importanza della condizione arcaica e dell'esecuzione tradizionale che

²⁸⁶ Ivi, p. 358.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Jemnitz si rivolge qui alle dispute sull'origine ugro-finnica o origine turco-tartara-mongola, due posizioni tra di loro discordanti che dividevano fortemente il paese.

²⁸⁹ Jemnitz, *Asien – Bartók*, p. 359.

²⁹⁰ *Ibidem*.

rispecchi la vita del villaggio²⁹¹. Solo così l'artista potrà provare l'emozione dei canti. La mera ricostruzione dell'arco melodico delle canzoni non è sufficiente a catturare la magia dei canti, o, per usare le parole di Jemnitz, «il mistero più profondo dell'anima del popolo»²⁹².

Il saggio *Bartók und Asien* è rilevante tra le pagine di Jemnitz dedicate a Bartók, perché Jemnitz ci lascia in eredità anche la genesi dell'articolo. Questo avrebbe dovuto avere anche una seconda parte dal titolo *Osten in Westen*, che non fu mai pubblicata.²⁹³ Mentre Jemnitz solitamente scrive poco nei diari riguardo alla sua professione di critico, spesso considerata come un'attività superflua, diverse pagine sono dedicate al saggio *Bartók und Asien*. «Finalmente sono riuscito a riassumere tutto ciò che ritenevo rilevante sul fenomeno Bartók», scrive Jemnitz, aggiungendo che «il lavoro è stato faticoso, perché la ricostruzione della situazione orientale ha coinvolto emotivamente anche me stesso»²⁹⁴. Dai diari emerge anche che Jemnitz sottopose il manoscritto a Bartók, che «si dichiarò d'accordo con tutto. È qui che si distingue il saggio di un artista da quello di un esteta: quest'ultimo ha bisogno di esempi primitivi, mentre il primo [...] inventa»²⁹⁵.

Considerando l'approvazione del manoscritto da parte di Bartók, risulta rilevante ripercorrere alcune tematiche nel testo, che col tempo diventeranno centrali negli studi bartókiani. In primo luogo, riappare nuovamente il tema della vicinanza di Bartók alla natura e al mondo delle leggende antiche, che Jemnitz definisce, in questa occasione, non come *Naturreligion*, ma come «fede panteistica, nella quale, nel senso cristiano-dogmatico, il divino è assente»²⁹⁶. Jemnitz descrive la vicinanza al mondo naturale come un languore verso un “non-qua”, una

²⁹¹ Antal Molnár (a cura di), *Béla Bartók: Miért és hogyan gyűjtsünk népzeneét? A zenei folklóre törvénykönyve* [Perché e come raccogliere la musica popolare? Il codice del folklore musicale], (Népszerű zenefüzetek, 5), Budapest, Somló Béla kiadása, 1936.

²⁹² Béla Bartók, *Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik* [L'influenza della musica popolare sulla musica d'arte contemporanea], in “Melos” 1, (1920), n. 17 (16 ottobre), pp. 384-386.

²⁹³ La rivista Melos scrive a Jemnitz di non voler pubblicare l'articolo, perché troppo lungo. Lettera della redazione della rivista “Melos” a Jemnitz, 21.10.1931, Fond 1/251/20. 1931.10.21. Probabilmente è a questo stesso articolo che si riferisce la rivista ebraica ungherese quando comunica a Jemnitz, nonostante il grande interesse della redazione per il suo contributo, «con grande dispiacere, di non poter pubblicare l'articolo, poiché le posizioni ebraiche in esso sostenute sono troppo delicate». Lettera della redazione di “Múlt és jövő” a Jemnitz, Fond 1/267.

²⁹⁴ Diario no. 9, 29.04.1931.

²⁹⁵ Diario no. 9, 03.05.1931.

²⁹⁶ Il figlio di Bartók ricorda esattamente questo aspetto: come i sentieri boschivi delle passeggiate transilvane di Bartók lo conducessero al mondo dei cervi e delle ballate. Bartók, *Apám* [Mio padre], Budapest, Bartók Archivum – Akkord Kiadó, 2004, p. 239.

rappresentazione della purezza della natura, in risposta alla negatività della società industriale²⁹⁷.

Jemnitz affronta tematiche inerenti anche all'analisi armonica. Prendendo in considerazione la materia prima delle opere bartókiane, ovvero le melodie popolari, egli richiama l'attenzione sulla loro natura monodica e dunque orizzontale. Affinché le melodie popolari possano essere compatibili con la musica colta, è inevitabile affrontare il problema della compatibilità tra un materiale di spiccata natura orizzontale e la verticalità delle musiche colte. La verticalità diventa un'esigenza tecnica da affrontare sul piano compositivo che, secondo Jemnitz, richiede l'elaborazione di una teoria sistematica.

Jemnitz giunge qui a uno degli argomenti centrali della tecnica compositiva del Novecento, con il quale si sono confrontati molti altri compositori, da Stravinskij fino a Messiaen. Egli osserva che, all'epoca di Bartók, il sistema armonico impiegato dalla maggior parte dei compositori proviene dal «ripiegamento verticale delle scale orizzontali»²⁹⁸. Tali insiemi vengono poi resi più complessi (*verdichtet*) da Wagner, Debussy e Schönberg²⁹⁹. «Bartók non doveva dunque fare altro che adattare il proprio schema, il melos monodico del mondo popolare ungherese, a queste tendenze moderne» – conclude Jemnitz. Bartók stesso è pienamente consapevole di queste novità e in un articolo del 1921 sostiene che «l'elemento diatonico della musica dell'Europa orientale non è in alcun modo in contrasto con [la tendenza di parificare i semitoni], realizzabile sia nella melodia che nell'armonia, a prescindere dal fatto che le melodie popolari siano diatoniche o addirittura pentatoniche»³⁰⁰.

In queste righe si intravede il solido sapere armonico di Jemnitz. Egli sicuramente è a conoscenza anche del citato articolo di Bartók, che attesta l'apertura di quest'ultimo verso le tendenze della nuova musica. Il “schönberghiano” Jemnitz dovrebbe dunque riconoscere con soddisfazione che Bartók stava intraprendendo la via della modernità, da lui tanto auspicata. Tuttavia, come emergerà in particolare dall'ultimo capitolo, ci troviamo di fronte a un Jemnitz che ha maturato convinzioni musicali radicalmente diverse da quelle professate nella sua gioventù. La sua completa inversione di rotta si riflette bene nell'abbandono del suo interesse

²⁹⁷ József Ujfalussy, *A hid-szerkezetek néhány tartalmi kérdése* [Alcune questioni di contenuto relative alle strutture ad arco], in “Magyar Zene” 1, (1961), n. 7-8, pp. 3-19.

²⁹⁸ Jemnitz, *Asien – Bartók*, p. 359.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Béla Bartók, *The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time*, trad. di Brian Lunn, in “The Sackbut” 2, (1921), n. 1, pp. 5-11.

per le nuove tecnica compositive che si vanno sviluppando nel mondo germanico, sostituito dal suo crescente interesse per le musiche popolari dei popoli asiatici. Nell'articolo in discussione *Bartók und Asien*, il critico si spinge fino a chiedersi se la musica degli arabi, dei cinesi e dei giapponesi, fino a quel momento considerata solo un rumore ritmicizzato stridente, non fosse in realtà simile alle tendenze armoniche contemporanee. «Non attraversava forse la musica del gamelan giavanese l'intera gamma dei suoni di riferimento melodici come una colonna sonora eretta verso l'alto?» – si chiede Jemnitz³⁰¹. Nel nuovo universo di valori di Jemnitz l'eccellenza di Bartók non risiede più nella sua capacità di inserirsi nelle tendenze contemporanee, bensì nella sua abilità di tradurre il carattere orientale, intrinseco al *melos* ungherese, nella musica colta occidentale. *Östliche Substanz in westliche Klangform*, ovvero sostanza orientale in veste occidentale – recita il sottotitolo dell'articolo, che sintetizza in maniera efficace questa teoria di Jemnitz.

Jemnitz riflette anche sugli ostacoli che l'artista orientale affronta a causa delle limitazioni imposte dall'apparato strumentale occidentale. Se, nell'orchestrazione, Bartók non sembra aver mai preso in considerazione l'impiego di originali strumenti popolari, Jemnitz suggerisce la riflessione sulla possibilità di ricostruire tali strumenti piuttosto che cercare di ricostruire l'immagine sonora perduta attraverso trattamenti complessi degli strumenti convenzionali³⁰². Sollevando questa questione, il critico chiude l'articolo riconoscendo il naturale talento orientale di Bartók, in grado di trasformare il violino moderno in uno dei suoi antenati: «la viella dell'Asia anteriore o il liuto a manico lungo arabo; porta il clarinetto alle labbra, e questo si trasforma in una *shawm*»³⁰³.

In considerazione della vasta produzione storiografica che vede la musica di Bartók perfettamente inserita negli sviluppi della musica occidentale della sua epoca, l'idea di considerare Bartók un genio peculiariamente orientale può risultare sorprendente. In Ungheria, tuttavia, è ampiamente diffuso e riconosciuto il filone storiografico che associa l'Ungheria al mondo orientale. La lettura jemnitziana di Bartók, come discusso nell'articolo presentato, non è dunque una lettura fantasiosa e arbitraria di Jemnitz. Al contrario, l'articolo dimostra che il musicista originariamente germanofilo sta sviluppando nuove teorie estetiche sempre più influenzate dal *Zeitgeist* predominante in Ungheria, dove, a partire dalla fine dell'Ottocento, si osserva un crescente interesse verso l'Oriente. La riscoperta dei miti e dei simboli delle prime

³⁰¹ Ivi. 360.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

tribù magiare, che secondo varie credenze sarebbero originari degli Urali, la catena montuosa tra Europa e Asia, ha generato una sorta di sentimento di appartenenza o *Sehnsucht* verso l'Oriente. Le diverse teorie che affiorano da questo interesse trovano espressione sia in ambito artistico quanto sia in quello linguistico e possono essere ascritte alla corrente di pensiero nota come turanismo, la quale riconosce nell'opera di Bartók un modello esemplare da seguire anche in altre discipline artistiche³⁰⁴. Numerosi scritti e dichiarazioni di Bartók sull'argomento e le sue ricerche in Asia Minore e Turchia confermano il suo interesse per il legame degli ungheresi con le popolazioni asiatiche e turche³⁰⁵. Alla luce di questa specifica storia culturale del Paese, alla quale Bartók era indubbiamente legato, la già menzionata nota dei diari di Jemnitz sul presunto consenso di Bartók rispetto ai contenuti formulati nel suo articolo risulta più verosimile.

³⁰⁴ Con il termine turanismo si possono intendere diversi fenomeni, tra cui: la ricerca della patria originaria orientale degli ungheresi; la ridefinizione del ruolo politico dell'Ungheria, ad esempio come mediatrice tra Oriente e Occidente; il tentativo di creare uno stile nazionale nelle arti figurative e applicate attraverso il ricorso al repertorio di motivi turanici proprio dei popoli ritenuti affini. Definizione tratta da: Balázs Ablonczy, *Keletre, magyar! A magyar turanizmus története [Verso Est, ungheresi! La storia del turanismo ungherese]*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2016, p. 14-15.

³⁰⁵ Se la comunità scientifica internazionale ha forse familiarità solo parziale con questo ambito d'indagine, la storiografia ungherese vanta una ricca letteratura critica dedicata al rapporto tra Bartók e il mondo musicale orientale. Già nel 1924, in *A magyar népdal* [La canzone popolare ungherese], Bartók s'interrogava sulla possibilità che la radice originaria della musica ungherese fosse da rintracciare nella cultura musicale asiatica. A seguito delle sue ricerche sul campo condotte in Asia Minore e in Turchia (tra il 1936 e il 1937), il compositore poté infine dimostrare la comune matrice di queste due culture musicali e le loro stringenti affinità melodiche.

III. Ebraismo

Il confronto con la propria identità ebraica si manifesta con particolare incisività nella vita di Jemnitz e modella profondamente le sue convinzioni politico-culturali nonché i suoi interessi compositivi. Lo studio comparato dei diari e dei vari articoli pubblicati su riviste ebraiche ci permettono di delineare il suo percorso verso l'ebraismo. Nel 1927, Jemnitz descrisse il proprio processo di riavvicinamento alla comunità ebraica attraverso diverse fasi. Dopo aver attraversato una prima fase di assimilazione, cercò di identificarsi nell'ideale dell'internazionalità, fino a trovare la «propria realizzazione nella coscienza di razza»³⁰⁶. Considerando il legame tra Jemnitz e Schönberg, è legittimo chiedersi se l'origine ebraica dei due artisti abbia contribuito alla loro stima reciproca. Prendendo in esame le sfide che hanno dovuto affrontare causa della loro origine, emerge chiaramente che i due si trovano ad affrontare tematiche e vicissitudini con notevoli somiglianze. La crescente centralità dell'ebraismo nei loro scritti a partire dagli anni Venti suggerisce che entrambi fossero alla ricerca di una propria identità³⁰⁷. Oltre ad indagare la loro relazione con la propria eredità ebraica, è rilevante soffermarsi sulla loro auto-percezione come musicisti tedeschi. Entrambi ambivano a inserirsi nella grande tradizione musicale germanica ed è proprio in concomitanza con lo sgretolarsi dell'identità tedesca che i due compositori intraprendono il loro attivismo in difesa dell'ebraismo, pur con esiti molto diversi tra di loro.

Nel corso dell'estate del 1913, Jemnitz si confronta con gli scritti di Wagner, ma esita a leggere *Il giudaismo in musica* di Wagner. Si ricorda, infatti, che «Schönberg gli raccontò di essere rimasto profondamente sconvolto dopo aver letto il saggio wagneriano. La lettura del testo gli aveva fatto sorgere seri dubbi sul proseguimento della sua carriera musicale»³⁰⁸. È in questa nota dei diari che la parola *ebraismo* emerge per la prima volta, e non è da escludere che Jemnitz cominci ad avvicinarsi alla storia culturale del giudaismo proprio attraverso le lunghe chiacchierate con Schönberg. Dopo aver deciso comunque di intraprendere la lettura del testo di Wagner, Jemnitz dichiara con che la sua paura svanì presto; tuttavia, nonostante scriva di «non capire come mai questo opuscolo abbia potuto suscitare tanto odio di parte» il testo lo colpì profondamente. La sua percezione di Wagner cambierà per sempre: egli diventa

³⁰⁶ Diario no. 8, 17.04. 1927.

³⁰⁷ Jost Hermand, *Der biblische Weg. Zur Radikalität von Schönbergs zionistischer Wende*, in Rudolf Stephan e Sigrid Wiesmann, Matthias Schmidt (a cura di), *Arnold Schönberg. Neuerer Musik. Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, (Duisburg, 24.-27. Februar 1993), Wien, Lafite, 1996, pp. 195-206.

³⁰⁸ Diario no. 2, 02.09.1913.

improvvisamente un compositore privo di senso musicale, che appartiene all'ultima categoria degli umani³⁰⁹. Secondo Jemnitz, l'antisemitismo di Wagner si basa solo sull'invidia e l'odio di Mendelssohn e Meyerbeer³¹⁰.

In questi anni appaiono anche i germogli dei primi pensieri sulla vocazione culturale dell'ebraismo. Jemnitz già negli anni Dieci – dunque molto prima che l'ebraismo divenisse un pilastro centrale della sua identità – sostiene che sia stata la cultura ebraica ad aver creato i più grandi e antichi monumenti culturali. I portatori dello sviluppo in musica sono Mahler e Schönberg e dietro di loro si trova un intero gruppo: Zemlinsky, Walter, Schreker, Korngold, e Liebermann³¹¹. Jemnitz sta forse cercando di smentire «l'argomento preferito degli antisemiti, secondo cui gli ebrei sarebbero incapaci di adattarsi alla mentalità ariana»³¹²? Tuttavia, il suo ragionamento anticipa misteriosamente alcune righe di Schönberg destinate a Einstein nel 1925, nelle quali il compositore argomenta così: «la musica occidentale rimanda agli ebrei e deve il proprio sviluppo, e forse anche i propri principi fondamentali, all'essenza e allo spirito ebraici»³¹³.

Tra coloro che hanno potuto gettare le basi per l'interesse futuro di Jemnitz verso la musica e la cultura ebraica, merita di essere citato Arno Nadel, un compositore e critico ebreo originario della Lituania che si stabilì a Berlino. Jemnitz ha l'occasione di conoscerlo durante i suoi anni giovanili. Nadel coltivava un rapporto di amicizia anche con Schönberg, come attestano le quattro lettere di Nadel del 1912 destinate al compositore³¹⁴. Nadel pubblicava degli articoli anche per la rivista «Die Musik», per la quale, dal 1914, scriveva anche Jemnitz. Considerando che le prime lettere che attestano il rapporto tra Nadel e Jemnitz risalgono al 1915, non è chiaro se i due si siano conosciuti tramite Schönberg o tramite la rivista. Durante i loro incontri, Jemnitz gli mostra le sue composizioni e si dice molto soddisfatto delle ottime critiche di Nadel, nonostante quest'ultimo si chieda modestamente «cosa mai può servire la mia revisione». Jemnitz dichiara di aver trovato un uomo straordinario nella sua figura³¹⁵. Nonostante le note dei diari che citano Nadel non facciano riferimento a temi ebraici affrontati durante i loro

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Diario no. 3, 23.02.1914.

³¹¹ Diario no. 2, 02.09.1913.

³¹² *Ibidem*. Questa argomentazione è discussa a lungo anche da Wagner nel saggio sugli ebrei.

³¹³ Lettera di Schönberg a Einstein, 01.01.1924, sito dell'ASC, <https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B009903> (consultato il 06.09.2026).

³¹⁴ Le lettere non sono di particolare interesse, ma testimoniano l'interessamento reciproco per la pubblicazione delle opere o delle critiche reciproche e contengono anche alcuni accenni a inviti a serate d'autore o simili. Fonte: https://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?action=view&id_letters=14588

³¹⁵ Diario no. 4, 08.05.1915.

incontri, forse non è un caso che tra gli interessi di Nadel figuravano proprio due argomenti che nell'arco di dieci anni sarebbero diventati centrali anche per il futuro Jemnitz, risvegliato alla propria coscienza ebraica: la scoperta dei canti originali degli ebrei dell'Oriente (*Ostjuden*) e l'attività presso la rivista sionista «Ost und West» a partire dal 1903 ³¹⁶.

3.1 Identità negate: il confronto con l'ebraismo dei giovani compositori

Come discusso in precedenza, Jemnitz era legato alla Germania da un forte legame. Tuttavia, sembra che dietro il suo desiderio di essere riconosciuto come un compositore tedesco – e non ungherese, né tantomeno ebreo – cominciasse a celarsi anche un senso di fastidio³¹⁷. Ciò lo condurrà, a partire dalla metà degli anni Venti, a un profondo cambiamento di prospettiva, che sfocerà in una cosciente separazione – e talvolta in un vero e proprio disdegno - della cultura tedesca. I diari riportano che il tema del confronto tra ebrei e tedeschi è presente, seppur in modo intermittente, già dagli anni Dieci. Un caso esemplificativo è quando, ancora a Berlino, dopo aver assistito a una lezione del musicologo Hermann Kretzschmar all'Università Humboldt di Berlino, Jemnitz annota che la lezione e le argomentazioni erano mediocri, e si chiede: «del resto cosa ci si può aspettare da un tedesco»³¹⁸? Un'altra manifestazione del suo crescente disprezzo verso la germanità è l'avversione nei confronti di Strauss, il cui successo Jemnitz interpreta con disgusto come «il trionfo dell'esegesi tedesca»³¹⁹.

Verosimilmente, questi commenti possono essere interpretati come manifestazioni della rabbia di Jemnitz, derivante dalla frustrazione di non poter far parte della cultura tedesca alla quale aspirava da anni. La traiettoria di Schönberg, in relazione alla tradizione tedesca, è simile a quella di Jemnitz. Egli concepisce la propria opera e la tecnica dodecafonica come la logica conseguenza del canone della musica tedesca, sottolineando di aver scritto «musica davvero nuova, pur fondandosi sulla tradizione»³²⁰. La sintassi e la forma delle opere di Schönberg

³¹⁶ Nadel e la sua ricerca sul canto sinagogale deve essere stato di rilevante importanza nell'ambito della musicologia ebraica, in quanto anche Berl, Heinrich (Judentum in der Musik) cita la sua opera molto spesso. Ulteriori informazioni si su Nadel: <https://www.lbi.org/collections/arno-nadel/>

³¹⁷ Diario no. 8, 13.06.1925.

³¹⁸ Diario no. 2, 12.01.1913.

³¹⁹ Diario no. 3, 13.06.1914.

³²⁰ Ivan Vojtech (a cura di), *Arnold Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1976.

rimangono sostanzialmente invariate rispetto alla tradizione, il che gli vale – non senza un certo intento critico - il titolo di «rivoluzionario conservatore» della generazione successiva³²¹.

Tuttavia, l'auto-esegesi di Schönberg e Jemnitz come compositori tedeschi è in netto contrasto con la loro ascendenza ebraica ed est-europea, una condizione che il contesto storico in cui vivono non fa che evidenziare costantemente³²². Che *Il giudaismo in musica* abbia destabilizzato Schönberg – come sembra documentato nel diario di Jemnitz - non deve sorprendere, poiché Wagner arriva a sostenere che un ebreo non sarà mai capace di esprimersi artisticamente, o meglio, la sua arte rimarrà sempre estranea a «noi europei». La lingua e persino l'aspetto di un ebreo risultano ripugnanti alla «nostra percezione europea» – continua Wagner – ed egli incoraggia il lettore a «non vergognarsi, ma ad accogliere questo rigetto come dettato dalla *natura*»³²³. Secondo Wagner, poiché la musica è considerata ancora più espressiva della lingua parlata, «il linguaggio musicale ebraico non potrebbe essere altro che sgradevole alle nostre orecchie, fino a diventare ridicolo»³²⁴.

La difficile situazione identitaria in cui si trovano Schönberg e Jemnitz è comprensibile: il tanto ammirato Wagner, simbolo di quella musica tedesca di cui i due compositori si sentono eredi diretti, li rigetta a causa di un pregiudizio di natura razziale³²⁵. Schönberg, nel 1935, sintetizza benissimo il sentimento di scontento che affliggeva i giovani ebrei in quel contesto storico: «our self-esteem suffered very much [...]. An artist cannot create, without being [!] convinced of his creative capacity: [...]this lack of self-confidence led often to disdain of Jewish doings. [!] »He is only a Jew« (only!!) »he cannot be of any importance»³²⁶. Nonostante maggior parte di questi artisti siano cresciuti nella culla della cultura tedesca, si trovano bruscamente rigettati

³²¹ L'accezione trova grande fortuna dopo la pubblicazione del libro di Reich: Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Verlag Fritz Molden, 1968. Sulla stessa tematica si veda anche Boulez, Pierre: *Schönberg è morto!* in Pierre Boulez, *Note di apprendistato*, trad. it. di Luigi Bonino, Torino, (ed. or. Pierre Boulez, *Relevés d'apprentis*, Paris, Éditions du Seuil, 1966).

³²² Therese Muxeneder, *Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I)*, in "Journal of the Arnold Schönberg Center" 14, (2017), pp. 11-32.

³²³ Wagner, Richard, *Das Judentum in der Musik*, https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik (consultato il 06.09.2026).

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Werfel descrive questo orrore perfettamente: "Lontano era il tempo in cui si poteva ereditare il frac di uno sventurato compagno che per uccidersi con un colpo di pistola non aveva trovato motivo più plausibile che il fatto di non poter sopportare la condanna espressa contro la propria razza da parte dell'idolatrato Richard Wagner". Franz Werfel, *Una scrittura azzurro pallida*, trad. it. di Renata Colorni, Milano, Adelphi, 2023 (ed. or. *Eine blassblaue Frauenschrift*, Frankfurt, Fischer Verlag), p. 36.

³²⁶ Arnold Schönberg, *When we young Austrian Jewish Artists*, 1935, sul sito della ASC, <https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-T003979> (consultato il 06.09.2026).

dai *Patentdeutschen*³²⁷. Nel pamphlet scritto per il Cinquantesimo anniversario della morte di Wagner, Schönberg sottolinea con amara ironia che gli ebrei sono coloro che maggiormente incarnano il principio secondo cui «essere tedeschi significa fare di tutto per la causa tedesca». Il breve scritto si conclude con una frase lapidaria: «1933 – Wagner è morto da 50 anni– oggi coloro non possono più chiamarsi tedeschi»³²⁸. Schönberg fa riferimento al fatto che nessuno, più degli ebrei, abbia mostrato una grande volontà di apprendere e, dunque, di integrarsi nella cultura tedesca. Il desiderio di una totale assimilazione da parte degli ebrei era un fenomeno molto diffuso all’inizio dello scorso secolo, fino a giungere, talvolta, al rinnegamento e odio della propria identità ebraica. Jemnitz e Schönberg fanno parte di questa storia, pur giungendo a una conclusione diversa riguardo alla propria identità: l’uno aderendo a teorie razziali e l’altro senza mai abbandonare la prospettiva dell’universale.

Entrambi i compositori inizieranno a confrontarsi attivamente con l’ebraismo solo a partire dagli anni Venti. Schönberg abbandona la religione mosaica già in giovane età, nel 1898. Tuttavia, vari eventi degli anni Venti richiamano la sua attenzione sull’influenza della propria identità semitica sulla sua vita. Il celebre episodio di discriminazione al Mattsee nel 1921, le tendenze antisemite all’interno della comunità Bauhaus e, infine, lo sdegno con il quale la stampa berlinese accoglie la notizia della cattedra occupata da Schönberg alla *Akademie der Künste* rendono il compositore sempre più allarmato³²⁹. Da qui in poi si rompe per sempre la speranza di poter essere accettati dai *Deutscharien* e sente «di non essere né tedesco, né europeo, forse nemmeno un uomo, ma solamente un ebreo»³³⁰.

³²⁷ Espressione usata spesso spesso anche da Schönberg. Si può usare la seguente definizione del termine: «I *Patentdeutschen* [tedeschi brevettati/DOC] erano, nei circoli ebraici austriaci – in particolare in quelli che si sentivano appartenenti alla cultura tedesca –, un’espressione dispregiativa per indicare quei tedeschi che, per ragioni “razziali” o “völkisch”, consideravano la germanicità come un proprio monopolio esclusivo».. Hartmut Krones, *Max Reger und Arnold Schönbergs „deutsche Musik“*, in “Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa” 18, (2017), p. 334.

³²⁸ Ivi, p. 339.

³²⁹ Jost, *Der biblische Weg*, pp. 195–206. Vedi anche: Gruber, Muxeneder (a cura di), *Arnold Schönberg Handbuch*, p. 18-20 e 136.

³³⁰ Schönberga Kandinskij, 19.04.1923, sul sito dell’ASC, <https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B008186> (consultato il 06.09.2026).

3.2 La strada verso l'ebraismo nazionale

Jemnitz abbandonerà la religione ebraica relativamente tardi, nel 1919, all'età di 29 anni³³¹. Questa scelta è stata probabilmente determinata dalla necessità politica di sfuggire ai pogrom perpetrati dal cosiddetto terrore bianco, che ha assunto il controllo dopo la fine della Comune. Jemnitz osserva con distacco, che «gli ebrei più intelligenti hanno già previsto il pericolo e si sono già ribattezzati da mesi»³³². Riguardo al proprio battesimo, Jemnitz dichiara di dimostrare «la mia non appartenenza (*Nichtzusammengehörigkeit*) interna», in quanto «i suoi conoscenti lo avevano da tempo considerato cristiano o ebreo battezzato, ed egli voleva finalmente risolvere questa questione scomoda»³³³. «Finalmente potrò riconoscermi tra i miei simili, ai quali assomiglio fisicamente e con i quali condivido lo stesso ambiente»³³⁴ – aggiunge. Jemnitz descrive la sua conversione alla Chiesa cattolica come una scelta sincera e autentica, profondamente sentita. La seguente citazione, che rivela la sua rabbia, sembra confermare tale affermazione:

Non voglio più portare le catene di un popolo alla cui redenzione non potrò partecipare a causa delle torture e delle umiliazioni che subiranno. Il povero ebreo in caftano, che si lascia sputare addosso per strada, ma che a casa celebra il sabato con gioia e soddisfazione, affermando con convinzione la propria esistenza, è un essere logico, perché le sue gioie sbocciano dalle sue sofferenze. Un ebreo senza religione è invece come un mendicante che digiuna: non trova conforto nelle sue sofferenze, ma deve sopportarle senza gioia, senza coscienza e senza ricevere alcun compenso o ricompensa. Durante le feste rimane infelice e non redento. In tali circostanze, non solo è irragionevole, ma è addirittura un crimine contro il proprio io scontare una pena ingiustificata a vita, senza aver almeno tentato di fuggire. E ora ho intenzione di tentare una fuga del genere³³⁵.

Nonostante la sua forte presa di posizione nei confronti di un popolo con cui non vuole più identificarsi, le sue riflessioni storico-culturali sull'ebraismo continuano con incisività nei mesi successivi al battesimo, rivelando quanto Jemnitz sia ancora internamente dibattuto. Egli annota anche le sue riflessioni sulla tragica dispersione del popolo ebraico, attribuibile all'internazionalizzazione del cristianesimo, e aggiunge di «non aver mai provato tanto fortemente il desiderio di definire la differenza tra giudaismo e cristianesimo»³³⁶. Solo alcuni

³³¹ Diario no. 6, 30.08.1919 (l'annotazione coincide con il giorno del battesimo).

³³² Ivi, 07.08.1919.

³³³ Ivi, 29.08.1919.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Ivi, 22.11.1919.

mesi dopo il suo «ingresso sincero nella Chiesa cattolica», Jemnitz critica il cristianesimo come giudaismo internazionalizzato, spogliato del proprio carattere nazionale. Secondo la sua interpretazione l'unico «nuovo contenuto di cui il cristianesimo è portatore, è il comunismo»³³⁷. Rievocando la partecipazione degli ebrei alla Rivoluzione di Ottobre del 1917, egli si chiede: «come è possibile che proprio l'ebraismo, questo popolo mercantile e finanziario, abbia costituito il terreno fertile di tutti i movimenti comunisti»³³⁸?

Jemnitz, annotando queste riflessioni, aggiunge che «[questi pensieri] mi perseguitano mi giorno e notte da due settimane e stanno lentamente facendo nascere in me una visione del mondo completamente nuova»³³⁹. Questa nuova prospettiva e la continua radicalizzazione delle idee di Jemnitz si svilupperanno negli anni successivi, fino a far sbiadire completamente l'immagine della figura del compositore socialdemocratico e sostenitore della prospettiva internazionale che si era formata fino a quel momento.

L'ipotesi, suggerita anche dalle numerose riflessioni sopracitate, che sia stata proprio l'uscita dalla religione mosaica l'innescò del crescente interesse di Jemnitz verso il popolo ebraico, sembra trovare conferma in una nota nei diari del 1929, nella quale Jemnitz ammette che proprio tramite il suo impegno ad «assorbirsi completamente nella germanità» si è risvegliata la sua coscienza nazionale: «quanto più penetravo [la cultura straniera], tanto più mi sentivo ricondotto verso casa»³⁴⁰. Cronologicamente, la rinascita di una coscienza ebraica si colloca in concomitanza con i numerosi tentativi di ritorno falliti in Germania e con il parallelo sentimento di estraneità di Jemnitz dalla comunità ungherese. La ricostruzione del suo percorso di avvicinamento alle sue origini ebraiche è resa difficile dalla significativa *damnatio memoriae* che Jemnitz realizzò dei documenti testimonianti il suo periodo sionista. Oltre agli articoli pubblicati da Jemnitz nelle riviste sioniste, non ci sono tracce del suo coinvolgimento al di fuori dei diari. Di conseguenza, la sua vicinanza al sionismo è rimasta completamente all'oscuro fino a oggi alla comunità degli studiosi.

La ricostruzione dettagliata dell'avvicinamento di Jemnitz all'ebraismo è impossibile, anche perché non sono state rinvenute fonti negli archivi ebraici, pur molto ben curati e vasti, di Budapest, fatto che lascia supporre che Jemnitz abbia tenuto questo aspetto della sua vita per

³³⁷ *Ibidem.*

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ Diario no. 8, 31.12.1929.

sé stesso. Tuttavia, è possibile affermare con sicurezza che la svolta deve essere avvenuta dopo il 1922, poiché, in una nota scritta anni dopo, Jemnitz osserva che «in quei tempi [del 1922] mancava ancora l'ingrediente più importante: l'ebraismo»³⁴¹. Sfortunatamente, a causa di un diario mancante che copre precisamente il periodo compreso fra il febbraio del 1922 e il febbraio del 1924, non è possibile ricostruire le frequentazioni di Jemnitz. Tuttavia, il fatto che la prima indicazione della sua nuova coscienza ebraica risvegliata risalga proprio all'estate del 1924 lascia supporre che indizi relativi alla sua iniziazione ai movimenti ebraici di Budapest si possano trovare nel diario perduto. A seguire, in una nota successiva, Jemnitz si definisca già *Jungjude*³⁴². Inoltre, a partire dal febbraio del 1924, numerose affermazioni riportate nei diari testimoniano sia l'interesse crescente di Jemnitz verso la cultura ebraica, sia i primi indizi del suo nascente sentimento nazionalista. A soli sei anni dalla fiera rottura con un popolo al quale aveva dichiarato fieramente di non voler appartenere, Jemnitz comincia ad autodefinirsi attraverso questa nuova coscienza ebraica, sia per differenziare sé stesso dall'Altro – «in Germania non sarei altro che un ebreo» – sia per costruire finalmente la propria identità di uomo di cultura ebraica.

Nel 1926 Jemnitz visita il teatro yiddish di Budapest e si dice molto soddisfatto della serata piacevole. Al contempo, nota con rammarico di essere ancora troppo distante dalla propria cultura nazionale³⁴³. Jemnitz si affretta a colmare questa lacuna e inizia a esplorare la filosofia e la letteratura ebraica, spaziando da Maimonide a Sholem Asch e alla letteratura legata al chassidismo³⁴⁴. Di particolare importanza risulterà il libro di Heinrich Berl, *Das Judentum in der Musik*, che Jemnitz leggerà nel 1927. È presumibile che molte de

Le argomentazioni di Jemnitz sulla musica derivino da questo libro, il cui titolo richiama chiaramente il saggio antisemita di Wagner. Nonostante ciò, lo scopo di Berl non era quello «di discutere la tesi wagneriana secondo cui gli ebrei sarebbero dei corpi estranei alla musica occidentale, ma si chiede semplicemente se questi corpi estranei siano da trattare con il segno (*Vorzeichen*) positivo o negativo»³⁴⁵. Oltre alle numerose letture, nel 1927 Jemnitz inizia a

³⁴¹ Ivi, 1930.02.17.

³⁴² Diario no. 8, 22.02.1925.

³⁴³ Diario no. 8, 22.07.1926.

³⁴⁴ «I libri e le partiture che in questo momento sono per me rilevanti vengono ormai da soli a cercarmi. Sono ebreo e, a rigor di logica, dovrei continuare a scrivere nella mia lingua, che ormai padroneggio appena. Perché non lo faccio!?!». Diario no. 8, 17.04.1927.

³⁴⁵ Heinrich Berl, *Das Judentum in der Musik*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1926. (Consultando il volume di Heinrich Berl si ritrovano le medesime tematiche che affronterà Sándor Jemnitz).

studiare la lingua ebraica, confidando i suoi progressi e le sue gioie legate allo studio nei suoi diari: «l'esperienza [dello studio della lingua] è stata così intensa da interrompere ogni mia attività compositiva. Sono felice per ogni nuova frase che riesco a formulare. È come una festa»³⁴⁶. Jemnitz ha continuato i suoi studi di ebraico con grande dedizione e solo due anni dopo, nel 1929, attende le riunioni dei sionisti già in lingua ebraica³⁴⁷.

La scelta di Jemnitz di avvicinarsi proprio al movimento sionista sembra indicare nuovamente una sua tendenza a radicalizzarsi. Nonostante il padre fondatore del sionismo, Theodor Herzl, fosse originario di Budapest, il movimento sionista costituiva una minoranza in Ungheria, che non contava più di 5000 persone, corrispondenti a circa l'1% degli ebrei ungheresi. Il movimento era considerato radicale anche dalle altre comunità ebraiche del paese e si trovava in particolare opposizione con quegli ebrei, detti anche 'ebrei rosso-bianco-verde' in riferimento al tricolore ungherese, che sostenevano la causa nazionale ungherese e si consideravano ungheresi appartenenti alla minoranza etnica ebraica nell'Ungheria sovrana³⁴⁸. Nel 1921 il governo ungherese respinge la richiesta di riconoscimento del movimento sionista – mentre nella maggior parte dei paesi europei erano già presenti le associazioni sioniste costituite. Il movimento è quindi costretto a continuare la propria attività nell'illegalità fino al 1927, quando l'Associazione Sionista Ungherese sarà finalmente registrata ufficialmente³⁴⁹.

In linea con la principale vocazione del sionismo, Jemnitz inizia già dal 1927 a scrivere della tanto ambita Palestina, nella quale vede la soluzione politica per le condizioni dell'ebraismo, ma anche la soluzione alla propria crisi e stagnazione compositiva. Il compositore è fermamente convinto che l'approfondimento della musica palestinese possa offrirgli nuove prospettive creative e descrive di sentirsi «come un malato di tubercolosi che sa che a Davos [metafora della Palestina] potrebbe guarire, ma non riesce a raggiungere il posto»³⁵⁰. Nel 1929, in una breve nota sui diari, menziona che i suoi compagni sionisti, tra i quali la pianista britannica Schula Doniach, gli hanno riferito che anche lui è atteso in Palestina, sebbene senza sovvenzione per il viaggio³⁵¹. È altamente probabile che il viaggio non si sia realizzato a causa

³⁴⁶ Diario no. 8, 06.02.1927.

³⁴⁷ Diario no. 8, 14.09.1929.

³⁴⁸ Géza Komoróczy, *A zsidók története Magyarországon II* [Storia degli ebrei in Ungheria, vol. II], Bratislava, Kalligram, 2012, p. 477.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Diario no. 8, 31.12.1927.

³⁵¹ Ivi, 22.05.1929.

delle precarie condizioni finanziarie della famiglia Jemnitz³⁵². Pertanto, lo studio della musica ebraica si limiterà alle raccolte di Abraham Zvi Idelsohn e a dischi di musica yiddish.

Jemnitz diventa ufficialmente membro dell'Associazione Sionista Ungherese solo nel 1930, ma frequenta i circoli sionisti già prima di tale data, come dimostrato dai suoi articoli apparsi sulla rivista sionista «Zsidó Szemle» a partire dal 1927. Nel corso del mese di ottobre del 1931, Jemnitz viene nominato responsabile del dipartimento artistico e, nel 1935, il suo impegno per la causa sionista viene onorato con la sua nomina a membro del comitato³⁵³. Dalle poche fonti a disposizione, emerge che Jemnitz si dedica principalmente alla promozione della musica ebraica e prende parte attivamente alle riunioni e alle serate organizzate dall'Herzl-Club di Budapest. Oltre ad impegnarsi nel campo musicale, nel 1929 viene coinvolto dal giornalista sionista Béla Székely anche nella fondazione di un teatro in lingua ebraica. «Sento che il mio popolo conta su di me e sono travolto dalla felicità. Non desidero altro che servire il mio popolo, con tutte le mie forze e con tutto ciò che so³⁵⁴» – scrive Jemnitz dopo il primo incontro per discutere i piani del teatro. Non sono state trovate fonti che possano fornire maggiori informazioni sullo sviluppo di questo progetto, ma il piano rimarrà sicuramente a lungo nell'agenda di Jemnitz, che, grazie ai suoi rapporti con i circoli socialdemocratici, anni dopo incontrerà ancora il presidente del partito socialdemocratico Pajor, per persuaderlo a sostenere i piani per il teatro³⁵⁵.

Iniziative come quella del teatro vanno inquadrare nel più vasto progetto di reincarnazione cosciente della lingua ebraica come lingua viva, considerata dai sionisti uno dei pilastri fondamentali del progetto nazionale ebraico. L'entusiasmo di Jemnitz per lo studio della lingua testimonia anche la sua vicinanza alle fondamenta del pensiero sionista³⁵⁶, oltre a un certo senso di superiorità nei confronti degli ebrei della diaspora che parlano solo yiddish – come Ernst Bloch, cita Jemnitz – una lingua «mista, che presenta elementi ebraici, ma che è ben lungi dall'essere un ebraico puro»³⁵⁷. Con il termine «puro», tuttavia, Jemnitz non intendeva

³⁵² Nei diari potrebbe emergere un indizio di una possibile preparazione del viaggio. In una breve nota del 1930, durante una visita a Vienna, Jemnitz annota nei diari di volersi procurare dei dischi dalle compagnie grammofoniche per il suo viaggio in Palestina. Diario no. 8, 23.04.1930.

³⁵³ Lettera dell'Associazione Sionista Ungherese a Jemnitz, 1935.09.28, Fond 230/4.

³⁵⁴ Diario no. 8, 05.01.1929.

³⁵⁵ Diario no. 8, 05.10.1930.

³⁵⁶ «the Hebrew language became a living tongue through deliberate nurturing, the result of an ideological decision», contro il Yiddish maggiormente parlato dall'ebraismo europeo». Zeev Sternhell, *The founding myths of Israel: nationalism, socialism, and the making of the Jewish State*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 14. Vedi anche: Amotz Giladi, «Cultural Entrepreneurship» and the Invention of «Hebrew» Nationalism, in «Historical Reflections / Réflexions Historiques» 45, (2019), n. 3, pp. 79-99.

³⁵⁷ Diario no. 8, 17.04. 1927.

l'ebraismo religioso ortodosso, bensì, in linea con il pensiero sionista, un rinnovamento culturale e religioso dell'ebraismo.

Questa rinascita «richiede tuttavia un Lutero dell'ebraismo, un uomo capace di cogliere e rivedere la tradizione in modo imparziale e approfondito»³⁵⁸ – dichiara Jemnitz. Il rinnovatore dell'ebraismo non poteva che essere un ebreo (*Hebräer*), termine con cui si definiva l'uomo nuovo dell'ebraismo moderno e laico, in contrapposizione al termine giudeo (*Jude*). Nel 1926, Jemnitz osserva che alcune persone che odiano gli ebrei continuano ad averlo in simpatia. Spiega questo fenomeno con il semplice fatto che «io sono ebreo, mentre loro conoscevano solo giudei e la differenza è tangibile»³⁵⁹. I sionisti impiegavano il termine giudei per descrivere gli ebrei tradizionali della diaspora che, pur avendo accolto popolazioni ebraiche per millenni, risultavano ora irrilevanti per gli ebrei sionisti. Questi ultimi, infatti, tendevano a disprezzare gli ebrei che rimanevano a vivere nelle diaspore³⁶⁰. Jemnitz stesso, quando si trova costretto a posticipare continuamente il suo viaggio in Palestina, percepisce che l'obiettivo principale della sua opera rischia di essere compromesso. Con amarezza, osserva che, rimanendo a Budapest, «dovrò continuare a occuparsi di questioni irrilevanti, come la cultura delle colonie ebraiche, anziché concentrarmi sull'essenziale, ovvero lavorare per la causa palestinese sul territorio stesso»³⁶¹.

Nel 1927, Jemnitz annota una riflessione sulla sua attività di compositore ebraico consapevole.

Con l'op. 20 ha inizio la mia vera opera. Tutto ciò che è venuto prima è fiacco, il balbettio di un dormiente. Ho vissuto in prima persona l'evoluzione spirituale dell'ebreo, da Mendelssohn a Schönberg fino a Ernst Bloch, e ora sono andato oltre. Assimilazione, internazionalità e coscienza razziale sono le tre tappe principali di questa evoluzione. Come Mendelssohn, ho cercato dapprima di integrarmi nella germanità: di diventare un tedesco a tutti gli effetti... Poi mi aggrappai a Schönberg e negai la questione della razza, riconoscendo soltanto gli individui che si elevano al di sopra della razza. Poi venne il risveglio. Devo a Tóth il merito di aver accelerato in me questo progresso³⁶².

³⁵⁸ Diario no. 8, 21.04.1929.

³⁵⁹ Diario no. 8, 18.08.1926.

³⁶⁰ «Described exiled Jews in terms that at times resembled those of the most rabid anti-Semites. Aaron David Gordon, for instance, wrote that the Jewish people was “broken and crushed”. “Total opposition to the concept of life in the diaspora. I was therefore necessarz to demonstrate that Jewish life outside Eretz Israel was in its death throese» Sternhell, *The founding Myths of Israel*, p. 47-53.

³⁶¹ Diario no. 8, 31.01.1929.

³⁶² Ivi, 17.04. 1927.

Queste parole sono di massima importanza per una corretta interpretazione della produzione critica e musicale di Jemnitz e, inoltre, confermano ulteriormente la profondità e intimità della sua amicizia con il critico Aladár Tóth. Il tema dell'assimilazione e quello della categorizzazione dei compositori in vari stadi, in base al loro ebraismo, assumeranno una grande centralità negli articoli pubblicati sulle riviste sioniste, che saranno analizzati nel prossimo capitolo. Tuttavia, già da questo inciso emerge come Jemnitz si consideri superiore agli altri compositori ebrei suoi contemporanei. Jemnitz si sta forse vedendo nuovamente come un eroe solitario che combatte per la giusta causa? La sua conoscenza con Joachim Stutchewsky sembra indicare un tentativo di trovare alleati nella sua lotta sionista per la musica ebraica. È altamente probabile che i due compositori si siano conosciuti tramite il quartetto di Kolisch, con cui Jemnitz ha stretto rapporti proprio nel periodo in cui Stutchewsky era il violoncellista del quartetto (1924-1927). Dai diari è ricostruibile un incontro avvenuto tra i due nel 1930, quando Jemnitz, trovandosi a Vienna, fece visita a casa di Stutchewsky³⁶³. Quest'ultimo gli mostra la sua collezione di spartiti di compositori ebrei, tra i quali vengono citati: Alexander Krein, Mikhail Gnesin e Joseph Achron. Dopo l'incontro, Jemnitz reperirà subito alcuni spartiti presso la *Universal Edition*. Purtroppo, i diari non riportano le opinioni di Jemnitz riguardo a queste musiche, informazioni che ci avrebbero aiutato a comprendere meglio la natura dello stile compositivo ebraico che egli stava per sviluppare. Inoltre, un ulteriore compito della ricerca su Jemnitz sarebbe quello di ricostruire l'evoluzione del suo rapporto con Stutchewsky, il quale, a differenza di Jemnitz, ebbe la possibilità di realizzare il sogno sionista trasferendosi in Palestina nel 1938³⁶⁴.

«Avrò la forza di completarmi [come compositore ebreo]?! Non sono più un giovane! Devo andare, finché ne ho ancora le forze»³⁶⁵. – esclama Jemnitz. Un'attenta analisi delle numerose note presenti nei diari, risalenti al periodo compreso tra il 1926 e il 1933, rivela la presenza di tutti pilastri della dottrina del sionismo, oltre alla tematica già menzionata della Palestina e della lingua da ravvivare. L'importanza centrale del suolo, della Madre Terra, è stata già sfiorata in relazione all'articolo *Bartók und Asien*. Il suolo è un elemento fondamentale per la costruzione dell'identità collettiva di un popolo come quello ebreo, destinato da millenni alla

³⁶³ Ivi, 09.07.1930.

³⁶⁴ Joachim Stutchewsky, *Der Wilnaer Balebessel. Texte und Briefe*, a cura di Silja Haller, Antonina Klokova e Sophie Zimmer, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2013.

³⁶⁵ Diario no. 8, 17.04. 1927.

peregrinazione³⁶⁶. Il *topos* della terra perduta riemerge anche nella storia ungherese: l'identità degli ungheresi sarebbe andata persa nel IX secolo, quando le tribù magiare si sono spostate nella valle dei Carpazi. Nell'ottica di Jemnitz, riscoprire il «volto della razza» implica anche il ristabilimento del contatto con la terra, perché «sotto la stessa fascia di cielo, tra le stesse montagne e fiumi, sorgevano un tempo i luoghi di caccia e pascolo degli antenati»³⁶⁷. L'insistenza sulla terra come soluzione politica, culturale ed economica è la tesi fondante del movimento sionista perché

un popolo senza patria è come un uomo senza ombra; inoltre, [quella ebraica] è una società rovesciata perché tra loro ci sono in modo sproporzionato troppi avvocati, commercianti e medici, e mancano i contadini o gli agricoltori – il che è come una piramide rovesciata. L'unico rimedio: tornare alla terra³⁶⁸.

Un'altra tematica riconducibile all'ideologia sionista di Jemnitz è l'elogio di caratteristiche ritenute orientali o asiatiche. Questo tema è presente anche nell'articolo su Bartók, dove la *Sehnsucht* verso l'Oriente si univa al paradigma orientalista vigente in Ungheria. Come si osserverà più avanti, lo stesso mito dell'Oriente, visto come portatore di un'originalità perduta, sarà impiegato da Jemnitz per interpretare la modernità di Schönberg. Le teorie di questo genere – provenienti da un compositore e teorico pur cresciuto nella culla della cultura tedesca – prendono origine chiaramente da riflessioni ebraiche del suo tempo. Gli ebrei dell'Europa occidentale già verso la fine del XIX. secolo iniziarono a guardare con nostalgia agli ebrei dell'Europa orientale, ancora legati a una forte vita di comunità e naturalmente alla terra, identificandoli come portatori della tradizione ebraica in contrapposizione allo stile di vita urbanizzato³⁶⁹.

Anche la teoria musicale accoglie la supposta origine orientale degli ebrei. Nel 1927, Heinrich Berl nel suo *Das Judentum in der Musik* parte dal presupposto storico che la «musica ebraica non appartiene all'Occidente» e spiega che, di conseguenza, era naturale considerarla nel

³⁶⁶ Un'argomentazione rilegibile a questo grande tema è già rintracciabile già nei diari del 1913. Inoltre, nel saggio *Holzgeschnittene* del 1917, Jemnitz sostiene che il compositore debba porsi in ascolto del proprio subconscio per ristabilire, mediante intuizioni e affioramenti di memorie ataviche, il legame originario con la «Madre Terra». Jemnitz, *Holzgeschnittene*, 454.

³⁶⁷ Jemnitz, *Asien – Bartók*, p. 358.

³⁶⁸ Koestler, Arthur, *Freccia nell'azzurro. Autobiografia 1905–1931*, trad. it. di G. Fletzer, Bologna, Il Mulino, 1990 (ed. or. *Arrow in the Blue: The First Volume of an Autobiography, 1905–31*, London, Collins, 1952).

³⁶⁹ Komoróczy, *Storia degli ebrei*, p. 287. Inoltre, anche le ricerche e gli scritti dello scrittore e filosofo sionista Martin Buber contribuirono alle suddette teorie, tramite la sua ricerca sul chassidismo. Dai diari di Jemnitz sappiamo che Jemnitz lesse vari testi sul Chassidismo.

contesto della musica orientale»³⁷⁰. Deriva da ciò l'esaltazione della «musica ebraica» come *ex oriente lux*. Berl, nel ricostruire la genesi di questa teoria, cita anche Paul Bekker, «indiscussa guida spirituale della nuova musica, che ha colto intuitivamente la svolta orientale della musica inaugurata dall'ebraismo»³⁷¹. Oltre a Berl, anche Paul Bekker figura tra le letture di Jemnitz, sebbene più in relazione a teorie legate al formalismo³⁷². La fonte di Bekker e Berl era con molta probabilità il libro di Abraham Zvi Idelsohn, il primo saggio etnografico sulla musica degli ebrei orientali (yemeniti, marocchini, arabi e altri).³⁷³ Dai diari di Jemnitz si evince che anche lui è a conoscenza di questo testo, in quanto in una nota cita le caratteristiche del canto sinagogale. Secondo Idelsohn, lo stesso canto sinagogale deriva dai canti tradizionali degli ebrei orientali e rappresenta la più antica fonte della musica ebraica³⁷⁴. Le raccolte di queste «melodie sconosciute provenienti dall'Oriente costituiscono un tesoro, in quanto rappresentano fedelmente il carattere antico grazie al rigoroso conservatorismo dell'Oriente»³⁷⁵ – conclude l'introduzione alla sua raccolta Idelsohn. Questa affermazione pone in prospettiva la differenza tra l'orientalismo europeo occidentale – che aveva un'immagine sensuale e lascivo dell'Oriente – in confronto alla concezione ebraica dell'Oriente, considerata un luogo originale, puro e ricco di risorse.

Lo stesso motivo, ovvero la ricerca delle proprie radici, è alla base dell'orientalismo, o turanismo, ungherese. Inoltre, in Ungheria, la teoria delle origini asiatiche degli ebrei è promossa anche da teorie genealogiche. Queste sostengono la discendenza degli ebrei askenaziti dai Chazari, una popolazione di origine turco-uralica. Pur trattandosi di teorie infondate e successivamente respinte dagli studiosi, in Ungheria esse ebbero un certo successo. Il filosofo Béla Bangha sostenne una vicinanza genealogica tra il popolo ungherese e quello ebraico, basandosi sulla teoria chazara, secondo la quale gli ebrei ashkenaziti sarebbero discendenti del popolo finlandese-tartaro e, quindi, «purtroppo [in riferimento al sentimento antisemita degli ungheresi], parenti stretti degli ungheresi»³⁷⁶. È dunque possibile che Jemnitz

³⁷⁰ Berl, *Das Judentum*, p. 11.

³⁷¹ Ivi, p. 21. Jemnitz parla con molta probabilità del seguente libro: Paul Bekker, *Neue Musik*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1920.

³⁷² Diario no. 8, 21.05. 1927.

³⁷³ Idelsohn, Abraham Zvi, *Hebräisch-orientalisch Melodienschatz*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP314320-PMLP507681-Idelsohn_band_1.pdf (consultato il 05.09.2026).

³⁷⁴ Ivi, p.5.

³⁷⁵ Ivi, p. 6

³⁷⁶ László B. Veszprémy, *Egy avítt jezsuita antijudaista*, in “Történelmi Szemle” 59, (2017), n. 3, p. 451. Un riferimento più storico si può trovare, Inoltre, nel libro postumo di Arthur Koestler, *La tredicesima tribù e l'impero dei Kazari*.

celebri la musica “orientale” di Bartók, perché la cultura ungherese, a sua volta di origine orientale, è affine a quella ebraica³⁷⁷. Con ogni probabilità, anche dietro le parole di Adorno, il quale scrive che non è un caso che l’ebraismo di Jemnitz «sia germogliato in Ungheria, così lontano dalle problematiche europee», si può scorgere questa visione di Jemnitz. Inoltre, nella concezione di Jemnitz, la diaspora nell’Europa orientale sarebbe stata un ambiente favorevole agli ebrei perché, poiché che anche quei popoli erano discendenti dallo spirito asiatico, hanno permesso «all’ebreo di convivere con loro, non lo ha sradicato dalle proprie tradizioni»³⁷⁸. Per questo motivo – sostiene Jemnitz – «l’ebreo dell’Est può fare a meno del sionismo, mentre l’ebreo dell’Ovest non può essere ebreo senza il sionismo»³⁷⁹. Il sionismo si presenta, dunque, l’unica soluzione ai problemi dell’ebraismo e Jemnitz non esita a dichiarare solennemente, che «i sionisti sono la tribù moderna degli ebrei, gli eredi del popolo ebraico; le altre tribù [degli assimilanti] scompariranno e il loro ricordo svanirà»³⁸⁰ – annuncia con severità apocalittica.

L’avvicinamento di Jemnitz al progetto nazionale ebraico ha portato anche a una sua completa rivalutazione del nazionalismo politico e a una riconsiderazione delle direzioni che la cultura dovrebbe intraprendere. Questo mutamento rappresenta un netto cambiamento del pensiero del compositore che, ancora nel 1924, etichettava la musica di Kodály come un esempio di «sensazionalismo dello sdolcinato nazionalismo»³⁸¹. Nel 1930, è Jemnitz stesso a elogiare il nazionalismo, persuadendo Alois Hába dell’importanza dell’elemento nazionale, insistendo sul fatto che non si trattasse meramente di un colore o un mezzo espressivo, ma che esso possedesse una valenza molto superiore:

Ogni nazione suona la propria voce nell’orchestra dei popoli, ogni nazione ha qualcosa da dire che è riservato a lei e solo a lei; ogni popolo ha una missione che non è una variante di un contenuto qualsiasi, ma un contenuto del tutto specifico e individuale, un’idea che la storia del popolo esprime in modo dettagliato solo con ampiezza epica. E l’arte è la rappresentazione più sublimata di questa idea; l’artista il più profondo caratterizzatore del suo popolo³⁸².

Il ruolo quasi profetico che Jemnitz attribuisce all’artista emerge chiaramente dall’analisi dell’articolo dedicato a Bartók che abbiamo affrontato nel capitolo 3. Inoltre, lo *Zeitgeist* del fervore nazionalistico influenza profondamente la mentalità di Jemnitz, che nel 1932 rifiuta

³⁷⁷ Jemnitz annota nei diari: «l’ungherese, con la sua pulsione asiatica», Diario no. 8, 27.02.1929.

³⁷⁸ Diario no. 8, 12.09. 1930.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Diario no. 9, 05.10. 1930.

³⁸¹ Ivi, 31.08.1924.

³⁸² Diario no. 9. 22.09.1930.

categoricamente il discorso d'inaugurazione del 10. *Musikfest* del sindaco di Vienna, il quale sottolinea l'importanza del linguaggio internazionale della musica. «La musica è internazionale solo in periodi internazionali; in periodi nazionali, come quello attuale, diventa invece nazionale»³⁸³ – annuncia Jemnitz. È su questa linea di pensiero che avviene la riabilitazione del tanto odiato nazionalismo musicale degli ungheresi. Nel momento in cui si è fondò il collettivo dei giovani che volevano battersi per la nuova musica in Ungheria (*MoMaMu*), il programma di Jemnitz era oramai cambiato: egli si posiziona ora dalla parte di Kodály e Bartók. Riesce finalmente a identificarsi con loro, perché ciascuno di loro rappresenta un programma: Bartók incarna il programma dell'avanzamento, Kodály quello del consolidamento nazionale, e «io quello della rinnovazione del gesto ebraico (*Gestenerneuerung*)»³⁸⁴. L'opposizione di Jemnitz alla musica ungherese assume così un significato del tutto nuovo: egli rifiuta di contribuire all'opera nazionale ungherese non per un rifiuto del folclore simile a quello di Adorno, metafora dell'impellente nazionalismo, ma perché la sua vocazione è quella di «creare consapevolmente musica ebraica per contribuire al raffinamento della mia stirpe»³⁸⁵.

Tra le numerose riflessioni sulla natura dei nazionalismi, emergono elementi di teorie razziali in cui Jemnitz interpreta le razze in base alla loro esclusività e incompatibilità. Quando Jemnitz parla di «contenuto specifico, riservato solo alla propria nazione», intende che «un artista può essere apprezzato pienamente solo dalla propria nazione. Così, Mahler può essere apprezzato appieno solo da un ebreo»³⁸⁶. In linea con tale prospettiva, Jemnitz osserva una differenza nella qualità dell'esecuzione del quartetto Kolisch, poiché «questi ebrei eseguono la mia musica istintivamente con maggior partecipazione e meglio del sassofonista Basserman, che è ebreo solo a metà»³⁸⁷. D'altro canto, ammette di avvertire una differenza tangibile con Scherchen, che si manifesta «nel suo modo di ragionare; ed è qui che le differenze razziali si fanno sentire in modo determinante»³⁸⁸. Jemnitz sottolinea inoltre che «nel nostro [Jemnitz e Scherchen] caso queste differenze sono particolarmente evidenti, dato che entrambi siamo dei veri rappresentanti della nostra razza»³⁸⁹.

Jemnitz era solito osservare le differenze comportamentali degli esponenti delle varie razze in diverse occasioni. Durante il *Musikfest* di Francoforte del 1927, egli trascorre serate piacevoli

³⁸³ Ivi, 16.06.1930.

³⁸⁴ Ivi, 19.04.1930.

³⁸⁵ Diario no. 8, 30. 10. 1926.

³⁸⁶ Ivi, 22.02. 1925.

³⁸⁷ Ivi, 28.10.1926.

³⁸⁸ Ivi, 18.07.1926.

³⁸⁹ *Ibidem*.

e proficue con i colleghi tedeschi, poiché queste occasioni gli «offrirono un ricco materiale sulla psicologia della razza»³⁹⁰. In concomitanza con il festival, Jemnitz stringerà amicizia anche con Adorno, definito un comunista cosmopolita nonostante i numerosi argomenti musicali e l'amicizia che li legherà. Jemnitz ammette tuttavia, che Adorno ha delle «prospettive veramente moderne e radicali [...]» e aggiunge: «in cambio gli darò un po' di biologia delle razze»³⁹¹. Il rapporto di Jemnitz con i colleghi del festival manifesta una dualità: da un lato Jemnitz è unito a loro dai suoi interessi di compositore moderno e chiaramente condivide molti interessi e difficoltà con loro; dall'altro, però, è ormai lontano dalla visione del mondo degli altri, avendo abbracciato il nazionalismo. Dopo qualche giorno comincia a trovare la compagnia degli «ebrei cosmopoliti» come Hoehn, Stein e Adorno³⁹² stucchevole e si sente sollevato a stare insieme con il compositore tedesco Lothar Windsperger, che definisce «un nazionalista dei giorni nostri»³⁹³. Jemnitz nota con stupore di aver capito meglio Windsberger che gli ebrei e racconta che anche Windsperger ha ammesso di «essere stato raramente compreso così a fondo»³⁹⁴. Jemnitz spiega che questa empatia è dovuta al fatto che «riesco a comprendere fin troppo bene i punti di vista dei difensori della razza»³⁹⁵.

In linea con il nazionalismo razziale che sposò, Jemnitz mostra comprensione anche per l'emergente nazionalsocialismo tedesco, perché «era da tempo in aria che il popolo tedesco si sollevasse e rifiutasse di pagare le riparazioni»³⁹⁶. Hitler è da considerarsi un eroe del giorno, il cui successo è attribuibile solo al potenziale del momento storico: «egli si fece avanti e dichiarò ciò che tutti pensavano»³⁹⁷. Nonostante la comprensione iniziale per le fondamentali ideologiche del Terzo Reich, la sua comprensione per Hitler svanisce rapidamente quando viene a conoscenza delle terribili notizie riguardanti i maltrattamenti inflitti agli ebrei dalle bande hitleriane. «Sto vivendo la crisi più strana della mia vita scrivendo queste parole nel mio diario in tedesco. La lingua tedesca è sempre stata per me la lingua con cui parlavo con me stesso»³⁹⁸ – scrive Jemnitz, dimostrando una profonda rottura interiore. «Questo popolo, che

³⁹⁰ Diario no. 8, 07.07.1927.

³⁹¹ Diario no. 8, 09.07. 1927.

³⁹² Accenna anche al nome di un certo Schoen, non identificato. Naturalmente tra i nomi dei compositori eseguiti o tra gli esecutori stessi si trovano vari altri nomi ebrei (Rudolf, Kolisch, Eduard Steuermann, Aaron Copland), ma dalle note dei diari di Jemnitz sappiamo che era presente anche Matyas Seiber.

³⁹³ Diario no. 8, 18.04.1929.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ *Ivi*, 18.04.1929.

³⁹⁶ *Ivi*, 15.04.1932.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Diario no. 10, 14.03.1933.

ora sfoga la propria rabbia su vittime innocenti, si è qualificato come barbaro»³⁹⁹ aggiunge. Solo un mese dopo questa ricognizione, durante una visita a Vienna, Hans Heinsheimer gli comunica che la Universal Edition interromperà la pubblicazione delle opere di compositori ebrei, a causa degli eventi che si stanno verificando in Germania⁴⁰⁰.

3.3 Assimilazione e razza: intorno a due articoli di Jemnitz sull'ebraismo

L'assimilazione e le problematiche legate all'integrazione rappresentano uno dei temi più ricorrenti negli scritti di Jemnitz sulle sorti dell'ebraismo. Jemnitz stesso ha intrapreso un processo di assimilazione, cercando inizialmente di «integrarsi nella cultura tedesca»⁴⁰¹. Nonostante abbia sperimentato in prima persona la fragile situazione degli ebrei del suo tempo, dopo il suo “risveglio”, ovvero dopo essere diventato un sionista militante, egli diventerà intransigente nei confronti degli assimilanti. Jemnitz nega con veemenza la scelta dell'assimilazione, accettandola solo come una triste conseguenza delle condizioni della diaspora ebraica. L'assimilazione è da lui considerata una «configurazione errata, nella quale l'ebreo si presenta a volte tedesco, a volte ebreo, a seconda dell'occasione»⁴⁰² e gli ebrei che scelgono questa strada non sono altro che «ebrei falsi [...] e la futilità delle loro azioni li rende ridicoli»⁴⁰³. Nell'ottica di Jemnitz, se gli ebrei fossero aperti e non recitassero questa «farsa tanto miseramente smascherabile, sarebbe molto più sano stare in loro compagnia»⁴⁰⁴. Dai diari si evince anche contro chi in particolare si rivolge questa critica pungente: Justus, Szelenyi, Kadosa, ovvero il gruppo del MoMaMu. Appare, dunque, molto plausibile che l'inimicizia che Jemnitz prova da tempo nei confronti di questo gruppo di giovani compositori, sia in realtà, motivata dall'incongruenza delle loro identità ebraiche.

Sostenendo l'impossibilità per un ebreo di disfarsi delle proprie radici religiose e culturali, Jemnitz si avvicina inevitabilmente alle tesi di Wagner esposte nel suo testo *Giudaismo nella musica*. Nel suo pamphlet antisemita, il compositore tedesco sostiene la tesi secondo cui gli ebrei sarebbero naturalmente incompatibili con «noi europei». Jemnitz non nega la vicinanza delle proprie posizioni a quelle di Wagner; anzi, finisce per ammettere che, «di fronte

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Diario no. 10, 07.04.1933.

⁴⁰¹ Diario no. 8, 17.04.1927.

⁴⁰² Diario no. 9, 06.02. 1931.

⁴⁰³ Diario no. 8, 21.09.1929.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

all'incessante e ripugnante abbuffarsi e all'insaziabile voracità [degli ebrei della vasta cultura occidentale], il profondo disgusto di Richard Wagner sia comprensibile»⁴⁰⁵. Nonostante queste posizioni di Jemnitz possano, a prima vista, apparire radicali, esse sono riconducibili a una corrente di pensiero ben radicata nel suo tempo. Benché la teoria degli “ebrei parassitari” abbia inizialmente radici antisemite – alla cui diffusione contribuì la critica di Marx agli ebrei, in quanto fautori della borghesia capitalista⁴⁰⁶ – sono gli stessi sionisti a sostenerla, in quanto, per rinnovare l'ebraismo e creare *Eretz Israel*, ritengono necessario praticare autocritica e “ripulire la razza”: «to be a good Zionist one must be an anti-Semite»⁴⁰⁷ – si diceva. Jemnitz, inoltre, aggiunge un ulteriore livello argomentativo per giustificare l'impossibilità dell'assimilazione degli ebrei: quello della loro superiorità. Secondo Jemnitz, «è giunto il momento che gli ebrei, con le loro straordinarie capacità, smettano di sprecare le proprie energie per assimilarsi»⁴⁰⁸, poiché i popoli hanno già da anni sfruttato le loro menti superiori»⁴⁰⁹. «Io non accetto questo ruolo e disprezzo ogni ebreo che lo accetti – proclama Jemnitz, aggiungendo che, alla sottomissione, preferirebbe «tornare indietro, [al ghetto], e formare un ordine sociale chiuso, piuttosto che essere ammessi come soli spettatori al torneo dei signori»⁴¹⁰.

Le teorie di Jemnitz sugli assimilanti sono esposte anche in tre articoli. Il primo articolo in due parti, intitolato *La rivoluzione della musica asiatica in Europa – Per una psicologia dell'assimilazione*, è stato pubblicato nel 1927 sulla rivista ebraica «Zsidó Szemle». Seguono poi altri due articoli pubblicati nella medesima rivista nel 1929, che costituiscono il riassunto di lezioni tenute dal Jemnitz sulla vocazione della musica ebraica al Makkabea, l'associazione per giovani studenti universitari sionisti.

Nella prima lezione, Jemnitz illustra le recenti ricerche etnografiche di Idelsohn sulla musica folclorica ebraica. A causa delle migrazioni subite dal popolo ebraico, queste sono le uniche fonti sopravvissute, ma anche queste poche melodie originali sono portatrici di «una sana virilità e uno spirito ambizioso» – commenta Jemnitz. Tale affermazione rivela certe lacune nell'analisi delle fonti del folclore ebraico, mentre la considerazione dell'insieme armonico delle scale avrebbe potuto rivelarsi più proficua al compositore. In un articolo successivo,

⁴⁰⁵ Sándor Jemnitz, *Az ázsiai zene európai forradalma. Az asszimiláció lélektanához*. [La rivoluzione europea della musica asiatica. Per una psicologia dell'assimilazione, 1. parte], in “Zsidó Szemle”, 12, (1927). p. 5.

⁴⁰⁶ Komoróczy, p. 278, si veda anche: Karl Marx, *Zur Judenfrage*, in “Deutsch-Französische Jahrbücher”, (1844), 1–2, pp. 182–214.

⁴⁰⁷ Hayim Greenberg, The Myth of Jewish Parasitism, in “Jewish Frontier” 9, (1942), n. 3, p. 20.

⁴⁰⁸ Diario no. 8, 23.08.1928.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Diario no. 8, 23.08.1928.

Jemnitz sottolinea come gli ebrei – in assenza di una vita culturale autosufficiente e di una propria lingua e terra – abbiano «necessariamente dovuto colonizzare territori musicali estranei» contribuendo in modo significativo alla musica europea»⁴¹¹. Dunque, in questa sede, l'assimilazione appare ancora accettabile in quanto conseguenza storica dell'esilio.

Nella seconda lezione e nell'altro articolo sull'assimilazione del 1927, Jemnitz si concentra sull'evoluzione della musica ebraica a partire dal XVIII secolo, classificando i compositori in tre categorie in base al loro grado di assimilazione. Analizzando l'assimilazione di Mendelssohn, Hiller e Meyerbeer, Jemnitz critica la loro volontà di assimilazione totale. Secondo Jemnitz, la produzione musicale dei tre compositori non può essere definita come ebraica, in quanto hanno trascorso la maggior parte della loro vita come borghesi cristiani. D'altro canto, però, non sono neanche riusciti a completare il loro tentativo di assimilazione, in quanto «davano voce al loro ebraismo anche involontariamente»⁴¹² – scrive Jemnitz, confermando così la propria tesi dell'impossibilità dell'assimilazione.

Mahler e Goldmark vengono collocati da Jemnitz nella seconda categoria di musicisti ebrei, ovvero tra coloro che hanno già «colto le sfide dell'assimilazione e senza però rimuovere totalmente le loro radici ebraiche»⁴¹³. In merito a Mahler, Jemnitz sottolinea che il compositore «aveva fatto di tutto per trasformarsi in un compositore tedesco in carne e ossa, riprendendone la forma e la sintassi di esso; rimane però essenzialmente un compositore ebreo che, nonostante utilizzi gli strumenti della musica tedesca, è lo spirito dell'ebraismo a nutrirlo»⁴¹⁴. Jemnitz vede in Mahler un genio errante, in bilico tra la germanità e l'ebraismo, che, «se avesse trovato la chiave del proprio ebraismo, avrebbe potuto trovare sé stesso»⁴¹⁵. Nonostante ciò, Jemnitz in un secondo momento ammetterà che «Mahler abbia raggiunto il massimo che un ebreo assimilato sia mai stato in grado di produrre»⁴¹⁶. Al contrario Goldmark, che in qualità di compositore è totalmente disprezzato da Jemnitz, riceve le sue lodi perché, «riconoscendo l'impossibilità dell'assimilazione, rimane fedele alle proprie radici»⁴¹⁷.

⁴¹¹ N.N, *Jemnitz Sándor előadása a Makkabeában* [Lezione di Jemnitz Sándor al Makkabea], in “Zsidó Szemle” 24, (1929), n. 34, p. 14.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ Jemnitz, *La rivoluzione della musica asiatica*, p. 5

⁴¹⁴ N.N, *Lezione di Jemnitz*, p. 14.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ Diario no. 8, 01.01.1928.

⁴¹⁷ N.N, *Lezione di Jemnitz*, p. 14.

Schönberg e la sua scuola verranno classificati nella terza categoria negli articoli in questione, ma il ruolo del compositore tedesco è anticipato da Jemnitz anche in un altro articolo del 1927 pubblicato su «Népszava» e intitolato *Le correnti collettive odierne dell'Europa*, nel quale Jemnitz parla del maestro con la massima ammirazione:

Al di fuori di Schönberg non vive oggi musicista che abbia aperto tante nuove possibilità quante lui. Ma egli solamente indica e non crea, suggerisce, ma non realizza; indica la via, ma passa già altrove e intravede nuove vie ancora. Fa germogliare nuovi desideri, ma non adempie a nessuna promessa. La sua opera: Rivoluzione – ma non compimento. La sua essenza: assimilazione comunicante tra internazionalità e razza⁴¹⁸.

Nonostante la descrizione del compositore viennese nelle vesti di un vate possa apparire astratta, o, perlomeno, risultare distante da un approccio scientifico, i diari e gli articoli di Jemnitz ci permettono di decifrare un significato preciso dietro queste parole, la cui fonte diretta è, effettivamente, Schönberg. Sei mesi prima della pubblicazione dell'articolo in questione, Jemnitz si trovava a Vienna per assistere alle prove del suo *Trio per archi* (1924) con Kolisch e, improvvisamente, suonò il campanello di casa Kolisch: era Schönberg⁴¹⁹. Jemnitz e il vecchio maestro si danno appuntamento per il giorno dopo e trascorrono insieme l'intero pomeriggio, discutendo di quello che Jemnitz definisce il suo tema principale: la rappresentanza di razza. «Schönberg non crede nella razza, ma solo nell'individuo. Io, invece, lo confutai e lo misi con le spalle al muro» – racconta Jemnitz. Dopo un po', Schönberg pregò il suo interlocutore di spostare la conversazione sul mestiere. «Allora ci mettemmo a parlare di questioni musicali e alla fine tornammo ad avere esattamente le stesse prospettive»⁴²⁰.

Il racconto dell'incontro con Schönberg evidenzia che le affermazioni di Jemnitz sul maestro apparse nell'articolo su «Népszava» non rispecchiavano più le sue convinzioni personali, ma si inserivano nell'immagine che l'opinione pubblica ungherese aveva di lui – un socialista e dunque internazionalista e pioniere della Seconda Scuola di Vienna a Budapest. Il presente caso è dunque un ulteriore esempio della manipolazione dell'opinione pubblica da parte di Jemnitz, che in privato affermava invece di essersi perso «nel pagliaio di Schönberg e negai la questione della razza. E poi venne il risveglio»⁴²¹. Dal resoconto del loro incontro emerge anche che i due non condividono la stessa prospettiva e che, con molta probabilità, Schönberg

⁴¹⁸ Jemnitz, *Correnti collettive dell'Europa*, p. 36.

⁴¹⁹ Diario no. 8, 29.10.1926.

⁴²⁰ Diario no. 8, 30.10.1926.

⁴²¹ Diario no. 8, 17.04. 1927.

si sentiva a disagio quando si parlava di razze. Commentando la loro diversa percezione dell'ebraismo, è opportuno richiamare il fatto che Schönberg stesso ebbe fasi fortemente improntate dall'ebraismo militante e che proprio il periodo in questione è una di queste⁴²². Di conseguenza, sorge spontanea la domanda: Jemnitz era a conoscenza dell'attivismo ebraico di Schönberg? E, in caso negativo, per quale motivo Schönberg non lo condivise con lui? Considerata la tendenza di Jemnitz a rappresentare posizioni radicali e scomode, è plausibile ipotizzare che Schönberg, pur interessato alla causa di Israele, ritenesse le posizioni razziali di Jemnitz troppo estremiste e preferì evitare l'argomento.

Tuttavia, il ruolo messianico assegnato da Jemnitz a Schönberg si ritrova anche nell'articolo apparso sulla rivista ebraica «Zsidó Szemle» – pubblicato qualche mese dopo il sopra citato contributo pubblicato su «Népszava». Nell'articolo intitolato *La rivoluzione della musica asiatica in Europa – Per una psicologia dell'assimilazione*, Jemnitz approfondisce le prospettive messianiche sostenute su Schönberg dal punto di vista ebraico. Innanzitutto, classifica la scuola di Schönberg nella terza categoria della scala di assimilazione e sostiene che gli esponenti della scuola hanno «trascorso il problema dell'assimilazione, assimilandosi direttamente all'universale, annunciando che l'arte non ha razza, non ha nazionalità, il genio può essere solo uomo»⁴²³.

Nel corso dell'articolo, Jemnitz affronta anche la vocazione contemporanea della musica ebraica. «Oggi – scrive Jemnitz - il popolo [ebraico] è in via di rinascita e, tenendo sempre conto del proprio patrimonio culturale, cerca di rinnovarsi con una nuova vitalità e un'instancabile voglia di lavorare»⁴²⁴. Nell'opinione di Jemnitz, la missione della musica ebraica non è più quella di inserirsi nella cultura occidentale, ma di «instaurare con essa un equilibrio sano, agendo come il rappresentante europeo della dottrina asiatica»⁴²⁵. La musica

⁴²² Nel 1924 Schönberg pubblica un pamphlet intitolato *Pro Zion!*. Sostiene che «La ricostituzione di un Regno ebraico potrebbe avvenire soltanto così come sono sempre nate cose simili nella storia: [...] attraverso armi vincenti e una pari rappresentanza degli interessi», Sito della ASC, Facsimile del *Pro Zion!* https://archive.schoenberg.at/scans/schriften/114/T02_05_4.jpg (consultato il 06.09.2026). Il crescente interesse per le sorti del popolo ebraico si rispecchia anche nella sua produzione musicale di quel periodo, come l'opera teatrale *Der biblische Weg* del 1927 testimonia. In questo periodo inizia anche l'opera *Aron e Moses* pensata come opere politica, volta a richiamare l'attenzione degli ebrei alla scottante urgenza della riconquista della Terra Promessa. Dopo i ripetuti tentativi falliti per pubblicare e fare eseguire *Der biblische Weg*, Schönberg abbandonerà la militanza sionista e tornerà ad avere una attività artistica politicamente neutrale. Per una trattazione del periodo in questione: Jost, *Der biblische Weg. Zur Radikalität von Schönbergs zionistischer Wende*.

⁴²³ Jemnitz, *La rivoluzione della musica asiatica parte 1*, p. 5.

⁴²⁴ Sándor Jemnitz, *Az ázsiai zene európai forradalma. Az asszimiláció lélektanához. [La rivoluzione europea della musica asiatica. Per una psicologia dell'assimilazione, 2. parte]* . parte, in «Zsidó Szemle» 12, (15 luglio 1927), p. 4.

⁴²⁵ *Ibidem*.

ebraica deve scuotere e rinnovare l'istituzione rigida della musica occidentale e, secondo Jemnitz, Arnold Schönberg è colui che realizzerà questa svolta, perché lui è

quel genio orientale che per primo si è scrollato di dosso le vesti della cultura musicale occidentale non a sua misura e quindi a lui poco adatte. Mentre i suoi predecessori si sono lasciati esaurire in imitazioni assimilazioniste o sono approdati per caso in soluzioni casuali, egli ha frantumato il sistema tradizionale europeo e lo ha posto su una nuova base, dove l'elemento asiatico abbonda[...]»⁴²⁶.

Indagando quale espediente della tecnica compositiva di Schönberg Jemnitz consideri come elemento asiatico, non si trovano risposte. Ciò sembra confermare il fondamento ideologico delle teorie di Jemnitz. L'unica volta che Jemnitz parla di "elemento asiatico" è nel 1924, in relazione alla *Serenata* di Schönberg e ai *Trakl Lieder* di Webern – il quale, peraltro, non era ebreo. Jemnitz osserva che nelle loro musiche è evidente un "certo elemento asiatico", in quanto queste opere «sono pointilliste e non rispecchiano «lo stile dello spirito tedesco. Gli intervalli eccessivi sono in contrasto con la sensibilità della lingua tedesca; questa [musica] è adatta alle lingue asiatiche, appassionate e ricche di emotività»⁴²⁷. Questo commento si distingue dalle successive affermazioni – presenti, per esempio, nell'articolo *Bartók und Asien* – dove a essere indicati come "elemento asiatico" sono l'insieme armonico cromatico, la scelta del tema bucolico o l'impiego particolare degli strumenti. Nella critica sopracitata indirizzata a Schönberg e Webern, Jemnitz commette l'evidente errore di limitarsi al primo sentimento di estraneità di fronte a una conduzione melodica inusuale e pionieristica, senza interrogarsi sulla tecnica compositiva seriale impiegata. Possiamo quindi concludere che l'elemento asiatico che Jemnitz intravede nel 1924 è ancora una critica; di conseguenza, Jemnitz deve aver elaborato l'impianto teorico della teoria ebreo-asiatica solo dopo il 1924, cioè in concomitanza con la sua svolta ebraica.

Nel medesimo articolo Jemnitz aggiunge con entusiasmo che Schönberg sia «riuscito ad incidere i suoi tratti giudaici nel granito dell'internazionalismo»⁴²⁸! Tale affermazione positiva appare difficilmente conciliabile con l'ebraismo nazionalista professato da Jemnitz. Due anni dopo, Jemnitz chiarisce questo punto, aggiungendo una nota critica:

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Diario no. 8, 20.08.1924.

⁴²⁸ Jemnitz, *La rivoluzione della musica asiatica*, 2. parte, p.4.

[Schönberg e la sua scuola] annunciavano che l'arte non ha razza, non ha nazione, e il genio può essere solo uomo, ma con la loro opera hanno confutato ciò. Perché sì, è vero che lì, in cima, dove i geni si incontrano saranno tutti puramente uomini, ma la strada che porta lassù può essere compiuta solo attraverso la loro razza e il loro popolo⁴²⁹.

Jemnitz sostiene, dunque, l'impossibilità di sottrarsi al confronto con la propria appartenenza razziale, in quanto, anche negando le proprie origini, i tratti razziali emergerebbero comunque involontariamente. Jemnitz sembra tuttavia ammettere che, superato un certo livello, la distinzione razziale possa venire a meno. Nel 1932, trovandosi a Vienna per una conferenza, torna a riflettere sull'internazionalismo, affermando che «l'unica soluzione [sia] quella di unirsi all'interno dell'internazionalità, partendo dal terreno solido della nazionalità»⁴³⁰. Nei diari, inoltre, annota anche di essere un «uomo che ama esplorare tutti i poli di un argomento» e aggiunge di «non vedere alcun ostacolo nell'essere allo stesso tempo nazionale e internazionale»⁴³¹. Si pone la questione se siano stati gli ambienti viennesi cosmopoliti o gli impellenti nazionalismi a far riemergere una lieve prospettiva internazionale nell'ex-socialista Jemnitz.

Concludendo questo capitolo, nel quale è stato esaminato il complesso percorso di Jemnitz verso la sua versione dell'ebraismo contemporaneo, il sionismo, risulta evidente la difficoltà di individuare l'autentica voce del critico e compositore, nonché dell'uomo, Jemnitz. La sua straordinaria conoscenza delle più disparate realtà della società ungherese e le sue connessioni nel mondo musicale internazionale, nonché la sua posizione presso la rivista socialdemocratica «Népszava», farebbero supporre un profilo diverso da quello del sionista militante delineato in questo capitolo.

⁴²⁹ N.N, *Lezione di Jemnitz*, p. 14.

⁴³⁰ Diario no. 10, 19.12.1932.

⁴³¹ *Ibidem*.

IV. Jemnitz e la rete internazionale della nuova musica

Mentre nel capitolo precedente è stato osservato il posizionamento di Jemnitz all'interno della scena musicale ungherese, nel presente capitolo, si approfondisce il suo raggio d'azione internazionale. Attraverso i resoconti dei suoi viaggi e il vasto carteggio è possibile ricostruire la fitta rete di relazioni internazionali che vale a Jemnitz il riconoscimento, da parte della storiografia ungherese, della figura di collegamento tra Budapest e il mondo musicale internazionale⁴³².

Ogni volta che Jemnitz deve fare ritorno in Ungheria al termine dei suoi soggiorni all'estero, continua scagliarsi contro «il destino che mi allontana da così buoni e bravi individui e mi riconsegna al contesto budapestino, permeato di malvagità e malcontento»⁴³³. Tuttavia, pur rimanendo critico nei confronti della vita musicale della capitale ungherese, presto si rende conto che le sue relazioni internazionali lo collocano in una posizione peculiare e, col tempo, osserva con piacere di essere finalmente riconosciuto tra i critici più influenti. Sembra così accettare la propria sorte in Ungheria, ammettendo che all'estero forse sarebbe percepito solo come uno straniero, mentre «qui a Budapest finalmente mi stanno rendendo partecipe della diplomazia segreta della nostra misera vita musicale»⁴³⁴.

«L'Ungheria non offre altro che concerti, critiche e recensioni», lamenta Jemnitz, e ciò gli sottrae tempo all'attività compositiva⁴³⁵. Quest'ultima, mai apprezzata dal pubblico ungherese, ebbe tuttavia un certo successo e riconoscimento all'estero. Dunque, volendo ricostruire la ricezione delle opere di Jemnitz, si deve necessariamente guardare alla fitta rete di contatti che egli costruisce oltre il confine ungherese.

⁴³² Lettera di Gombosi a Jemnitz, in Lampert, 14. 10.1935, *Critiche di Jemnitz*, p. 477.

⁴³³ Diario no. 8, 08.08.1927.

⁴³⁴ Diario no. 9, 15.11.1930.

⁴³⁵ Diario no. 8, 3.11.1926.

4.1 I primi festival internazionali

Jemnitz già dagli anni Dieci prova a candidare le sue opere giovanili per poter partecipare al festival dell'associazione dei compositori tedeschi (*Tonkünstlerverein*). Il primo tentativo risale al 1912, quando Jemnitz propone il suo *Primo Quartetto per archi*. L'opera verrà rifiutata: «per quale motivo avrebbero dovuto eseguire anche l'opera di un piccolo maestro di cappella provinciale sconosciuto e senza relazioni» – commenta Jemnitz⁴³⁶. Tuttavia, il compositore non si scoraggia e, anche l'anno seguente, presenterà le sue due sonate per pianoforte: l'op. 8 e l'op. 17; nemmeno in questa occasione, però, ottiene successo. L'anno successivo porterà finalmente successo: la sua *Sonata per organo e contralto* viene selezionata tra le opere da eseguire al *Tonkünstlerfest* del 1914. La sonata viene eseguita dall'amico organista Karl Straube, che Jemnitz conosce fin dai tempi di Lipsia⁴³⁷. L'opera, allora indicata da Jemnitz come op. 16, oggi non compare più nel catalogo delle opere del compositore.

Dopo questi tentativi giovanili volti a inserirsi tra i compositori tedeschi eseguiti, la successiva notizia di un'opera eseguita al *Tonkünstlerfest* risale al 1922, quando verranno eseguiti i *Quattro Lieder* per basso⁴³⁸. Jemnitz, probabilmente ancora poco pratico del funzionamento dell'organizzazione dei festival dopo gli anni trascorsi in Ungheria, si rivolge a Hermann Scherchen per farsi consigliare in merito al solista giusto⁴³⁹. Presto, però, gli giunge la notizia dall'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* che i solisti vengono assegnati dall'organizzatore stesso: sarà il basso Alexander Kipnis ad eseguire i *Lieder*, accompagnato dallo stesso compositore⁴⁴⁰. Queste informazioni sono deducibili unicamente dalla corrispondenza di Jemnitz, poiché purtroppo, come già menzionato, il diario di Jemnitz relativo al periodo tra febbraio del 1922 e febbraio 1924 è andato perduto. Tuttavia, la corrispondenza ci informa che il compositore in questo periodo cercava di stringere nuovi contatti nella speranza di ottenere qualche occasione di esecuzione: le lettere ad Alban Berg, Hermann Scherchen e Alfred Hoehn sono testimonianze di questi tentativi. Tuttavia, durante questo periodo di due anni, non si trovano tracce della partecipazione di Jemnitz a festival musicali di rilievo. L'unica menzione di un'opera di Jemnitz si trova in una recensione di Adorno, che riferisce dell'esecuzione della

⁴³⁶ Diario no. 2, 03.05.1912.

⁴³⁷ *Tonkünstlerfest* (49. assemblea annuale), Essen, [Duisburg], 22.–27. Mai 1914, disponibile online sul sito della Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek: https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00063592/1914.pdf (consultato il 30 agosto 2026).

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 1922.05.29, Fond 1/368/1 1922.05.29.

⁴⁴⁰ Lettera della Allgemeine Deutsche Musikverein a Jemnitz, Fond 4/1.

Sonata per violoncello e pianoforte (op.17) in un concerto di musica da camera a Francoforte⁴⁴¹.

4.1.1 *Tonkünstlerfest a Francoforte (1924)*

Nel 1924 giungono a maturazione i primi risultati del tempo dedicato alla divulgazione delle sue opere. Il primo successo internazionale dell'anno sarà in occasione del *Tonkünstlerfest* di Francoforte, che avrà luogo dal 9 al 15 giugno 1924.⁴⁴² Per questo festival fu accettata la proposta del *Trompetenquartett* di Jemnitz, incluso nel programma sotto la direzione di Hermann Scherchen⁴⁴³. Se si considera una lettera di Scherchen del 1923 indirizzata a Jemnitz, nella quale il primo promette al secondo di esaminare con attenzione le sue composizioni e di «prendere sul serio la sua faccenda», è motivato supporre che sia stato proprio Scherchen ad appoggiare la partecipazione di Jemnitz al festival. Sembrerebbe indicare l'invito di Scherchen anche il fatto che la prima persona che Jemnitz contatta il giorno del suo arrivo a Francoforte (6 giugno) è proprio il direttore. Sebbene Jemnitz tema che, a causa dei molteplici impegni di Scherchen, questi non riesca a dedicare al Quartetto il tempo necessario, egli ritiene che il direttore abbia già individuato, con geniale intuito, i tempi e le principali linee strutturali dell'opera⁴⁴⁴.

Jemnitz stesso proverà con i trombettisti, concentrandosi principalmente sull'individuazione della voce principale e di quella secondaria, perché, se i musicisti non hanno chiaro questo, non sanno quando devono suonare «come solisti, voci intermedie o in secondo piano»⁴⁴⁵. Il giorno dopo Scherchen riprende le prove con il quartetto ed è entusiasta del loro progresso. Assicura Jemnitz: «Avrete un successo clamoroso»⁴⁴⁶. Il concerto e, allo stesso tempo, la prima esecuzione assoluta dell'opera di Jemnitz, si tiene il 14 giugno. Il compositore osserva che, nonostante i musicisti soffrano di ansia da palcoscenico e la sordina cada dalla tromba bassa – «episodio che provoca l'ilarità del pubblico» –, Scherchen ebbe ragione: «il pubblico applaudi con grande apprezzamento. In quel momento seppi, come per un'ispirazione improvvisa, che

⁴⁴¹ Theodor Wiesengrund-Adorno, *Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt a. M.*, in "Zeitschrift für Musik" 90, (1923), n. 12, pp. 314.

⁴⁴² https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00063592/1924.pdf

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ Diario no. 8, 12.06.1924.

⁴⁴⁵ Diario no. 8, 13.06.1924.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

le persone migliori erano dalla mia parte»⁴⁴⁷ – commenta il proprio successo Jemnitz. In questa convinzione viene inoltre rafforzato da Scherchen, «che continuava a stringermi le mani impulsivamente»⁴⁴⁸. Nonostante il successo, non mancano nemmeno le voci della critica, come quelle di Krämer e Toch, che «si affrettarono operosamente verso di me per assicurarmi che la mia opera non gli sia piaciuta»⁴⁴⁹.

Nel corso del festival, oltre al successo del quartetto e all'approfondita conoscenza di Scherchen, Jemnitz ha anche il privilegio di conoscere numerose persone di rilievo. Tra le file degli interpreti Jemnitz incontra il violinista Adolf Rebner e il violoncellista Maurits Frank; ad entrambi comincia presto a inviare le proprie opere. A Francoforte è presente anche Amar Licco e Alfred Hoehn, già conoscenti di Jemnitz. Oltre agli interpreti, c'è un'intera lista di personaggi rilevanti che Jemnitz accenna di frequentare: Edward Dent, Alois Hába, Josef Haas e Wilhelm Furtwängler.

4.1.2 Donaueschinger Musiktage (1924)

Dopo il festival di Francoforte, Jemnitz approfitta del suo soggiorno in Germania e viaggia a Dresda e a Darmstadt. Ritorna in Ungheria solo il 2 luglio e, pochi giorni dopo, riceve la buona notizia che il suo Primo trio per archi verrà eseguito al festival di Donaueschingen dal trio di Hindemith. Non è chiaro come siano state svolte le preparazioni per questo festival. Una possibile ipotesi è che l'esecuzione sia favorita dall'amicizia preesistente tra Jemnitz e Licco (a Francoforte Jemnitz accenna al violinista in toni che suggeriscono una certa intimità: «la sera ero a bere con Amar»). L'altra ipotesi è che sia stato nuovamente Hermann Scherchen ad aver incoraggiato l'esecuzione di un'opera di Jemnitz. In un telegramma, due giorni prima dell'arrivo di Jemnitz, Scherchen gli scrive: «lo aspettiamo, ho appena telefonato a Burkhard (fondatore del festival di Donaueschingen)»⁴⁵⁰. Al suo arrivo, Jemnitz telefona prima a Burkhard – forse per presentarsi – e poi raggiunge la compagnia di Max Butting, Amar Licco e i fratelli Hindemith. «I miei tre colleghi del trio si congratularono subito all'unisono con me per il mio trio, cosa che accolsi come un inizio promettente e incoraggiante, tanto più che un

⁴⁴⁷ Diario no. 8, 14.06.1924.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 14.07.1924, Fond 1/368/6.

tale elogio, da parte del grossolano Paul Hindemith, deve pur significare qualcosa»⁴⁵¹ – scrive Jemnitz.

La mattina successiva, Butting e Jemnitz vanno a nuotare nel Danubio. In seguito incontrano Hindemith, che commenta con spirito: «Beh, dopodomani saremo noi a “nuotare” con Lei»⁴⁵², riferendosi alla difficoltà del trio di Jemnitz. Hindemith sostiene che il trio di Jemnitz sia l'opera più moderna del festival e, con grande compiacimento di Jemnitz, aggiunge che il suo trio è molto superiore a quello di Kodály⁴⁵³. Hindemith rimane talmente impressionato dall'opera jemnitziana, che, già durante il festival, scrive una lettera a Schott per richiamare l'attenzione dell'editore alle opere di Jemnitz⁴⁵⁴.

Nelle sue memorie relative all'anno 1924, Jemnitz annota che gli avvenimenti più significativi furono questi due viaggi in Germania, «in parte per le nuove conoscenze che vi feci o riallacciai»⁴⁵⁵. In seguito alla sua partecipazione ai festival, la sua Prima sonata per violino e pianoforte (op. 10) viene eseguita, nell'agosto del 1924, alla radio di Francoforte. Appena passata l'estate, Jemnitz ricomincia a diffondere le sue composizioni, traendo vantaggio dai suoi nuovi contatti. È degna di menzione la vasta corrispondenza che svilupperà da questo momento in poi con Maurits Frank, il quale intraprenderà presto lo studio della *Sonata per violoncello*⁴⁵⁶ e, più tardi, in occasione di un viaggio di Jemnitz a Praga (22-27 ottobre 1926), avranno anche l'occasione di lavorare insieme sulla sonata. I due mantengono un rapporto cordiale per anni e Frank tenterà di coinvolgerlo anche nelle successive edizioni del Festival di Donaueschingen⁴⁵⁷. In cambio, Frank spera nel sostegno di Jemnitz per organizzare concerti e masterclass a Budapest⁴⁵⁸.

Max Butting è verosimilmente una di quelle conoscenze con cui Jemnitz ha la possibilità di riallacciare i rapporti a Donaueschingen. I due dovevano conoscersi dai tempi di Berlino, ma la loro corrispondenza ha inizio solo dopo l'estate del 1924. Dalle lettere di Butting emerge che egli si adopera per le opere di Jemnitz a Berlino, inserendole nei programmi della

⁴⁵¹ Diario no. 8, 16.07.1924.

⁴⁵² Diario no. 8, 17.07.1924.

⁴⁵³ Da questo commento di Hindemith possiamo dedurre che egli inglobava Jemnitz nel gruppo dei compositori ungheresi – probabilmente non senza il dispiacere di Jemnitz.

⁴⁵⁴ Diario no. 8, 20.07.1924.

⁴⁵⁵ Diario no. 8, 31. 12.1924.

⁴⁵⁶ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 12.10.1924, Fond 1/368/2.

⁴⁵⁷ Lettera di Frank a Jemnitz, Fond 1/112/6.

⁴⁵⁸ Lettera di Frank a Jemnitz, Fond 1/112/9.

*Novembergruppe*⁴⁵⁹. Inoltre, Butting, assieme a Heinz Tiessen, fungerà da intermediario attraverso il quale Jemnitz verifica la possibilità di essere ammesso nella sezione tedesca dell'IGNM. (In assenza di una sezione ungherese emergono varie problematiche relative alla partecipazione di Jemnitz ai festival dell'IGNM; di tale questione si è trattato nel capitolo 3.1.3). I compositori promettono a Jemnitz di impegnarsi per la sua causa, pur premettendo che l'ammissione di Jemnitz «nella cerchia, già molto ampia, dei compositori tedeschi non debba necessariamente essere di vantaggio»⁴⁶⁰. In assenza di ulteriori informazioni sulla vicenda, si può dedurre che il tentativo sia fallito dal fatto che Jemnitz continuerà a partecipare ai festival come ungherese. Analogamente a Frank, anche Butting prende l'amico come un punto di riferimento per Budapest e nel 1925 chiede a sua volta un favore a Jemnitz: di fare da tramite con Bartok, «visto che noi non lo conosciamo» – aggiunge⁴⁶¹.

Anche in quanto critico, Jemnitz viene spesso inquadrato dagli esponenti della nuova musica come il portavoce dell'Ungheria. Durante il *Tonkünstlerfest* di Francoforte, Jemnitz annota nei suoi diari di aver avuto un appuntamento presso la «Frankfurter Allgemeine Zeitung». Solo quattro mesi dopo, riceve un'offerta di contratto da parte del giornale, che gli propone una posizione come «referente per Budapest, disposto a tenerci informati sulle prime esecuzioni ai concerti e all'opera»⁴⁶². La proposta di Jemnitz di redigere un articolo sulla vita musicale ungherese è a sua volta accolta con favore dalla «Musikblätter des Anbruch»: «nulla potrebbe esserci più gradito che Lei si assumesse il compito di esporre le ragioni che ostacolano lo sviluppo di una vita musicale moderna a Budapest»⁴⁶³. (L'articolo in questione, intitolato *Ungarn*, è affrontato nel capitolo 3.1.1). Nel 1924, inoltre, riprende la sua collaborazione anche con la rivista «Die Musik» (la cui pubblicazione fu interrotta tra il 1915 e il 1923). In questi anni Jemnitz stipula un contratto anche con la rivista «Melos», il cui redattore, Hans Mersmann, gli scrive le sue congratulazioni «con l'assicurazione della mia distinta stima e della mia più alta considerazione»⁴⁶⁴. Jemnitz conclude dunque il 1924 con molteplici successi:

⁴⁵⁹ Butting informa Jemnitz che il suo Trio con flauto ha avuto grande successo ed è piaciuto a tutti. Lettera di Butting a Jemnitz, 04.02.1925, Fond 1/51/1. Probabilmente altre opere di Jemnitz verranno eseguite ai concerti del Novembergruppe, come suggerisce anche la seconda lettera sopravvissutaci: lettera di Butting a Jemnitz, 24.03.1925, Fond 1/51/2. La collaborazione e l'amicizia continueranno probabilmente, come suggerisce una nota sui diari di Jemnitz, nella quale si annota che la Sonata per violino solo verrà eseguita a Berlino, Diario n. 8, 24.12.1927.

⁴⁶⁰ Lettera di Thiessen a Jemnitz, 21.12.1924, Fond 1/442.

⁴⁶¹ Lettera di Butting a Jemnitz, 24.03.1925, Fond 1/51/2. Butting chiede a Jemnitz di fare da tramite con Bartók per alcune questioni legate a una possibile esecuzione de *Il principe di legno*, organizzata dal suo amico Rudolf Belling (cofondatore del Novembergruppe), la cui moglie, ballerina, vorrebbe esibirsi nell'opera.

⁴⁶² Lettera della *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a Jemnitz, 19.02.1910, Fond 1/113/1.

⁴⁶³ Lettera della Musikblätter des Anbruch a Jemnitz, 24, 11.1924, Fond 1/273/2.

⁴⁶⁴ Diario no. 8, 17.08. 1925.

attraverso le sue nuove conoscenze riesce a spargere le proprie opere e anche come critico ottiene numerosi nuovi ingaggi.

4.1.3 Festival Internazionale di Praga (1925)

Il prossimo viaggio internazionale di Jemnitz di cui siamo informati sarà il festival dell'IGNM a Praga, svoltosi tra il 15 e il 20 maggio 1925. Con ogni probabilità, Jemnitz parteciperà a questo festival come referente per «Népszava», considerando che nessun'esecuzione di una sua opera avvenne nell'arco di questo festival. L'interesse del giornale ungherese è dovuto probabilmente al fatto che uno dei membri della giuria è Zoltán Kodály e che tra gli autori eseguiti figurano Béla Bartók e György Kósa. Così, il festival non attira solo Jemnitz, ma anche altri giovani compositori ungheresi: István Szélenyi, György Kósa e Imre Weissmann (Paul Arma più tardi). I resoconti nei diari di questo festival sono più scarni delle descrizioni degli altri due festival, ma è degno di nota la menzione dell'incontro con Alban Berg – amichevole come sempre.⁴⁶⁵ Jemnitz trascorre la maggior parte del suo tempo con i compagni ungheresi. Il lungo articolo pubblicato su «Népszava» in seguito al festival sulle opere ascoltate a Praga rispecchia nuovamente l'indole critica di Jemnitz, che esprime il suo disappunto su quegli «allievi che irrigidiscono l'espressività dei loro maestri». Jemnitz si riferisce al «schönbergismo di Paul Pisk e di Rudolf Réti, al mahlerismo di Fidelio F. Finke e al debussismo di Ralph Vaughan Williams e al bartókismo dell'ungherese György Kósa»⁴⁶⁶.

4.2 Le cerchie viennesi: la Universal Edition e Rudolf Kolisch

La dura critica allo schönberghiano Pisk è in netto contrasto con l'amicizia che Jemnitz sviluppa non solo con Pisk, ma anche con altri esponenti viennesi vicini alla cerchia di Schönberg: Erwin Stein e Hans Heinsheimer. Un legame significativo tra Jemnitz e gli esponenti della Universal Edition (U.E.) si stabilisce solo a partire dal 1926, sebbene la loro conoscenza risalga a un periodo precedente, come suggerisce il tentativo di Jemnitz del 1914 di pubblicare le proprie opere presso la U.E. La corrispondenza tra la casa editrice e Jemnitz riprende nell'ottobre del 1926, con la consegna della *Tanzsonate*. Nella prima lettera, Heinsheimer ringrazia Jemnitz

⁴⁶⁵ Diario no. 8, 15.05.1925.

⁴⁶⁶ Recensione del Festival di Praga, 09.05.1925. in Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 60.

per l'invio del manoscritto, confermando l'impegno a sostenerlo «come avevamo concordato in precedenza»⁴⁶⁷, evidenziando un rapporto preesistente tra gli editori e il compositore⁴⁶⁸.

La conferma dell'accettazione e, dunque, della successiva pubblicazione della *Tanzsonate* giunge solo a distanza di giorni dalla conclusione della composizione, fatto che porta Jemnitz ad esultare di gioia: «mai una composizione fu accettata più in fretta». Inoltre, con grande sorpresa di Jemnitz, la U.E. propone anche la possibilità di un contratto, richiedendo una lista di tutte le opere jemnitziane esistenti. Jemnitz redige prontamente la lista, e solo qualche giorno dopo riceve già la bozza del contratto. Jemnitz si recherà di persona a Vienna per firmare il cosiddetto *Optionsvertrag*⁴⁶⁹, che stabilisce la cessione dei diritti di tutti i manoscritti e delle opere non ancora pubblicate, nonché di quelle future, all'editore.⁴⁷⁰

A partire da questo momento, Jemnitz instaura una regolare corrispondenza con la U.E., la cui ampiezza è documentata da 149 lettere. Accanto alla corrispondenza con l'editore, è da citare anche la corrispondenza con la redazione «Musikblätter des Anbruch», anch'essa pubblicata dalla U.E. La rivista si distingue per il suo impegno nella promozione della nuova musica e tra i collaboratori si annoverano gli allievi di Schönberg (Berg, Pisk, Stefan, Stein, Wellesz), Schreker (Křenek, Pisk, Rathaus) e Berg (Adorno)⁴⁷¹. Dai diari e dalle lettere di Jemnitz emerge che egli cura un buon rapporto con tutte queste persone e che sia sua abitudine incontrarli durante i suoi viaggi a Vienna o ai festival internazionali. Dal 1926, è Paul Pisk l'interlocutore di Jemnitz presso «l'Anbruch», con cui intrattiene una corrispondenza regolare. Sia la corrispondenza con Pisk che quella con Heinsheimer presso la U.E. sono caratterizzate dal reciproco sostegno e da un'amicizia cordiale. Gli editori incoraggiano Jemnitz a presentare le sue composizioni ai festival musicali e ai concerti organizzati dall'IGNM, ma seguono con notevole interesse anche l'attività critica di Jemnitz, poiché egli cerca di intervenire in Ungheria a favore delle opere dei compositori rappresentati dalla U.E. (Jemnitz traduce il testo

⁴⁶⁷ Diario no. 8, 11.10.1926.

⁴⁶⁸ Purtroppo, le fonti a nostra disposizione non ci permettono di ricostruire come si sia evoluto il rapporto con Heinsheimer o con altri esponenti della Universal Edition. È possibile avanzare l'ipotesi che l'incontro sia avvenuto durante uno dei festival internazionali; è anche possibile che sia stato Berg a mettere una buona parola per Jemnitz, dal momento che, a partire dal 1923, Jemnitz si mette in contatto con lui inviandogli le proprie opere. Un possibile intermediario potrebbe essere stato anche Kolisch, al quale Jemnitz manda le sue opere dal 1925. Oppure, il contatto potrebbe avere a che fare con il fatto che Jemnitz diventi «ordentliches Mitglied der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer», (Diario no. 8, 21.01.1926,) che sia stata forse la stessa associazione a raccomandarlo.

⁴⁶⁹ Diario no. 8, 29.10.1926.

⁴⁷⁰ Lettera della U.E. a Jemnitz, 05.11.1926, Fond 1/454/7.

⁴⁷¹ Ole Hass, *Musikblätter des Anbruch (1919–1937)*, disponibile online sul sito della RIPM, <https://ripm.org/assets/files/introductions/ANBintroEnglish.pdf> (consultato il 30 agosto 2026).

dell'opera *Johnny spielt auf* in ungherese e si impegna anche per le esecuzioni delle opere di Berg)⁴⁷². Jemnitz, a sua volta, si rivolge a Pisk quando ha bisogno di informazioni sulla vita musicale viennese per qualche articolo in preparazione presso «Népszava». Inoltre, non di rado è attraverso la U.E. che Jemnitz si procura le copie delle opere appena pubblicate⁴⁷³.

L'altra figura di spicco nel contesto delle connessioni viennesi di Jemnitz è Rudolf Kolisch. La loro conoscenza risale probabilmente al festival di Donaueschingen del 1924, sebbene Jemnitz non menzioni Kolisch. La loro corrispondenza prende avvio in modo simile a quella intrattenuta con altri interpreti: Jemnitz invia le proprie opere a Kolisch per fargliele conoscere. Sfortunatamente, le lettere di Jemnitz inviate a Kolisch sono andate perdute, ma dalla prima lettera di Kolisch del 1925 è possibile ricostruire che il compositore gli abbia mandato il suo Trio con flauto. Kolisch ringrazia cordialmente e aggiunge di essere «interessato anche ai quartetti e ulteriori opere per violino»⁴⁷⁴. Jemnitz deve aver mandato presto anche queste opere, perché solo una settimana dopo Kolisch lo assicura che «la *Sonata per violino solo* mi è piaciuta tantissimo [...] e appena avrò tempo me la studierò»⁴⁷⁵.

La loro prima collaborazione si svolge il 29 ottobre del 1926, in occasione di un concerto a Vienna, durante il quale Kolisch esegue il *Primo trio per archi* di Jemnitz. Sfortunatamente, le lettere di quel periodo sono andate perdute e non è possibile ricostruire chi abbia iniziato la realizzazione di questo concerto. In merito ai diari, Jemnitz fornisce un resoconto dettagliato solo del suo viaggio a Vienna e delle prove con Kolisch prima del concerto, ma non accenna agli aspetti organizzativi. Tuttavia, una lettera di Pisk, scritta la stessa settimana del concerto, potrebbe suggerire che siano state le cerchie legate alla U.E. a organizzare il concerto. Nella lettera in questione, Pisk si dice disposto a impegnarsi per una serata d'autore interamente dedicata a Jemnitz e come interprete propone Kolisch «che accetterebbe sicuramente e che tra l'altro questo venerdì eseguirà il suo Trio»⁴⁷⁶. La circostanza che Pisk sia ben informato dei

⁴⁷² Su *Johnny spielt auf* si veda: 14.01.1928 e Lettera della U.E. a Jemnitz, 16.09.1927, Fond 1/454/46 e Lettera della U.E. a Jemnitz, 03.11.1927, Fond 1/454/51. Sul tentativo di Jemnitz di fare eseguire *Wozzeck* e *Lulu* si veda il sottocapitolo su Alban Berg. A proposito di un'esecuzione di Schönberg a Budapest («Saremmo molto felici se potesse far eseguire il Quintetto per fiati di Schönberg a Budapest») si veda Lettera della U.E. a Jemnitz, 06.07.1936, Fond 454/139.

⁴⁷³ Scorrendo la corrispondenza con la UE possiamo informarci sugli interessi di Jemnitz. Tra queste: le opere bartokiane, il *Tagebuch* di Eisler, le opere di Krenek e Kurt Weill. Jemnitz ottiene attraverso la UE anche gli spartiti di Berg.

⁴⁷⁴ Lettera di Kolisch a Jemnitz, 16.02.1925 in Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 441.

⁴⁷⁵ Lettera di Kolisch a Jemnitz, 23.02.1925 in ivi, p. 441.

⁴⁷⁶ Lettera di Pisk a Jemnitz, 16.11.1926, ivi, p. 451.

programmi di Kolisch potrebbe suggerire che sia stato lui stesso a incoraggiare la collaborazione tra i due.

In seguito al concerto in questione, la corrispondenza tra i due diventerà più fitta e dimostra l'impegno di Kolisch nel consolidare le opere jemnitziane nel suo repertorio e nel cercare di eseguirle nel maggior numero di concerti possibili – sebbene, come si evince dalle lettere successive di Kolisch, molti tentativi risultino fallimentari. Tuttavia, nei mesi dopo il concerto viennese, Kolisch ha ancora in repertorio il Primo Trio di Jemnitz e lo esegue anche a Friburgo. Il sempre diffidente Jemnitz, non ricevendo alcuna notizia da Kolisch in seguito al concerto, deve essersi chiesto se Kolisch stesse nascondendo qualcosa, come lascia supporre la risposta cordiale e rassicurante di Kolisch: «Naturalmente non volevo nascondere alcun insuccesso riguardo a quell'opera che stimo così altamente – anzi, ciò mi spingerebbe soltanto a promuovere ulteriori esecuzioni [...]»⁴⁷⁷. Kolisch assicura il compositore che «solo i programmi troppo fitti gli abbiano impedito di scriverle prima»⁴⁷⁸.

Kolisch dimostra un vivo interesse anche per la *Terza sonata per violino* di Jemnitz, al punto che è lui stesso a chiedere a Jemnitz quando si potrebbe trovare un'occasione per l'esecuzione dell'opera⁴⁷⁹. Solo alcune settimane dopo giunge la notizia che la *Sonata* è stata selezionata per essere eseguita alla Musikfest dell'IGNM di Francoforte del 1927. Kolisch, di conseguenza, si propone prontamente di suonarla in quell'occasione – «giacché, come mi hanno appena informato, dovrò essere presente per l'esecuzione del concerto da camera di Berg» – e come pianista suggerisce Steuermann. Nel frattempo dovrà esserci stato qualche fraintendimento tra i due, perché nella sua successiva lettera, Kolisch si dice sinceramente dispiaciuto per non poter eseguire la *Sonata* e si chiede se «solitamente la mia risposta imprecisa [abbia compromesso questa occasione]? Sarebbe una lezione meritata per me»⁴⁸⁰ – aggiunge umilmente. (Questo episodio, tuttavia, potrebbe nuovamente essere un indicatore del carattere difficile di Jemnitz che, troppo impaziente, si rivolse a Frenkel per l'esecuzione).

Il prossimo evento di rilievo che vede il coinvolgimento di Jemnitz e Kolisch è il tournée del Wiener Quartett a Budapest nel 1928. Questo evento è considerato di grande importanza dalla storiografia ungherese, perché è in questo contesto che si realizza la prima esecuzione

⁴⁷⁷ Lettera di Kolisch a Jemnitz, 28.01.1927, ivi p. 453.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Lettera di Kolisch a Jemnitz, 17.12.1926, ivi p. 452.

⁴⁸⁰ Lettera di Kolisch a Jemnitz, 02.03.1927, ivi p. 454.

ungherese della *Lyrische Suite*, alla presenza dello stesso Berg. L'idea di un concerto a Budapest viene lanciata da Kolisch che, nell'anno precedente il suo viaggio nella capitale ungherese, chiede a Jemnitz se sia possibile partecipare a uno dei suoi concerti per gli operai a Budapest⁴⁸¹. Presto anche l'agenzia di Kolisch riprende la questione, contattando Jemnitz con la domanda se fosse «possibile far rivivere questo vecchio progetto [di tenere un concerto a Budapest]. Avremmo il vivissimo desiderio che il Wiener Quartett di Vienna si esibisse nei Suoi concerti»⁴⁸². Dalla stampa coeva e dalle critiche di Jemnitz scopriamo che, oltre al concerto degli operai organizzato da Jemnitz – dove in programma figurano un quartetto di Schubert e il Secondo Trio per archi di Jemnitz –, il quartetto tiene anche un concerto radiofonico (in programma Beethoven e Schubert)⁴⁸³. È il terzo concerto, tenutosi il 21 febbraio all'Accademia Musicale, a dare l'occasione alla prima ungherese della *Lyrische Suite*. Per quanto questo concerto non sia stato realizzato ufficialmente da Jemnitz – ma dall'agenzia di concerti *Studio*, da contare tra le agenzie più progressive di Budapest⁴⁸⁴ – il suo coinvolgimento è certo, poiché Jemnitz è l'unica figura della vita musicale ungherese che possa vantare una rete tanto fitta di relazioni a Vienna.

Un mese prima dei concerti in Ungheria, Jemnitz intraprende un viaggio a Vienna per assistere alle prove del suo Trio con Kolisch. Il soggiorno viennese di Jemnitz, questa volta descritto in maniera dettagliata nei diari, permette di ricostruire come Jemnitz si muova ormai con familiarità nelle cerchie rilevanti del mondo musicale viennese. La stessa casa di Kolisch, luogo dove si svolgono le prove, è un luogo di incontri dove passano personalità come Krenek, Schönberg o Paul Stefan. Jemnitz era un amico e ospite abituale dei circoli in questione. Dopo un concerto da camera del Wiener Quartett e del Duo Steuerman-Heifetz, Jemnitz si unisce a tutti loro – «il Quartetto, Steuermann, Heinsheimer eccetera» – per andare al ristorante. Dopo aver chiacchierato con i Steuermann si intrattiene con Webern, che definisce «un uomo amareggiato, come Béla Bartók, al quale nemmeno il riconoscimento può ormai essere d'aiuto». Nei giorni successivi Jemnitz risolverà le proprie incombenze presso la U.E. e, grazie all'editore, potrà godersi l'esecuzione alla Staatsoper di *Johnny spielt auf* di Krenek direttamente dai posti eleganti riservati alla U.E. Inoltre, gli amici e i conoscenti di Jemnitz si rivelano molto cordiali con lui, e Jemnitz tutti i giorni è ospite a casa di uno di loro: da Pisk,

⁴⁸¹ Lettera di Kolisch a Jemnitz, 28.01.1927, ivi p. 453.

⁴⁸² Lettera della Internationale Theater u. Musik Agentur (ITHMA) a Jemnitz, 20.05.1927, Fond 1/169.

⁴⁸³ Recensioni dei concerti 21.02.1928 e 24.02.1928 in Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p. 128-129.

⁴⁸⁴ Breuer, Breuer János, *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* [Bartók e Kodály. Studi sulla storia della musica ungherese del nostro secolo], Budapest, Magvető Kiadó 1978. p. 325.

da Berg e dai coniugi Stein – alla cui compagnia si aggiungerà anche Heinsheimer – e dai coniugi Steuermann⁴⁸⁵. Nel 1930, nell'occasione di un'altra visita a Vienna per sbrigare delle faccende con la U.E. e con l'ITHAMA (Internationale Theater und Musik Agentur), Jemnitz constata con grande rammarico che nessuno dei suoi amici si trova a Vienna: – «era come essere di colpo escluso: Kolisch era in viaggio, Alban Berg e Pisk non erano in casa»⁴⁸⁶. Osserva però con soddisfazione che per la sera può addirittura optare per una varietà di programmi: «o ospite da Krenek, o andare a sentire *l'Elektra* all'opera ma anche da Steuermann riceve un biglietto «per qualcos'altro»⁴⁸⁷.

4.3 Festival Internazionale di Francoforte (1927) e i concerti del 1929

Il diario di Jemnitz riporta solo eccellenti notizie dell'inverno 1926. Butting gli scrive che la sua Sonata per violino (con molta probabilità la Terza, l'op. 22) verrà eseguita a Berlino⁴⁸⁸ e la U.E. accetta la pubblicazione della *Sinfonia da camera*⁴⁸⁹ e gli giunge anche un invito di Scherchen a Winterthur. L'edizione di gennaio della rivista «Die Musik» è, come scrive Jemnitz, «quasi un numero dedicato a Jemnitz: un saggio, tre grandi recensioni mie e una su di me di Adorno»⁴⁹⁰. A coronare questa serie di buone notizie, nel gennaio del 1927 Jemnitz riceve inoltre la comunicazione che la sua Terza Sonata per violino e pianoforte (op. 22) verrà eseguita a Francoforte, nel contesto del festival dell'IGNM (29 giugno – 4 luglio 1927)⁴⁹¹.

Dai diari possiamo parzialmente ricostruire i giorni passati a Francoforte e del successivo mese, interamente passato in Germania. La Sonata di Jemnitz sarà introdotta al pubblico nell'interpretazione di Stefan Frenkel e Claudio Arrau⁴⁹². Su consiglio di Philip Jarnach, sarà Frenkel stesso a contattare Jemnitz per proporsi come interprete⁴⁹³ e Frenkel proporrà anche il pianista Claudio Arrau⁴⁹⁴. Non si trattava della prima volta in cui Frenkel si interessava alle

⁴⁸⁵ Diario no. 8, 21-25.01.1928.

⁴⁸⁶ Diario no. 9, 22.04.1930.

⁴⁸⁷ Diario no. 8, 22.04.1929.

⁴⁸⁸ Ivi, 24.12.1926.

⁴⁸⁹ Ivi, 30.12.1926.

⁴⁹⁰ Ivi, 05.01.1926.

⁴⁹¹ Ivi, 17.01.1927.

⁴⁹² Quinto Festival della Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Frankfurt am Main, 29 giugno–4 luglio 1927, disponibile online sul sito della International Society for Contemporary Music, <https://iscm.org/wnmd/1927-frankfurt/> (consultato il 30 agosto 2026).

⁴⁹³ Lettera di Frenkel a Jemnitz, 23.01.1927, Fond 1/114/1.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

opere di Jemnitz: il violinista aveva già in repertorio la *Sonata per violino solo* del compositore⁴⁹⁵. I due, tuttavia, si incontrano di persona per la prima volta a Francoforte ma Jemnitz si dichiara profondamente deluso dal musicista, che definisce «un teorico del suonare istintivamente», poiché egli non sembra cogliere le connessioni strutturali (*Zusammenhänge*) della sonata. «Claudio Arrau capiva più facilmente ed era anche in grado di riprodurre più rapidamente ciò che aveva compreso»⁴⁹⁶ - sostiene Jemnitz. La sonata di Jemnitz verrà eseguita nel quadro del concerto di chiusura del festival. Si può dunque presupporre che i musicisti e Jemnitz abbiano abbastanza tempo per approfondire il pezzo insieme; tuttavia, i diari non forniscono ulteriori informazioni sulle prove. È assai lacunoso anche il racconto del giorno del concerto. Jemnitz riporta solamente le congratulazioni di Hindemith, Kolisch e Adorno. Quest'ultimo aggiunge: «Lei e Berg avete salvato l'onore della musica moderna in questo festival»⁴⁹⁷!

È un peccato che Jemnitz si soffermi solo brevemente sulle nuove musiche presentate al festival, senza offrire una descrizione dettagliata delle sue impressioni dei concerti. Della prima esecuzione del Concerto per pianoforte (no.1) di Bartók aggiunge solo un breve commento negativo. Nemmeno del Concerto per pianoforte (no.1) op. 38 di Ernst Toch, definito da Jemnitz *Operettenmusik*, ha un parere più positivo e si dice completamente d'accordo con Adorno, secondo il quale «questa è quella musica che forma gli antisemiti»⁴⁹⁸. Purtroppo nessuna nota riguarda il pur rilevante Concerto da Camera di Berg, ma è probabile che Jemnitz non sia stato particolarmente entusiasta dell'opera, come emerge da una telefonata a Berg. Qualche settimana dopo il festival, Jemnitz chiama Berg per congratularsi per la *Lyrische Suite* e si sente rispondere dallo stesso compositore, con tono spiritoso, se fosse un caso che, invece, per il *Kammerkonzert* non si congratuli⁴⁹⁹.

Un breve commento nei diari riguarda anche il concerto a un quarto di tono, organizzato da Alois Hába per presentare il suo strumento (Hába era in giuria, tra gli artisti eseguiti al festival, quindi questo programma figura come concerto extra). Jemnitz esprime una netta opposizione all'esperimento di Hába e sostiene che il pianoforte è costruito male: «la tastiera superiore, cioè

⁴⁹⁵ Jemnitz annota nei diari di aver ricevuto una lettera di Frenkel, che lo informa di aver eseguito la sua Sonata per violino solo a Colonia e di progettare di portarlo presto anche a Dresda. Purtroppo la lettera non è sopravvissuta. Diario no. 8, 17.01.1927.

⁴⁹⁶ Ivi, 30.06.1927.

⁴⁹⁷ Ivi, 04.07.1927.

⁴⁹⁸ Ivi, 03.07.1927.

⁴⁹⁹ Ivi, 09.08.1927.

la serie dei quarti di tono, suona molto più debolmente rispetto a quella inferiore. Di conseguenza, gli accordi misti non producono una fusione soddisfacente»⁵⁰⁰. Prima di assistere alla presentazione ufficiale dello strumento, Jemnitz stesso ha avuto l'opportunità di provare il pianoforte alla *Musikaustellung*, l'esposizione organizzata in concomitanza con il festival, che Jemnitz visita spesso e volentieri durante i suoi giorni a Francoforte. Considerando che Jemnitz si sofferma molto più diffusamente sulle sue visite alla mostra che sui concerti stessi, sembra suggerire che il suo interesse si stia ormai orientando verso altri ambiti, in particolare verso le musiche extraeuropee presentate all'esposizione.⁵⁰¹ Jemnitz, per la prima volta, si trova ad ascoltare musica di questo tipo e osserva con interesse il ritmo delle musiche arabe, cinesi, giavanesi e uno dei giorni passa addirittura cinque ore ad annotare le melodie esotiche⁵⁰². Il risultato di queste esperienze si ritrova negli articoli intitolati *Bartok und Asien* o *Gamelang. Musica e danza giavanese a Francoforte*⁵⁰³. È, inoltre, in questa occasione che egli ha modo di conoscere i «dischi della Palestina» di Idelsohn, che tuttavia lo deludono, nonostante l'importanza della scoperta dei canti originali della Terra Promessa.

È rilevante accennare alle frequentazioni di Jemnitz durante il suo soggiorno a Francoforte. Il compositore soggiorna da Erwin Stein e condivide tutte le sue serate nella compagnia che ha avuto modo di frequentare nei precedenti soggiorni a Vienna: Kolisch, Steuermann e Adorno, ma non mancano nemmeno le serate passate dalla famiglia Scherchen.

Le ultime esperienze di viaggio significative all'estero di cui si hanno informazioni risalgono al 1929, quando Jemnitz partecipa al festival dell'IGNM, che si tiene a Ginevra dal 6 al 10 aprile⁵⁰⁴. Questa partecipazione sarà l'ultima presenza di Jemnitz a un festival dell'IGNM fino al 1935. È su consiglio della U.E.⁵⁰⁵ che Jemnitz presenta il suo Secondo Trio per archi "*Serenata*" op. 24 e per la fine dell'anno 1928 riceve la notizia dell'accettazione della sua opera⁵⁰⁶. Tuttavia, i soliti problemi di natura organizzativa, concernenti i costi di esecuzione, emergono presto: «La mia esecuzione a Ginevra è stata messa in dubbio, poiché non esiste una sezione ungherese che possa finanziare l'esecuzione e le altre sezioni hanno rifiutato questa

⁵⁰⁰ Ivi, 04.07.1927

⁵⁰¹ Ivi, 01.07.1927

⁵⁰² Ivi, 04.07.1927.

⁵⁰³ Sándor Jemnitz, *Gamlang. Jávai zene és tánc Frankfurtban* [Musica e danza giavanese a Francoforte], in "Crescendo" 2, (1927), n. 1-2, pp. 11-13.

⁵⁰⁴ Settimo Festival della Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ginevra, 06-10.04.1929, disponibile online sul sito della International Society for Contemporary Music, 1929 Geneva - ISCM – International Society for Contemporary Music (consultato il 30 agosto 2026)

⁵⁰⁵ Lettera della U.E. a Jemnitz, Fond 1/454/93.

⁵⁰⁶ Diario no. 8, 31.12. 1928.

richiesta»⁵⁰⁷ – scrive Jemnitz nei diari. La partecipazione alla fine potrà realizzarsi, grazie all'esecuzione del quartetto Pro Arte. Sfortunatamente, non ci sono fonti a disposizione che ci permettano di ricostruire come questa collaborazione si sia evoluta. Pro Arte eseguiva da anni il repertorio di Bartók⁵⁰⁸ ed è forse per questo motivo che i musicisti si dimostrarono disponibili alla collaborazione con un altro compositore ungherese. Jemnitz è a sua volta soddisfatto dell'ensemble, «questo quartetto geniale»⁵⁰⁹.

Jemnitz passa pochissimo tempo al festival di Ginevra, arrivando il giorno stesso dell'esecuzione della sua *Serenata*. Dai membri del solito circolo frequentato da Jemnitz saranno presenti solo Scherchen e Butting. Il compositore potrà presto recuperare l'opportunità di ritrovare i suoi amici, perché dopo Ginevra si recherà direttamente a Francoforte, per l'esecuzione del suo Duo per Sassofono e Banjo nel contesto delle serate di musica da camera organizzate dalla sezione locale della IGNM⁵¹⁰. Tuttavia, l'esecuzione dovrà essere posticipata a giugno, vista la disdetta da parte del musicista al banjo⁵¹¹. Al fine di evitare che il nome di Jemnitz sparisse completamente dal programma, Adorno «si era procurato un giovane e simpatico pianista, Kahn, per eseguire almeno un movimento della *Tanzsonate*. Ero davvero commosso da tanto zelo, poiché non sono affatto abituato a una simile buona volontà»⁵¹² – aggiunge Jemnitz. Dopo il concerto partecipa a una cena a casa di Amar Licco e, nonostante la mancata realizzazione del concerto, Jemnitz si dice molto felice della buona compagnia, alla quale si unisce anche Mátyás Seiber⁵¹³.

Nel mese di giugno Jemnitz ritorna a Francoforte per assistere, finalmente, all'esecuzione del suo Duo; inoltre, il programma del concerto viene completato dall'aggiunta della Sonata per violino solo op. 18 eseguita da Amar Licco, con il quale ebbero anche la possibilità di fare delle prove il giorno prima⁵¹⁴. Jemnitz si ferma a Francoforte solo per quattro giorni e, dopo un incontro con Adorno, come da prassi quando il compositore si reca a Francoforte, viaggia a

⁵⁰⁷ Diario no. 8, 28.02.1929.

⁵⁰⁸ Németh, Zsombor, *Béla Bartók and the Pro Arte Quartet*, in “Studia Musicologica” 63, (2022), n. 3-4, pp. 173-196.

⁵⁰⁹ Il quartetto mette anche in repertorio il Trio di Jemnitz, ma il compositore si lamenta che l'ensemble suoni “troppo raramente la mia *Serenata*, nonostante tutto il loro entusiasmo”. Diario no. 8, 31.12.1929.

⁵¹⁰ Sarà Adorno a proporre a Jemnitz di partecipare a queste serate, siccome egli è nel direttivo organizzativo. Vedi capitolo su Adorno.

⁵¹¹ Diario no. 8, 15.04.1929. Anche la stampa ungherese riporta dei concerti perché entrambe le serate sono trasmesse per la radio. I concerti sono annunciati come “serate di musica da camera di Francoforte”. N.N., *Európa rádiójának érdekésege*, [Le curiosità della radio europea], in “Az Est” 20, (06.22.1929), n. 139, p. 11.

⁵¹² Diario no. 8, 16.04.1929.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Diario no. 8, 19.06.1929.

Vienna per un colloquio con la U.E. Il risultato del colloquio è positivo: anche la Terza sonata per pianoforte op. 26 sarà pubblicata dall'editore viennese⁵¹⁵. Prima del ritorno a Budapest, Jemnitz fissa un appuntamento anche con Kolisch e il suo quartetto, che gli fanno il favore di leggere (*durchspielen*) il suo quarto quartetto, purtroppo da allora perduto⁵¹⁶.

4.4 Theodor W. Adorno

Il rapporto che lega Jemnitz a Theodor W. Adorno rappresenta un'importante testimonianza del ruolo svolto dal compositore e critico nel panorama musicale del suo tempo, in quanto unico ungherese ad aver mantenuto un rapporto così esteso e intenso con l'influente filosofo della Scuola di Francoforte. Inoltre, considerando la tarda ricezione dell'opera di Adorno, Jemnitz era l'unico ungherese che conoscesse le teorie estetiche del filosofo. Nonostante questa posizione privilegiata, egli non svolge un ruolo significativo nella diffusione del pensiero adorniano in Ungheria, ma si limita a brevi resoconti delle recensioni e dei saggi che Adorno pubblica sulla stampa tedesca⁵¹⁷. Adorno è anche l'autore delle critiche più approfondite che siano state pubblicate sulle opere di Jemnitz.

La loro corrispondenza comincia solo nel 1926, una data relativamente tarda, se consideriamo che ci furono diverse occasioni per un incontro precedente tra i due, come la circostanza che entrambi gli autori collaborano con la rivista «Die Musik» di Berlino dal 1914⁵¹⁸. Anche l'esecuzione della Sonata per violoncello e pianoforte op. 17 di Jemnitz a Francoforte nel 1923 poteva rappresentare un'occasione di incontro tra i due. Adorno doveva essere presente al concerto, come lascia supporre la recensione piuttosto negativa pubblicata in seguito⁵¹⁹. (Non

⁵¹⁵ Ivi, 22.06.1929.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ La ricezione dell'opera di Adorno in Ungheria ebbe inizio soltanto nel secondo dopoguerra e rimase, anche allora, limitata a causa della politica culturale sovietica. Il volume *Századunk (Il nostro secolo)*, pubblicato nel 1961 e volto a colmare numerose lacune nella ricezione ungherese della nuova musica, fu il primo a trattare l'opera di Adorno, riportandone e commentandone anche ampi passi. Agli stessi anni risale una traduzione dattiloscritta, rimasta inedita, della *Filosofia della musica moderna*. La prima pubblicazione ufficiale di testi adorniani in lingua ungherese fu invece il volume *Zene, filozófia, társadalom (Musica, filosofia, società)*, apparso nel 1970 con l'approvazione dello stesso Adorno. Sulla ricezione di Adorno in ungheria: Dénes Zoltai, *Még egyszer: Adorno Bartók-képe* [Ancora una volta: l'immagine di Bartók in Adorno], in "Muzsika" 39, (1996), n. 5, p. 12-15.

⁵¹⁸ Diario no. 3, 09.10.1914.

⁵¹⁹ «La Sonata per violoncello e pianoforte di Alexander Jemnitz si presenta con un carattere stravagante e martiriaco; è scritta ostinatamente contro la natura degli strumenti, tematicamente discontinua, sfilacciata e al contempo molle; non ci sarebbe motivo di soffermarsi oltre su di essa, se non si notasse che ogni palese arbitrio è determinato da un qualche sistema bizzarro e nascosto dietro la musica. Per quanto questo non elevi il risultato concreto, bisognerebbe comunque conoscere questi retroscena — siano essi di natura musicale o extramusicale

si hanno notizie se Jemnitz fosse presente all'esecuzione o come abbia reagito alla recensione di Adorno. I diari non sono disponibili in quella data).

La loro corrispondenza prende inizio a partire da un'altra critica pungente di Adorno sul Trio per flauto op.19. «Tutto ciò che finora ho visto di Jemnitz mi ha creato perplessità riguardo alle sue capacità compositive»⁵²⁰ – recita l'incipit della critica di Adorno. Il filosofo ammette che la composizione, formalmente, ha una solida costruzione; tuttavia, a suo parere, ciò deriva dall'applicazione di una «ricetta ingarbugliata e costruita artificialmente». Tutto il resto è una danza che riflette una bonaria mentalità piccolo-borghese [...] e il suo piatto dilettantismo»⁵²¹. Adorno definisce il trio una *Spielmusik* assai banale, semplice dal punto di vista metrico, costellata da melodie nello stile di Reger, e si chiede se ciò sia intenzionale, poiché, continua Adorno, «è naturalmente possibile che proprio gli elementi da lui conosciuti e padroneggiati si rivelino come dilettantistici, mentre i suoi tratti dilettanteschi appaiano invece come segni di competenza»⁵²². Adorno sottolinea anche l'uso dell'unisono: «quasi l'intero terzo movimento è monodico», e l'unico elogio che concede all'opera è «il trattamento intelligente della linea melodica del flauto»⁵²³.

Questa critica, pubblicata sulla «Zeitschrift für Musik» nel gennaio del 1926, giunge a Jemnitz all'inizio di febbraio. Egli annota nei diari di aver «ricevuto una critica arguta, ma severa e ingiusta, del Trio per flauto da parte di Adorno»⁵²⁴, senza specificare se fosse stato lo stesso Adorno a inviargli la critica. Alcuni giorni dopo è già pronta la risposta di Jemnitz: si tratta di una lettera aperta, nella quale «rinfaccio ad Adorno tutti i suoi errori»⁵²⁵. Il compositore offeso cerca di far pubblicare la lettera presso la stessa rivista dove fu pubblicata la recensione – la «Zeitschrift für Musik» – ma la rivista la rifiuta e manda il testo direttamente ad Adorno, con l'assicurazione che «Adorno sicuramente risponderà di persona al più presto»⁵²⁶. La risposta del filosofo non tarda ad arrivare e alcune settimane dopo Jemnitz ha già tra le mani le «sei

— per poter offrire una critica adeguata». Th. Wiesengrund-Adorno, *Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt a. M.* [Nuova Musica. Sette concerti da camera a Francoforte sul Meno], in «Neue Zeitschrift für Musik» 93, (1926), n. 5, p. 314.

⁵²⁰ Adorno: *Irások a magyar zeneirol* (ed. Breuer) p. 54.

⁵²¹ *Ivi.* 55.

⁵²² Breuer, p. 55.

⁵²³ *Ibidem.*

⁵²⁴ Diario no. 8, 1.02.1926.

⁵²⁵ *Ivi.*, 8, 04.02.1926.

⁵²⁶ *Ivi.*, 08.02.1926

grandi pagine in formato quarto, scritte fitte fino ai margini. Arguto e scritto con spirito. Si sente affine a me. Forse c'è qualcosa di vero»⁵²⁷ – commenta Jemnitz.

Gentile Signor Jemnitz,

La Sua lettera mi è tanto più gradita in quanto da tempo pensavo di scriverLe – anche di recente, quando «Die Musik» mi ha inviato due raccolte dei suoi *Lieder* da recensire – e poiché quel breve scritto al quale Lei risponde [la critica del Trio per flauto] era in realtà già concepito come una lettera rivolta a Lei (potrebbe obiettare: una lettera poco cortese), come segno del fatto che comprendo le Sue intenzioni e come tentativo di raggiungerLa attraverso le mie [...]»⁵²⁸.

Adorno rivela dunque il secondo fine della sua critica: la volontà di prendere contatto attivo con il compositore ungherese. Riferendosi alle intenzioni di Jemnitz, con le quali vorrebbe congiungere le proprie, si riferisce con molta probabilità ai contributi di critica musicale del compositore. I due condividevano non solo gli stessi colleghi e amici legati alla rivista «Musikblätter des Anbruch», alla U.E. e alla cerchia di Schönberg; ma alcuni articoli di Jemnitz come *Jazz und Inhalt* (1925) o *Probleme des Grammophons* (1925) anticipano in modo sorprendente argomenti successivamente approfonditi anche da Adorno. Inoltre, la critica di Jemnitz a Bartók poteva essere un ulteriore argomento in comune con il filosofo.

Nonostante non si abbia a disposizione la prima lettera di Jemnitz che seguì la critica, si può dedurre dalle parole di Adorno che Jemnitz, “correggendo gli errori di Adorno”, non abbia esitato ad attaccare il suo interlocutore. Adorno scrive di «conoscere abbastanza bene la problematicità di quella sfera dell'estetica costruttiva [...], da cogliere lo scherno che si nasconde nel Suo riconoscimento», ma al contempo si dice «deliziato dalla grazia con cui, in frasi incidentali, lei tenta di “uccidermi” come formatore del linguaggio, musicista e teorico dell'estetica [...]; da morto, mi sono sentito piuttosto a mio agio». Nella lunga lettera di Adorno si trovano risposte dettagliate anche a questioni musicali; queste sono probabilmente le reazioni alle obiezioni formulate da Jemnitz nella sua lettera. Adorno conferma le critiche già espresse nella sua precedente recensione, ma in questa lettera approfondisce alcuni punti centrali. Dalla lettera in questione emerge con chiarezza la definizione della *Spielmusik* banale, individuata nel Trio per flauto. Adorno identifica la problematica della musica di Jemnitz nel fatto che il compositore, volendo salvare le forme ludiche (*Spielformen*) dalla demolizione del soggettivismo, non fa altro che «riabilitarle attraverso un oggettività orientata allo scopo»,

⁵²⁷ Ivi, 15.02.1926

⁵²⁸ Lettera di Adorno a Jemnitz, 10.02.1926, in Lampert, Briefe an Jemnitz, 365-369.

perché queste forme ludiche, senza le loro radici nella tradizione, sono già talmente disgregate, che da sole sono incapaci di segnare l'inizio di una nuova epoca». Adorno trova che il problema storico insito nelle opere di Jemnitz trova piena corrispondenza nei problemi tecnico-compositivi identificate nella sua scrittura. A suo avviso, questo doppio livello del problema compositivo si trova anche in Stravinskij, il più pericoloso della musica odierna – aggiunge Adorno⁵²⁹.

Nella seconda lettera di Adorno indirizzata a Jemnitz, il filosofo tedesco ringrazia cordialmente la risposta di Jemnitz – purtroppo anche essa andata perduta – e la partitura della Sonata per violino e pianoforte allegato alla lettera. Adorno si dice troppo impegnato per rispondere esaustivamente alla lettera, ma manda il manoscritto di una sua nuova critica sui Nove Lieder per basso di Jemnitz, nella quale «crede di aver impugnato meglio quella problematica [delle forme ludiche] della [critica] dell'altra volta»⁵³⁰. La recensione verrà pubblicata solo l'anno successivo e, considerando che Adorno stesso prega Jemnitz di corredare di note il manoscritto della sua critica, è altamente probabile che ci siano state significative differenze tra la prima bozza mandata a Jemnitz e la versione pubblicata sulle pagine della rivista «Die Musik».

L'influenza di Schönberg sulla tecnica compositiva di Jemnitz, menzionata da Adorno per la prima volta in questa critica, potrebbe forse riflettere un commento che il compositore fece sulla prima versione del testo. Nella ricchezza delle sfumature armoniche impiegate da Jemnitz, Adorno scorge l'impronta delle opere giovanili e posttonali di Schönberg, ma anche «l'impeto incalzante degli accordi e la tonalità fluttuante» lasciano pensare al maestro viennese⁵³¹. Tuttavia, il fulcro della critica affronta ancora la suddetta problematica delle forme ludiche. Adorno cerca di evidenziare come «questi *Lieder* tematizzano il salvataggio del gioco; di quel gioco che oggi, sotto l'effetto della verità, si disgrega» – scrive Adorno. Si tratta di «un gioco che tuttavia non vuole dissolversi del tutto, per quanto la storia ne abbia distrutto i suoi tratti comunitari». Adorno osserva che «in ogni *Lied* si trova un punto che funge da correzione, capace di far esplodere il gioco». Questo riflette «un'atteggiamento polemico della pretesa di verità, che rinvia ancora più profondamente a Schönberg». Secondo Adorno, la musica di Jemnitz mira al «ristabilimento della realtà iniziale del gioco, eliminando da esso tutto ciò che è inganno» e «prendendo in prestito la naturalezza dalla storia». Queste osservazioni, come anche la rilevazione di «sequenze arcaiche regeriane impiegate da Jemnitz», potrebbero

⁵²⁹ Ivi, p. 368.

⁵³⁰ Ivi, p. 369.

⁵³¹ Theodor W. Adorno, *Sándor Jemnitz: Lieder op. 3 und op. 11*, in «Die Musik» 19, (1926/27), n. 4, pp. 283.

addirittura suggerire che Adorno colga un certo (neo)classicismo in Jemnitz. L'ipotesi che Adorno consideri Jemnitz un conservatore sembra trovare conferma nel fatto che secondo il filosofo, il compositore ungherese «attacca la tradizione solo in modo conciliante e per frammenti, al fine di riuscire a preservarla». Questo lo rende contrario alla strada di Schönberg che, invece, «seppe emanare una nuova tecnica tramite la critica e il confronto del già dato con il primitivismo»⁵³².

Alla fine della sua prima lettera, Adorno aggiunge che è «stata proprio questa problematica storica – e al contempo compositiva – ad averlo attirato ad analizzare [le opere di Jemnitz]»⁵³³. Egli assicura dunque Jemnitz che le sue critiche non sono «contro di Lei, ma per Lei» e si augura che il loro rapporto possa evolversi presto in «qualcosa di più profondo di un rapporto freddo e di colleganza» e propone un incontro a Vienna o, eventualmente, a Budapest, «siccome un viaggio a Budapest è un mio vecchio progetto». Tuttavia, fino al loro primo incontro, avvenuto nell'ambito del Musikfest di Francoforte del 1927, dovrà ancora trascorrere circa un anno e mezzo. Di questo periodo non è sopravvissuta alcuna corrispondenza, ma è probabile che i contatti tra i due siano continuati, come suggerito dalla naturalezza con cui Jemnitz telefona ad Adorno per fargli visita la sera del suo arrivo al Musikfest di Francoforte del 1927. A seguito di questo primo incontro, Jemnitz descrive l'intellettuale francofortese come «un omino piccolo e gracile, con tratti morbidi e poco definiti, occhi malati e una risata stranamente rigida, da tartaruga. Me lo ero immaginato più duro»⁵³⁴.

Nonostante Adorno e Jemnitz trascorranò insieme molte delle serate durante il festival, Jemnitz annota nei suoi diari che le prime occasioni in cui si trovano a conversare approfonditamente sono quelle trascorse insieme dopo il festival.⁵³⁵ In effetti, Jemnitz rimane a Francoforte l'intero mese successivo al festival e passa la maggior parte del suo tempo con il filosofo, come si evince dalle frequenti annotazioni nei diari riguardanti le cene e visite a casa di Adorno. Jemnitz descrive Adorno come «intelligente, ma con un entusiasmo immaturo per il *va banque*; musicalmente dotato, soprattutto in senso critico, ma le composizioni che mi mostrò erano confezionate secondo le ricette di Schönberg e risultavano poco originali»⁵³⁶. Jemnitz coglie in Adorno «il principale difetto ebraico: un cervello ipersviluppato ma una vita dell'anima

⁵³² Ivi, p. 284.

⁵³³ Lettera di Adorno a Jemnitz, 10.02.1926, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, 365.

⁵³⁴ Diario no. 8, 27.06.1927.

⁵³⁵ Ivi, 09.07.1927

⁵³⁶ *Ibidem*.

denutrita. Tutto si svolge nella sfera cerebrale e il cuore non viene coinvolto»⁵³⁷. Già precedentemente al loro incontro, Jemnitz trovò la scrittura di Adorno «troppo contorta [che] si compiace di un'estetica intellettualistica»⁵³⁸ – commento aggiunto alla critica ai Nove Lieder per basso – e il loro incontro non fa altro che confermare questa impressione. Nonostante queste riserve di Jemnitz, il compositore ungherese riconosce il valore inestimabile dell'amicizia con Adorno, come testimoniato dalle sue stesse parole: «Grazie a lui ho la possibilità di conoscere l'attuale sviluppo della vita musicale tedesca come attraverso nessun altro»⁵³⁹. Nella sua frequentazione di Adorno, Jemnitz ha l'occasione di allargare le proprie conoscenze anche al di là delle cerchie musicali, come dimostrano le visite a Max Horkheimer.

A seguito di una delle serate passate in compagnia di Adorno a sentire il quartetto Kolisch, che esegue la *Lyrische Suite* e, in anteprima⁵⁴⁰ il Terzo Quartetto di Schönberg, Jemnitz annota nei suoi diari di disprezzare completamente la tecnica seriale. Questa nota risulta di centrale importanza perché, nessun'altra fonte permette di ricostruire con altrettanta nitidezza la sua netta distanza dalla dodecafonia di Schönberg. «Tutte le vecchie ricette e ricettine vengono ora riesumate e acconciate alla “serie”, facendo così della dodecafonia nient'altro che un postclassicismo brahmsiano»⁵⁴¹ – sostiene Jemnitz. Egli è completamente deluso dal quartetto di Schönberg, ma si mostra invece entusiasta della *Lyrische Suite* di Alban Berg, nonostante ritenga che l'uso della tecnica dodecafonica «corrisponda solo in parte alla sua natura: al suo lato ascetico, ma non a quello fanatico ed entusiastico»⁵⁴². Considerando il tempo che Adorno e Jemnitz passano insieme quel mese, è impensabile che Jemnitz non abbia condiviso queste sue diffidenze nei confronti della serie con l'amico. Sorge la domanda, se Jemnitz abbia condiviso con l'amico anche il suo argomento centrale: la riscoperta dell'ebraismo e la volontà di impegnarsi per la causa sionista. Da una nota dei diari, nella quale Jemnitz appunta di aver elargito il suo sapere sulla biologia delle razze anche ad Adorno. (trattato nel capitolo 5.5), possiamo dedurre che i due abbiano parlato di questi argomenti.

La critica di Adorno *Marginalien zur Sonata von Alexander Jemnitz* del 1928, conferma che Adorno era a conoscenza di queste intenzioni dell'amico, dal momento che individua

⁵³⁷ Ivi, 10.07.1927.

⁵³⁸ Ivi, 05.01.1927.

⁵³⁹ Ivi, 10.07.1927.

⁵⁴⁰ La prima esecuzione ufficiale avviene solo nel settembre del 1927. L'occasione dunque doveva essere una serata tra amici.

⁵⁴¹ Diario no. 8, 24.07.1927.

⁵⁴² *Ibidem*.

nell'ebraismo il principale motore della sua tecnica compositiva. Sebbene l'articolo sia focalizzato sulla Terza sonata per pianoforte di Jemnitz, Adorno ripercorre anche l'intera biografia del compositore ungherese – dalla sua formazione presso Koessler fino al folklore ebraico. Il saggio in questione rappresenta il testo più esaustivo e approfondito mai pubblicato sul compositore – nonostante il titolo *Marginalien* alluda a un testo corto. Dopo Koessler e Reger, Adorno accenna nuovamente all'influenza di Schönberg, rintracciabile soprattutto nella progressione armonica. Tuttavia, quasi riecheggiando la sopracitata nota sui diari di Jemnitz, Adorno chiarisce subito che il compositore ungherese «detestava la composizione “già pronta” [...] e che non ha mai assimilato veramente la tecnica dodecafonica»⁵⁴³.

«La distanza di Jemnitz dalla dialettica della musica tedesca non emerge in modo tanto esemplare in nessun luogo quanto proprio nel suo rapporto con Schönberg» – aggiunge Adorno. Questa frase rende manifesto che Adorno fosse a conoscenza del fatto che Jemnitz, pur orbitando nei circoli di eccellenza della nuova musica tedesca, non si presenti più come un compositore tedesco, al contrario di quanto accadeva pochi anni prima, quando, al suo ritorno in Ungheria, insisteva per essere chiamato un compositore ungherese. Secondo Adorno, Jemnitz «si sottrae alla dialettica soggettivo-oggettiva della musica occidentale proprio grazie al ‘folklore ebraico’». Adorno segnala però che il folclorismo ebraico di Jemnitz non coincide con la «volontà nostalgica di proiettarsi entro le cornici di una tradizione nazionale. Jemnitz è solamente «una persona [che] compone e, nel frattempo, si accorge che tutto ciò che prende in mano va in una direzione diversa da quella in cui lo dirige. Perciò si rende conto che non può accontentarsi di sottoporre il materiale a qualcosa a cui non è adatto»⁵⁴⁴ – sottinteso, la tradizione occidentale. Così, nel decifrare questa musica, Adorno ritiene che sia inutile ricorrere a «qualsiasi teoria, perché tale teoria potrebbe eventualmente spiegare quei tratti rivestiti di un costume europeo, che si presentano come estranei nella musica di Jemnitz»⁵⁴⁵.

Pur affermando che l'integrità delle ultime opere di Jemnitz sia incontestabile ed essi «non si trovino nella sfera del barbarismo e del bluff della piccola scultura negra», Adorno aggiunge la sua perplessità sul «contenuto di verità del folklore ebraico». È necessario soffermarsi sulla tematica del folklore, usato per fini nazionalistici nella concezione di Jemnitz, perché l'averci fatto ricorso doveva risultare necessariamente estraneo all'estetica adorniana. Tuttavia, Adorno

⁵⁴³ Adorno Theodor W., *Marginalien zur Sonata von Alexander Jemnitz*, in “Neue Musik-Zeitung” 49, (1928), p. 389.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 388.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

sembra di concedere un'attenuante alla musica di Jemnitz, quando scrive che egli pratica un folclore intatto dalle «salmodie rituali, del lamento per la patria perduta, delle melodie popolari colte e delle danze del ventre da tempio». Come si vedrà, tuttavia, dalla considerazione di alcuni passaggi della musica di Jemnitz e di certi suoi ragionamenti, questa affermazione di Adorno non trova sempre conferma. Adorno aggiunge, inoltre, che le ultime opere di Jemnitz (specialmente la Sonata per violino e pianoforte) sono state realizzate «nel confronto critico con le opere di Bartók», un'osservazione che sicuramente aveva un'accezione positiva da parte di Adorno, considerando le sue perplessità su Bartók.

Adorno, testimoniando un'intima conoscenza di ciò che muove l'animo di Jemnitz, sostiene che il suo destino sia diventato «l'inseguimento della propria origine, ricercandola e studiandola, senza però riuscire mai a impossessarsene». Questa condizione è definita naturale da Adorno e risulta evidente che il filosofo alluda qua alla nuova identità ebraica riscoperta da Jemnitz; ma il filosofo non si ferma qui. Quando Adorno scrive di scorgere un «ebraismo orientale, grave e vincolato: non è un caso che germogli in Ungheria, così lontano dall'orizzonte problematico europeo», dà chiara testimonianza di essere a conoscenza delle teorie di Jemnitz che collegano l'ebraismo a un ideale di Oriente vivo e intatto, ritrovabile, per altro, anche nell'animo ungherese. Che queste teorie dovessero suscitare una certa contrarietà in Adorno diventa più tangibile quando il filosofo si chiede se la musica di Jemnitz non si trovi sul confine del romanticismo, perché «nonostante egli rifiuti sul piano teorico il folklore diretto [...] tende a legare la musica romanticamente all'uomo»⁵⁴⁶.

È opportuno sottolineare che, il fatto che Adorno fosse a conoscenza del rinato interesse di Jemnitz per l'ebraismo, e dunque del suo netto cambio di prospettiva, lo ponga in una posizione particolare, infatti si deve tenere conto che gli altri esponenti delle loro cerchie musicali associano Jemnitz come un schönberghiano e, seppur ebreo, sicuramente un ebreo internazionalista e di convinzioni politiche socialiste. Come si è osservato nel terzo capitolo, Schönberg manteneva distanza nei confronti delle teorie razziali di Jemnitz ed è dunque lecito pensare che anche ad Adorno tali posizioni dovevano risuonare profondamente estranee. Tuttavia, anche da parte di Jemnitz sorgono difficoltà nel legarsi profondamente con il filosofo, definito comunista e cosmopolita. Dopo uno dei tanti soggiorni passati a Francoforte in sua

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

compagnia, Jemnitz scrive irritato nei diari che «non voglio più partecipare agli sfoggi saputelli»⁵⁴⁷ di Adorno.

Malgrado queste incomprensioni, la stima reciproca non viene a meno e i due continuano a collaborare cordialmente. Jemnitz diventa il punto di riferimento di Adorno a Budapest e quest'ultimo gli indirizza anche alcuni allievi, poiché vede in Jemnitz «l'unico insegnante adeguato in Ungheria»⁵⁴⁸. Adorno annuncia, inoltre, un'ulteriore proposta a Jemnitz nella sua terza lettera, datata dicembre 1928. Il filosofo invita Jemnitz «a una collaborazione intensa ed energetica presso la «Musikblätter des Anbruch», la cui facciata – Le posso assicurare – cambierà in maniera definitiva». Adorno, proprio dal 1928-1931, ricopre il ruolo di redattore e, come scrive nella sua lettera, «vorrebbe assolutamente discutere con Jemnitz alcune idee per il futuro della rivista»⁵⁴⁹.

Oltre a offrire la propria collaborazione presso la «Anbruch», Adorno si dimostra disponibile anche a sostenere Jemnitz sua attività compositiva: «Adorno vuole anche «impegnarsi per le mie opere»⁵⁵⁰ – riassume Jemnitz la lettera in questione. Adorno informa l'amico anche della recente formazione di una sezione locale della IGNM a Francoforte, presso la quale Adorno, in qualità di membro del direttivo, sostiene di poter «sicuramente far accettare le Sue opere». Egli assicura a Jemnitz che «certamente anche gli altri membri saranno d'accordo». Adorno si offre inoltre come garante delle composizioni jemnitziane, nonostante non le abbia ancora esaminate. «In quanto vuole, mi mandi le partiture subito; ho già scritto alla U.E. ma loro mi hanno rimandato da Lei» – scrive Adorno, affrettando la faccenda, e Jemnitz manderà le opere nell'arco di pochi giorni. Adorno inizialmente voleva far eseguire il *Concerto per orchestra* (l'U.E. darà conferma della spedizione della partitura ad Adorno il 08.01.1929⁵⁵¹) ma Jemnitz ritiene che la Sonata per sassofono e Banjo sia più adeguata⁵⁵².

Adorno sollecita anche l'esecuzione di un'opera orchestrale di Jemnitz a Berlino, ma Jemnitz risponde di non avere pronto nulla per orchestra sinfonica⁵⁵³. I due viaggi di Jemnitz a Francoforte del 1929, nell'ambito delle suddette serate di musica da camera, saranno gli ultimi incontri di cui siamo informati. I diari non citano più il nome di Adorno fino alla data consultata

⁵⁴⁷ Diario no. 8, 21.06.1929.

⁵⁴⁸ Ivi, 11.07.1929.

⁵⁴⁹ Lettera di Adorno a Jemnitz, 18. 12.1928, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 369.

⁵⁵⁰ Diario no. 8, 26.12 1928.

⁵⁵¹ Lettera della U.E. a Jemnitz, Fond 454/95.

⁵⁵² Lettera di Jemnitz ad Adorno, 28.12.1928, Breuer, *Adorno*, p. 80.

⁵⁵³ Ivi, p. 81.

(1933) e nemmeno dalla corrispondenza di Jemnitz è ricostruibile alcuna comunicazione tra i due. Inoltre, non vi sono nemmeno tracce di ulteriori critiche scritte da Adorno. Tuttavia, dopo la Seconda guerra mondiale, Adorno riallaccia i contatti, cercando di informarsi sulla sorte di Jemnitz dalla U.E: Adorno temeva che l'amico fosse caduto nelle mani dei nazisti a Budapest⁵⁵⁴. Dopo che Jemnitz riceve la lettera dalla U.E, risponde prontamente all'amico e i due riprendono la corrispondenza con sincera amicizia, raccontandosi a vicenda le loro sorti durante la guerra. Da una delle lettere di Jemnitz scopriamo che Jemnitz abbia potuto sfuggire all'orrore della Shoah perché aiutato dal comandante stesso delle Croci frecciate (il partito fascista ungherese) che per il periodo dell'assedio di Budapest lo ha nascosto a casa propria⁵⁵⁵. I due si confrontano anche sulle proprie opere più importanti e Adorno invierà anche una copia della Filosofia della nuova musica all'amico.

4.5. Hermann Scherchen

Hermann Scherchen e Jemnitz ebbero già l'occasione di incontrarsi negli anni berlinesi di Jemnitz, ma non sembra che la loro frequentazione fosse particolarmente significativa. Tuttavia, l'incontro successivo, avvenuto negli anni Venti, pone le basi per una duratura amicizia, come dimostrato dalla loro vasta corrispondenza. Scherchen era un apprezzato direttore d'orchestra, convinto sostenitore della Seconda Scuola di Vienna nonché fondatore della rivista *Melos*. La sua amicizia dovette essere particolarmente preziosa per Jemnitz, in quanto Scherchen fu uno dei principali punti di riferimento della nuova musica d'inizio Novecento. È Jemnitz il primo a riprendere i contatti con Scherchen nel 1922. Dalle prime lettere emerge un tono distaccato e formale, che indica una relazione ancora prevalentemente professionale: Jemnitz mette a conoscenza Scherchen delle sue opere, inviandogli anche gli spartiti. Il loro rapporto si trasforma presto in un'amicizia caratterizzata dallo zelo e dalla pazienza di Scherchen nel sostenere la carriera di Jemnitz. Quest'ultimo gode del privilegio di essere l'unico in Ungheria ad avere come amico e sostenitore una figura dello spessore di Scherchen; nonostante ciò, Jemnitz si dimostra talvolta disinteressato ai progetti di Scherchen. Dalla loro corrispondenza si evince che egli lasci l'amico spesso senza risposte, il quale, premuroso, si dice dispiaciuto del fatto «che tu mi trascuri così tanto, vale a dire che fino a oggi non hai scritto nemmeno una parola»⁵⁵⁶. Pare che Jemnitz una volta abbia anche toccato dei

⁵⁵⁴ Lettera di Adorno a Jemnitz, 20.08.1948, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 370.

⁵⁵⁵ Lettera di Jemnitz ad Adorno, 26.08.1948, Breuer, *Adorno*, p. 88.

⁵⁵⁶ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 21.11.1936, Fond 1/368/34.

toni bruschi con il direttore d'orchestra che, anche questa volta, pacatamente lo prega di non rivolgersi più a lui con quei toni.

L'incontro che segna questa amicizia avviene nel giugno del 1924, nell'ambito del Festival di Donaueschingen. Al suo arrivo al festival, la prima persona che Jemnitz contatta è Scherchen, probabilmente il responsabile della sua partecipazione, il quale lo riconosce subito e lo accoglie calorosamente. Scherchen racconta a Jemnitz che Schönberg si era espresso in termini molto positivi nei confronti del suo ex allievo⁵⁵⁷. Questo episodio lascia supporre che l'interesse di Scherchen per Jemnitz sia dovuto, almeno in parte, al prestigio derivante dal suo legame con Schönberg. In ogni caso, il successo del *Trompetenquartett* a Donaueschingen e la stima che Scherchen manifesta nei confronti dell'opera sembrano consolidare la buona impressione di Jemnitz.

Dal 1924 il carteggio denso che dura fino al 1950 si interromperà solamente per alcuni anni, tra il 1927 e il 1933. Dal carteggio si evince che Scherchen cerca di sostenere la carriera dell'amico con tutti gli strumenti a sua disposizione: include le sue composizioni nel suo repertorio (nel 1933 avrà in repertorio il suo Concerto per orchestra, che vorrebbe eseguire almeno due volte nell'inverno⁵⁵⁸) o consiglia le sue opere agli interpreti (Licco: «Ho saputo da Scherchen che ha scritto un duo») e ai festival internazionali. Nel 1933, in occasione di un loro incontro a Budapest, Scherchen confessa all'amico di aver percepito «fin dal primo momento del nostro incontro che hai delle buone opere alle spalle. Sei più disciplinato e si percepisce che riesci ad esprimerti»⁵⁵⁹.

I due condividono anche momenti di vita privata, come sembra indicare la conoscenza e stima che Scherchen nutriva per i «carissimi genitori» di Jemnitz. Quest'ultimo, a sua volta conosceva tutte e tre le mogli di Scherchen e, quando Shucien, la terza moglie di Scherchen si reca a Budapest, il direttore prega Jemnitz di «starle amichevolmente accanto». Ancora prima, nell'estate del 1924, Jemnitz fa conoscenza della prima moglie di Scherchen (Auguste Marie Jansen o Gustel Scherchen). In futuro, anche lei scriverà all'amico ungherese, invitandolo nella loro abitazione svizzera a Winterthur e, confessa con affetto, di aver preso in mano la penna per scrivergli, «nel momento stesso in cui ha letto la sua lettera, per mostrale, quanto ancora entrambi gli stiano pensando». La signora Scherchen incoraggia Jemnitz di portare le sue

⁵⁵⁷ Diario no. 8, 20.08.1924.

⁵⁵⁸ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 18.06.1933, Fond 1/368/11.

⁵⁵⁹ Diario no. 8, 25.03.1933.

partiture – «specialmente quelle la cui esecuzione gli riesce bene –, alludendo alla possibilità di esecuzione di un concerto e aggiunge: «solo un po' di pazienza, Webern, l'allievo di Schönberg, aspetta un'occasione da 17 anni»⁵⁶⁰. L'imperativo «abbia ancora un po' di pazienza» risuona ancora una volta in una lettera di Gustel Scherchen, dieci anni dopo. Nonostante la coppia si sia sciolta, sembra che la ex moglie continui ad avere un buon rapporto con Jemnitz e sarà lei ad informare Jemnitz del fatto che, se avrà pazienza, forse potrà pubblicare qualcosa presso Scherchen, il quale sta per fondare una casa editrice.

La proposta di Scherchen non tarda ad arrivare e, due mesi dopo, nel novembre del 1935, manda già il primo prospetto della casa editrice Ars Viva a Jemnitz.⁵⁶¹ Scherchen condivide con l'amico che sta preparando la pubblicazione di un'edizione speciale interamente dedicata al virtuosismo e prega Jemnitz di inviare tutte le sue opere per strumenti a solo⁵⁶². A questa richiesta, seguono numerose lettere di Scherchen, nelle quali sollecita l'amico a dargli finalmente risposta. Tuttavia, trascorrono i mesi e Scherchen si chiede ancora, perché l'amico tarda a dargli una risposta definitiva e perché non gli mandi finalmente tutte le opere per la suddetta pubblicazione. Le preparazioni si protraggono presumibilmente tanto. Scherchen invita ripetutamente l'amico ad andare a trovarlo, per poter finalmente lavorare insieme sulle analisi delle opere da pubblicare.⁵⁶³ Inoltre, Scherchen condivide un suo progetto assai misterioso con Jemnitz, scrivendogli che «vorrei finalmente fondare la mia confraternita degli "impegnati" (*verpflichtenden*) e vorrei tanto poter contare sulla tua collaborazione. Quando sarai dunque qui»⁵⁶⁴?

Nonostante la discontinuità delle risposte di Jemnitz alle lettere, Scherchen farà riferimento a lui anche per quanto riguarda i suoi progetti in Ungheria. (Scherchen svilupperà una corrispondenza con Bartók solo in un secondo momento, dal 1935). Scherchen consulta Jemnitz tutte le volte che deve sbrigare qualcosa a Budapest, inoltre, nel 1935 chiede all'amico di diventare il rappresentante della sua casa editrice a Budapest e Jemnitz accetterà l'incarico⁵⁶⁵, divenendo così l'intermediario tra Scherchen e l'editore ungherese Rózsavölgyi. È rilevante accennare alle prime commissioni di Scherchen a Jemnitz per la rivista *Ars Viva*⁵⁶⁶.

⁵⁶⁰ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 06.09.1925, Fond 1/368/6.

⁵⁶¹ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 26.11.1935, Fond 1/368/16.

⁵⁶² Lettera di Scherchen a Jemnitz, 02.12.1935, Fond 1/368/11.

⁵⁶³ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 23.07.1936, Fond 1/368/27.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

⁵⁶⁵ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 02.12.1935, Fond 1/368/17.

⁵⁶⁶ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 13.01.1936, Fond 1/368/21.

Scherchen chiede a Jemnitz se fosse disponibile a scrivere un articolo sul Quartetto no. 5 di Bartók. Nella lettera seguente, esprime la sua gioia per l'accettazione da parte di Jemnitz della stesura dell'articolo e lo prega di «cominciare al più presto e di comunicargli le linee di pensiero fondamentali dell'articolo». La scrittura avanza assai lentamente e Scherchen deve sollecitare l'amico più volte per mandargli finalmente l'articolo, che sarà consegnato solo nell'ottobre 1936⁵⁶⁷.

Sempre nel 1935, Scherchen si rivolge a Jemnitz per aiutarlo ad organizzare un suo concerto a Budapest. Questo tentativo non avrà successo, ma, in vista di due ulteriori concerti diretti da Scherchen nel novembre del 1936, il direttore si rivolge nuovamente a Jemnitz, con la preghiera di adoperarsi, affinché nella seconda serata possano figurare opere moderne (Stravinskij, Schönberg, Hindemith)⁵⁶⁸. Dalla lettera di Scherchen della settimana seguente si evince tuttavia, che ciò non potrà realizzarsi, e alla fine entrambe le serate saranno dedicate al repertorio classico, che spazia da Bach a Mendelssohn⁵⁶⁹.

Un ulteriore progetto nella capitale ungherese, nel quale Scherchen spera di coinvolgere Jemnitz, è il corso per direttori e interpreti che il maestro terrà a Budapest nell'estate del 1937. Jemnitz non manifesta alcun interesse nel partecipare al corso, ma il direttore continua a interpellarlo: «Perché non vuole partecipare al corso come docente e finalmente praticare un po' di musica vera»⁵⁷⁰? Il corso da tenersi a Budapest è il quinto di una serie di seminari tenuti dal direttore, di cui il primo incontro fu organizzato a Strasburgo nel 1933. Anche in quell'occasione, Scherchen non riuscì a coinvolgere Jemnitz, nonostante quest'ultimo fosse allora invitato a ricoprire il ruolo di assistente. «Ho molto bisogno della tua forza intellettuale»⁵⁷¹ - lo esorta Scherchen, ma Jemnitz non intraprende il viaggio verso la Francia e si limiterà a redigere un articolo sul convegno sulla stampa ungherese⁵⁷².

⁵⁶⁷ A proposito della stesura dell'articolo, è da esaminare un eventuale coinvolgimento di Bartók stesso. Una lettera di Bartók a Jemnitz, un mese prima della consegna, suggerirebbe di fatto il suo coinvolgimento. Bartók invia «quattro esemplari dell'estratto tipografico» ma aggiunge: «dubito che esso sia adatto per l'*Ars viva*: 1, non è abbastanza approfondito, non scava sufficientemente in profondità; 2, tratta alcune questioni che interessano solo gli ungheresi, perché queste nostre miserie e disgrazie domestiche non sono adatte agli occhi di stranieri. [...] non so che cosa ne penseranno Scherchen e il suo pubblico» (Lettera di Bartók a Jemnitz, 26.09.1936, in Lampert, p. 489).

⁵⁶⁸ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 15.10.1936, Fond 1/368/31.

⁵⁶⁹ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 15.22.1936, Fond 1/368/32.

⁵⁷⁰ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 11.05.1937, Fond 1/368/39.

⁵⁷¹ Lettera di Scherchen a Jemnitz, 19.06.1933, Fond 1/368/11.

⁵⁷² In preparazione al convegno, Scherchen cerca di mettersi in contatto con Bartók tramite Jemnitz («Sai se Bartók ha già preso una decisione riguardo a Strasburgo?»). Lettera di Scherchen a Jemnitz, 04.07.1933, Fond 1/368/12. Un'altra lettera interessante in relazione al convegno è quella del violinista Vilmos Palotai che, partecipando al

Nonostante i problemi e le incomprensioni, il legame con Scherchen si dimostra duraturo e prosegue dopo la Seconda guerra mondiale. Scherchen continua ad impegnarsi per la carriera di Jemnitz, per esempio, mettendolo in contatto con Wolfgang Steinecke, il fondatore dei corsi estivi di Darmstadt⁵⁷³. Quest'ultimo, in seguito, offre la prestigiosa possibilità di tenere un corso per compositori accanto allo stesso Schönberg⁵⁷⁴. A distanza di due mesi, Steinecke invierà anche l'invito ufficiale per l'incarico, ma Jemnitz declinerà la proposta⁵⁷⁵. Il rifiuto di un'occasione tanto pregiata quale quella di far parte del corpo docente dei *Ferienkurse* costituisce un ulteriore segno delle contraddizioni che caratterizzano la figura di Jemnitz, incline ad assorbire le correnti di pensiero più incompatibili tra di loro e propenso a un atteggiamento molto critico e spesso sgradevole anche nei confronti delle personalità che cercano di sostenerlo. L'amicizia con Scherchen sembra rappresentare in modo emblematico proprio questa incongruenza.

4.6 Alban Berg

Dopo la fine del rapporto con Schönberg, Jemnitz sembra voler riallacciare i rapporti con i circoli viennesi tramite Alban Berg. La corrispondenza tra Berg e Jemnitz comincia il 6 gennaio 1923 con una lettera di risposta di Berg, che presumibilmente segue un'altra lettera di Jemnitz. Considerando che prima di questa data non si trova alcun accenno nei diari di Jemnitz al nome di Berg, si può presupporre che il loro rapporto abbia avuto inizio con la prima lettera di Jemnitz⁵⁷⁶. Di seguito verranno presentati alcuni estratti della corrispondenza, pubblicata in parte da Vera Lampert (lettere di Berg a Jemnitz) e da János Breuer (lettere di Jemnitz a Berg), integrati con la ricostruzione degli incontri tra i due desumibile dai diari.

corso a Strasburgo, scrive a Jemnitz: «Tra l'altro, Scherchen ti saluta molto e dice di raggiungerlo presto: ha bisogno di te». Lettera di Palotai a Jemnitz, Fond 1/303.

⁵⁷³ È Scherchen a suggerire a Jemnitz di scrivere a Steinecke, il quale «potrebbe intercedere per la prima esecuzione del quartetto di Jemnitz». Lettera di Scherchen a Jemnitz, 21.12.1950, Fond 1/368/43

⁵⁷⁴ «[...] se Le interessasse assumere, in questo contesto, la conduzione di un corso di composizione. [...] Finora Arnold Schönberg e Wolfgang Fortner hanno accettato di tenere dei corsi di composizione, sebbene la partecipazione [...] del primo, considerate le sue condizioni di salute, sia ancora incerta». Lettera di Steinecke a Jemnitz, 30.03.1951, Fond 1/398/1.

⁵⁷⁵ Lettera di Steinecke a Jemnitz, Fond 1/398/2.

⁵⁷⁶ Questa lettera, come probabilmente anche altre, è purtroppo andata perduta. Un altro esempio è una lettera di Berg, nella quale il compositore chiede una foto di Jemnitz per l'edizione Schönberg. Siamo a conoscenza dell'esistenza di questa lettera solo perché Jemnitz ne dà notizia nei diari.

Il contatto con Alban Berg si inserisce nella più ampia strategia che caratterizza quegli anni di Jemnitz, durante i quali il compositore cerca il sostegno di figure influenti della nuova musica europea. Dalla risposta di Berg possiamo dedurre che Jemnitz non abbia esitato a chiedere se egli possa offrirgli qualche possibilità per un'esecuzione viennese. Berg risponde di aver «inoltrato le opere di Jemnitz all'Associazione per esecuzioni musicali private (*Verein für musikalische Privataufführungen*), il cui presidente è Schönberg, poiché con l'«Anbruch (con il quale, del resto, non ho alcun rapporto) non organizza concerti». Il consiglio di Berg di rivolgersi al *Verein* richiede due osservazioni. In primo luogo, è curioso che Berg suggerisca il *Verein* ancora nel 1923, poiché questo fu ufficialmente sciolto nel 1921. In secondo luogo, il fatto che Jemnitz non abbia cercato fino a quel momento di entrare nel gruppo dei compositori promossi dal *Verein*, sembra confermare l'interruzione di un legame più stretto con a partire dalla fine della loro corrispondenza.

La corrispondenza con Berg testimonia anche l'impegno di Jemnitz nella promozione della nuova musica in Ungheria. Jemnitz tenterà infatti di promuovere la prima esecuzione di *Wozzeck* in Ungheria, opera verso la quale è proprio Berg a richiamare l'attenzione di Jemnitz. La prima lettera di Berg è scritta su una locandina pubblicitaria di *Wozzeck* e nel postscriptum il compositore viennese aggiunge: «Forse Le interesserà quanto segue»⁵⁷⁷. Jemnitz risponde prontamente, dicendo di essere ovviamente molto interessato e prega Berg di mandare una riduzione per pianoforte, «tanto più che la stampa ungherese non ha ancora scritto nulla sulla Sua opera».

L'audace impresa di portare l'opera di Berg a Budapest – che avrebbe preceduto la prima esecuzione viennese dell'opera – fallisce presto e il direttore dell'opera, Miklós Radnai, rimanda la partitura alla U.E.⁵⁷⁸. Considerato che Radnai è comunque un compositore ben disposto verso la nuova musica, il rifiuto probabilmente non è dovuto a una questione di gusto personale. Infatti, qualche anno dopo, Radnai stesso tenta di introdurre un'opera di Berg al pubblico ungherese. Ancora una volta, Jemnitz svolge un ruolo di mediazione: «Radnai mi ha pregato di chiederLe [...] se la Sua *Lulu* è completata e pronta per la rappresentazione e se ha

⁵⁷⁷ Lettera di Berg a Jemnitz, 06.01.1923, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 361.

⁵⁷⁸ Probabilmente è Jemnitz a mettere in contatto Miklos Radnai, il direttore dell'opera di Budapest con Universal Edition. Il 03.11.1926 Hans Heinsheimer informa Jemnitz di aver contattato personalmente Radnai negli interessi del *Wozzeck* (Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p.449). Probabilmente Heinsheimer non ha successo nella trattativa, come una prossima lettera della U.E. a Jemnitz sembrerebbe suggerire: «[...]bisognerà aspettare ancora qualche anno, ma che sicuramente verrà il tempo, quando questa opera *dovrà* essere eseguita anche a Budapest» Lettera della U.E a Jemnitz, 29.11.1926 Fond 454/8 e in Lampert, *Critiche di Jemnitz*, p.451

già preso disposizioni riguardo alla prima esecuzione e alle eventuali successive rappresentazioni»⁵⁷⁹. Il fatto che Radnai voglia sapere se il luogo della prima esecuzione fosse stata già stabilita, lascia aperta la domanda se non fosse interessato lui stesso ad eseguire l'opera per la prima volta a Budapest. Sebbene Berg accogliesse con gioia l'interesse di Radnai – «La prego di raccomandarmi a lui!»⁵⁸⁰ – la malattia e la morte prematura del compositore impediscono ulteriori preparativi per una prima esecuzione che avrebbe potuto essere un evento memorabile nella storia della musica ungherese.

Dopo queste prime lettere si apre una lacuna nella corrispondenza fino all'estate del 1927. Tuttavia, tramite i diari si possono ricostruire numerosi incontri tra i due. Il primo di questi, avvenuto a Praga, lascia anche intendere che i due si conoscono già personalmente, perché Jemnitz annota che Berg, il primo conoscente in cui si imbatte al *Musikfest* è «amichevole e cordiale come sempre»⁵⁸¹. I due sicuramente si incrociano anche alla *Musikfesti* di Francoforte del 1927, ma Jemnitz non rende conto di una particolare frequentazione tra i due – per quanto è assai probabile che anche Berg frequenti Adorno e la sua cerchia. Un ulteriore tema riguarda la ricezione di Jemnitz del quartetto *Lyrische Suite* di Berg. Probabilmente informato del successo dell'opera, Jemnitz ordina la partitura presso la U.E.⁵⁸² e nello stesso mese ha anche l'occasione di sentire l'opera nell'esecuzione del quartetto di Kolisch in una serata privata a Francoforte. Jemnitz trova il quartetto «molto più naturale del suo Doppio concerto [intende Concerto da camera, presentato a Francoforte]», perché in quest'opera Berg «dà libero sfogo alla sua inclinazione innata, che è decisamente impressionista. Il rigore lineare della «tecnica della serie corrisponde tuttavia solo in parte alla sua natura: può essere adattato al suo lato ascetico, ma non a quello fantasioso ed estasiato»⁵⁸³. Qualche settimana dopo, Jemnitz chiama Berg per congratularsi, sottolineando di essere in possesso della partitura già da tempo⁵⁸⁴.

Per quanto il tentativo di portare il *Wozzeck* a Budapest sia fallito, la prima esecuzione della *Lyrische Suite* a Budapest è merito di Jemnitz. L'esecuzione ebbe luogo nel febbraio del 1928 del Wiener Quartett, sotto la guida di Kolisch, il quale si era assicurato il diritto esclusivo di esecuzione del quartetto di Berg⁵⁸⁵. Considerando questa circostanza, il concerto viene organizzato in stretta collaborazione tra Kolisch e Jemnitz, mentre Berg risulta meno coinvolto,

⁵⁷⁹ Lettera di Jemnitz a Berg, 10.07.1935, in Breuer, *Corrispondenza*, p. 9.

⁵⁸⁰ Lettera di Berg a Jemnitz, 15.07.1935, in L. Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 362.

⁵⁸¹ Diario no. 8, 17.05.1925.

⁵⁸² Conferma della spedizione della partitura. Lettera della U.E a Jemnitz, 23.07.1927, Fond 1/454/39.

⁵⁸³ Diario no. 8, 24.07.1927.

⁵⁸⁴ Ivi, 09.08.1927.

⁵⁸⁵ Lettera dell'Internationale Theater u. Musik Agentur a Jemnitz, 20.05.1927, Fond 1/169.

ma sarà presente al concerto. Quando Jemnitz, un mese prima dell'evento si reca a Vienna per le prove con Kolisch, fa visita anche a Berg, che descrive nei suoi diari come

un'apparizione nobile e immensamente simpatica nella sua dolcezza. Parlammo con eccitazione, anche se di nulla di importante. Non è un pensatore, bensì una natura lirica, che si affida a Arnold Schönberg in modo del tutto femminile. Alban Berg sottoscrive tutto in anticipo, con l'incondizionato fanatismo dell'allievo ideale⁵⁸⁶.

I due si rivedono anche il giorno dopo, quando Berg passa al Café Museum per far compagnia a Jemnitz⁵⁸⁷, e solo un mese dopo gli incontri a Vienna, arriva la data del concerto di Budapest. Jemnitz riceve un telegramma da Berg, nel quale quest'ultimo lo informa che arriverà il «mercoledì [21.02.1928] alla Stazione Orientale [di Budapest], riparto giovedì». Negli stessi giorni Jemnitz è assai impegnato con le prove con Kolisch e probabilmente nel breve soggiorno budapestiano di Berg i due non hanno molta possibilità di trascorrere del tempo insieme. Tuttavia, prima del concerto, è Jemnitz ad accompagnare il compositore all'Accademia Musicale. Jemnitz pubblica solo un breve comunicato su «Népszava», lodando il quartetto composto da sei movimenti, «il cui carattere ideale e pulito e pensiero lirico caratterizzato da una fantasia variopinta si dispiega in maniera convincente in questi sei capitoli». Il successo della serata, annotato anche nei diari, risuona anche dalle righe della recensione del concerto.

In concomitanza con l'organizzazione della prima esecuzione ungherese della *Lyrische Suite* a Budapest, Jemnitz invia più volte le sue opere a Berg forse sperando che il compositore ricambi il suo impegno per le opere di Berg. Quest'ultimo sembra apprezzare e mostrare interesse per le opere di Jemnitz. Appena riceve la Doppia sonata per violino e violoncello, la suona immediatamente e risponde a Jemnitz che, «come tutto ciò che viene da Lei, [la sonata] mi risulta estremamente familiare e preziosa. Anche solo a guardarla, questa scrittura musicale – nella quale vedo con piacere che “Lei non si rende le cose facili” – è già un piacere». Jemnitz, forse incoraggiato dal complimento per la sua scrittura complessa, nella sua lettera successiva si sofferma più in dettaglio su alcune caratteristiche tecniche dell'opera⁵⁸⁸. Nella stessa lettera,

⁵⁸⁶ Diario no. 8, 23.01.1928.

⁵⁸⁷ Ivi, 24.01.1928.

⁵⁸⁸ Lettera di Jemnitz a Berg, 02.11.1927, in Breuer, *Corrispondenza*, p. 9.

accenna anche ad aver esortato la U.E. «a mandarLe anche la *Tanzsonate*»⁵⁸⁹. Tuttavia, a quest'opera Berg risponderà solo brevemente, scusandosi di non trovare il tempo necessario per rispondergli più ampiamente, ma lo assicura che la sonata gli è «davvero piaciuta molto»⁵⁹⁰. Jemnitz, divenuto ormai un compositore di un certo successo rispetto ai tempi dell'apprendistato presso Schönberg, non insiste ulteriormente come aveva fatto dieci anni prima e accetta il gentile, ma riservato rapporto con Berg.

Dopo tre anni di pausa nella loro corrispondenza, i due riprendono rapporti. Il primo a scrivere è nuovamente Jemnitz⁵⁹¹ – ma di questa lettera è sopravvissuta solamente l'intestazione⁵⁹². Berg deve aver invitato Jemnitz alla prima esecuzione del *Wozzeck*, prevista per la fine del marzo 1930⁵⁹³. Jemnitz mostra interesse per l'invito e chiede se sia possibile attendere anche la prova generale⁵⁹⁴. Nonostante la lettera di Berg sia nuovamente perduta, dalla risposta di Jemnitz si può ricostruire che Berg gli dice di scrivere alla *Wiener Staatsoper* per tali questioni organizzative. Nonostante Berg cerchi di mettere in chiaro di non essere la persona di riferimento per tali questioni organizzative, Jemnitz – non ricevendo alcuna risposta – si lamenta della scarsa efficienza del teatro, «tanto più che ho dichiarato espressamente di venire in qualità di cronista/inviato e mi sono anche debitamente identificato». Infine, Jemnitz si scusa per non essere stato presente alla prima del *Wozzeck* ma «questa direzione curiosamente inefficiente non mi ha fatto sapere nulla fino al giorno stesso». Jemnitz, anche in questa occasione, da prova del suo carattere orgoglioso, che gli impedisce di assistere alla storica prima esecuzione di un'opera che egli stesso, solo sette anni prima, voleva portare in scena a Budapest.

L'ultima parte della loro corrispondenza riguarda la Terza Sonata per pianoforte di Jemnitz, che il compositore vorrebbe presentare al Festival del IGNM del 1931. Delle circostanze difficili della partecipazione dei compositori ungheresi al festival e delle relative misure organizzative intraprese da Edward Dent si è già accennato nel precedente capitolo sull'Ungheria (Cap.3.1.3), mentre in questa sede, invece, ci interessa mettere in luce l'atteggiamento di sostegno che emerge dalle lettere di Berg. Quest'ultimo fa parte della giuria del festival del 1931, ma Jemnitz non esita a inviargli preventivamente la sua sonata. Per quanto

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ Lettera di Berg a Jemnitz, 14.11.1927, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 362.

⁵⁹¹ Lettera di Jemnitz a Berg, 09.01.1930, in Breuer, *Corrispondenza*, p. 9.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ Lettera andata persa, ricostruibile solo dalle successive lettere di Jemnitz.

⁵⁹⁴ Lettera di Jemnitz a Berg, 25.02.1930, in Breuer, *Corrispondenza*, p. 9.

questo gesto possa essere discutibile, Berg, gentile come sempre, lo ringrazia per l'invio della composizione e osserva che essa, «già per il suo tono peculiare e non molto raffinato è degna di essere discusso — e quindi assolutamente da eseguire [al festival]»⁵⁹⁵. Jemnitz rallegra immensamente del fatto che Berg ritenga la sonata degna del suo sostegno e replica dettagliatamente ad alcune domande tecniche che Berg gli ha posto nella sua precedente lettera. Mentre in Ungheria si compiono già i primi passi per la costituzione di una sezione ungherese che potrebbe facilitare la partecipazione di compositori ungheresi, Jemnitz, pur coinvolto nell'organizzazione di tale sezione, non esita a percorrere una doppia strada per assicurarsi la propria partecipazione al festival. Chiede dunque a Berg «se fosse possibile [...] che Lei intervenga nella sessione plenaria della giuria a favore della mia Sonata»⁵⁹⁶. Forse Jemnitz stesso percepisce la scarsa trasparenza di questa richiesta perché aggiunge la preghiera a Berg «di trattare con la più stretta riservatezza queste questioni molto interne qui comunicate»⁵⁹⁷.

Mentre la risposta di Berg tarda ad arrivare, la Sonata di Jemnitz viene intanto prescelta dalla giuria ungherese per essere presentata a Londra. Berg si rallegra della decisione della giuria ungherese, sottolineando tuttavia che «non vi poteva esserci alcun'altra soluzione possibile [perché] la Sua opera potesse essere presentata a Londra, se non che l'Associazione di Budapest scegliesse la Sua opera»⁵⁹⁸, facendo chiaramente emergere che non avrebbe avuto modo o intenzione di intercedere per la sonata. Nonostante tutti gli sforzi di Jemnitz, la sua opera non viene scelta tra quelle da eseguire nell'ambito del festival ma Berg, sempre cortese e premuroso nei suoi confronti, gli invia un messaggio di incoraggiamento che testimonia la sincera stima e amicizia che continua a nutrire per lui:

Ho davvero fatto tutto ciò che era possibile e, in effetti, la Sua Sonata era stata inclusa nella selezione ristretta, anzi in quella più ristretta in assoluto. Alla fine, però, fu esclusa all'ultimo momento; i programmi sembravano essere diventati troppo lunghi e la mia unica voce — contro cinque — non riuscì a far prevalere la Sua opera. Che peccato!⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ Lettera di Berg a Jemnitz, 15.11.1930, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 362.

⁵⁹⁶ Lettera di Jemnitz a Berg, 08.12.1930, in Breuer, *Corrispondenza*, p. 9.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ Lettera di Berg a Jemnitz, 20.12.1930, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 363.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

V. Teorie estetiche e compositive, stile e opere

5. 1. Problemi compositivi, armonia, polifonia

5.1.1 Contrappunto e polifonia

Nell'enorme corpus degli scritti di Jemnitz ci sono due testi molto rilevanti, che ci permettono di ricostruire bene il suo pensiero sull'evoluzione dell'armonia, sia per quanto riguarda la sua evoluzione storica sia in relazione ai cambiamenti contemporanei a Jemnitz. Il primo testo, e forse il più importante, si intitola *Kontrapunkt und Polyphonie* (1920). Oltre a illustrare la differenza tra questi due concetti centrali della tecnica compositiva, il testo getta luce sulle ragioni dell'allontanamento di Jemnitz da Schönberg, riconfermato anche nel secondo articolo *Modulation und atonale Musik* del 1925. Da entrambi i testi si intravede una terza tematica centrale per Jemnitz: il ritorno all'armonia naturale, preesistente al temperamento equabile.

Al centro della riflessione di Jemnitz sull'armonia si colloca la netta contrapposizione tra contrappunto e polifonia, due principi compositivi che egli considera profondamente diversi, attribuendo alla seconda un ruolo nettamente superiore. Secondo di Jemnitz, mentre nel contrappunto le singole voci sono subordinate al procedimento armonico e devono conformarsi a regole prestabilite, nella polifonia ogni linea melodica possiede una propria autonomia espressiva e il risultato armonico nasce organicamente dall'interazione delle singole voci. Va ricordato che la critica del contrappunto è presente anche nella riflessione di Schönberg. Essa trova una prima formulazione nell'abbozzo *Komponieren mit selbständigen Stimmen* del 1911, significativamente sottotitolato *Kritik der alten Kontrapunkt-Lehrmethode und Aufstellung einer neuen* (Critica del vecchio metodo d'insegnamento del contrappunto e formulazione di un nuovo metodo). Pur condividendo la critica al contrappunto tradizionale, Jemnitz e Schönberg sviluppano tuttavia concezioni della polifonia parzialmente divergenti. Una differenza riguarda anche l'impostazione stessa dei loro scritti. Mentre Schönberg, nel suo abbozzo, propone una guida pratica per giungere a una polifonia non determinata armonicamente, i testi di Jemnitz assumono prevalentemente un carattere estetico e teorico. La polifonia viene infatti descritta come un «ideale stilistico che, superiore a qualsiasi mezzo tecnico, propone al compositore un modello di perfezione eterno da perseguire e rappresenta perciò un traguardo irraggiungibile». Con quest'ultima affermazione il compositore sembra già

di svelare l'impraticabilità del proprio ideale polifonico, irrealizzato anche nella produzione dello stesso Jemnitz.

Contrappunto e polifonia rappresentano una tematica che sarà presente in Jemnitz fino agli anni Trenta. I primi germogli di questa contrapposizione risalgono tuttavia già al 1911, a un periodo precedente anche all'incontro con Schönberg. Le prime annotazioni sull'argomento risultano ancora frammentarie e talvolta contraddittorie; lette però alla luce dell'articolo del 1920 *Kontrapunkt und Polyphonie*, acquistano maggiore chiarezza e coerenza. La prima riflessione di Jemnitz sull'opposizione tra contrappunto e polifonia nasce dopo aver assistito per la sesta volta a una rappresentazione del *Rosenkavalier di Strauss*. Jemnitz sostiene che Strauss impieghi principalmente il contrappunto e lo accusa di essere «un impostore (*Blender*) che dà l'impressione di fare polifonia, seducendo l'orecchio mediante alcuni temi che risuonano insieme ma, se si ascolta più attentamente, [alcuni strumenti] sostengono sempre l'armonia e forniscono la base d'appoggio»⁶⁰⁰.

Nel 1920 Jemnitz torna sull'argomento e chiarisce che questo procedimento, «solo apparentemente polifonico»⁶⁰¹, di cui considera Anton Bruckner un altro importante rappresentante, deriva in ultima analisi da Richard Wagner. Quest'ultimo, «per via della propria naturale inclinazione contrappuntistica, pensa in maniera relativamente più accordale e inserisce il materiale delle singole voci solo in un secondo momento». Jemnitz definisce questo stile omofonia armonica» e sostiene che esso subisca un peggioramento nei compositori romantici (Chopin, Schumann, Brahms). Jemnitz, che – come si vedrà – critica l'armonia funzionale in quanto fondata sul temperamento equabile, vede nel Romanticismo solo «l'impoverimento sempre più evidente del nostro patrimonio accordale»⁶⁰². Per compensare tale povertà qualitativa, i compositori ricorrono sempre di più allo strumento della modulazione, che Jemnitz interpreta soltanto come un tentativo di «imporre al contrappunto le capacità espressive della polifonia»⁶⁰³.

Le estese critiche di Jemnitz, dai compositori romantici all'armonia che funge da «base d'appoggio» delle linee melodiche, sollevano tuttavia un interrogativo fondamentale. Jemnitz sembra scartare qualsiasi insieme di suoni che si crei verticalmente, ma non spiega mai in modo

⁶⁰⁰ Diario no. 1, 21.03.1911.

⁶⁰¹ Alexander Jemnitz, *Kontrapunkt und Polyphonie*, in "Neue Musikzeitung" 41, (1920), n. 17, pp. 277.

⁶⁰² Ivi, p. 278.

⁶⁰³ *Ibidem*.

sistematico quale debba essere la nuova organizzazione verticale della polifonia. Già nel 1911 Jemnitz affronta questa problematica attraverso una serie di equivalenze terminologiche: «polifonia = consonanza e dissonanza; contrappunto = armonia e disarmonia»⁶⁰⁴. Lo stesso concetto ricompare nell'articolo *Kontrapunkt und Polyphonie* del 1920: «contrappunto e polifonia nel senso orizzontale; accordo e consonanza nel senso verticale». La distinzione tra i due piani appare quindi chiara: al contrappunto corrisponde una concezione verticale fondata sull'accordo, mentre la simultaneità delle voci orizzontali della polifonia dà come risultato la consonanza o dissonanza. Jemnitz, tuttavia, non approfondisce ulteriormente il problema e non indica secondo quali principi debbano essere costruite le ambite aree di consonanza (*Konsonanzgewölbe*), caratteristiche proprie della polifonia.

Queste questioni stanno molto a cuore al giovane Jemnitz, perché la differenza tra i due stili viene affrontata già nel primo incontro tra Jemnitz e Schönberg. A seguito dell'incontro, Jemnitz scrive una lettera a Schönberg, nella quale si dichiara dispiaciuto per le divergenze di opinione emerse riguardo al contrappunto e sviluppa un lungo discorso, nel quale traccia la distinzione tra contrappunto e polifonia. Jemnitz definisce il contrappunto, chiamato in questa lettera anche «stile armonico», come il «procedere reciproco dei singoli armonici al mutare del suono fondamentale». Alla base dello stile armonico vi è la teoria che un suono possa essere fissato e determinato solo mediante la fusione dei suoi armonici superiori; questa teoria sottrae al suono singolo per così dire la sua autonomia e lo mette continuamente in rapporto a una serie di altri suoni. Il contrappunto riguarda, dunque, la reciproca combinazione dei singoli armonici superiori, man mano che si cambia il suono fondamentale»⁶⁰⁵ – scrive Jemnitz.

Nell'articolo *Kontrapunkt und Polyphonie*, Jemnitz confermerà la stessa questa convinzione sul necessario superamento del temperamento equabile. Egli arriva a considerare tutti gli insiemi derivati dal sistema armonico basato sul temperamento equabile come contrappunto. Di conseguenza, un insieme verticale, precedente all'introduzione del temperamento equabile, non sarebbe contrappunto.

Se Ubaldo di Saint-Amand (Hucbald) e la sua scuola abbiano praticato il contrappunto oppure la polifonia è una questione che non merita più di essere discussa. I loro tentativi appartengono allo stadio iniziale comune di entrambi gli stili [...] le successioni parallele di quinte e di quarte sono contrappunto nella misura in cui una voce impone all'altra limitazioni [del movimento] stabilite da

⁶⁰⁴ Diario no. 1, 21.03.1911.

⁶⁰⁵ Lettera di Jemnitz a Schönberg, 13.06.1912 in Breuer, *Lettere di Jemnitz*, p. 364.

regole preesistenti riguardo al suo movimento; tuttavia non lo sono, poiché non si subordinano ancora ad alcun sistema armonico. Esse sono polifonia proprio in virtù di quest'ultima caratteristica⁶⁰⁶.

Jemnitz vede nel contrappunto un fenomeno subordinato al sistema armonico: «la storia del contrappunto non fa che accompagnare, come ogni altro fenomeno subordinato, quella del sistema armonico». Jemnitz continua poi a spiegare il nesso che lega il sistema armonico al criticato temperamento equabile. Ciò che, nell'ottica di Jemnitz, costituisce il fondamento dell'intero edificio dell'armonia è il fatto che «il carattere del basso fondamentale Do rimanga sostanzialmente immutato quando i suoni parziali Mi e Sol, [...] immanenti all'interno del Do, vengono resi espliciti, ovvero suonati». Queste note, in realtà già comprese nella nota fondamentale, sono concepite come indipendenti, ma non sono altro che «una modificazione timbrica dovuta all'interferenza degli armonici del suono fondamentale». La critica al *Rosenkavalier*, dove alcuni strumenti sostengono sempre l'armonia e forniscono la base d'appoggio, assume così un senso più concreto: nell'ottica di Jemnitz, se si abbandonasse la verticalità costringitiva derivata dal temperamento equabile, nella quale tutte le altezze sono interdipendenti, tali «supporti dell'armonia» (*Unterlagen*) diverrebbero superflui o impossibili.

Dall'esempio appena illustrato seguirebbe che l'interdipendenza derivi dal fatto che nella triade vengano fatti risuonare i suoni parziali "Mi" e "Sol", il quinto e il terzo armonico della fondamentale "Do" e, infatti, Jemnitz conclude l'articolo con un appello ad abbandonare «l'armonia basata sui rapporti vibratorii dei nostri intervalli “corretti”»⁶⁰⁷! Si potrebbe allora supporre che Jemnitz incoraggiasse la costruzione di insiemi verticali – consonanze e dissonanze derivate dalla polifonia – costituiti da suoni più lontani nella serie degli armonici o, una volta superato il temperamento equabile, di insiemi che contengano anche intervalli più piccoli del semitono. Tuttavia, neppure questa sembra essere la strada indicata da Jemnitz e, nella critica a Debussy sembra insita una contraddizione. Egli rimprovera infatti al compositore francese di aver tentato di sottrarsi al «caleidoscopio armonico» mediante l'introduzione della scala per toni interi e del nuovo patrimonio di accordi che essa rendeva possibile.

Tuttavia egli commise l'errore di trascurare completamente i rapporti armonici della serie degli armonici, che la natura stessa ha tracciato come fondamento di ogni teoria musicale. Un sistema che esclude già il secondo armonico, la quinta giusta — il primo nuovo suono parziale, strettamente

⁶⁰⁶ Alexander Jemnitz, *Kontrapunkt und Polyphonie*, in “Neue Musikzeitung” 41, (1920), n. 17, pp. 277.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 280.

imparentato con il suono fondamentale e perciò giustamente chiamato dominante — non poteva dar vita a un organismo fecondo e rimase, fin dal primo tentativo, una semplice maniera stilistica⁶⁰⁸.

Questo esempio su Debussy mostra con chiarezza come l'argomentazione di Jemnitz appaia difficilmente conciliabile con quanto affermato in precedenza. Inoltre, non riuscendo a chiarire secondo quali principi si debba comporre per aderire alla categoria della polifonia, il testo di Jemnitz concentra la propria riflessione soprattutto su ciò che la polifonia non deve essere: dunque, sulla critica del contrappunto. Uno dei motivi centrali della sua critica è che nel contrappunto la conduzione delle voci assuma un «carattere essenzialmente secondario: le sue note devono sempre essere adattate a una situazione primaria, vale a dire alla struttura accordale».

Come tipico rappresentante della scuola contrappuntistica Jemnitz indica il suo secondo maestro, Max Reger, descritto già nel 1911 non più come *Kontrapunktiker*, bensì come «un Harmoniker, poiché le sue melodie – basandosi completamente sull'armonia – si riducono a una semplice conduzione delle voci attraverso note di passaggio, note di volta e note armoniche». La stessa critica riemerge anche vent'anni più tardi nel suo ampio articolo monografico su Reger. Il seguente passaggio offre anche un'efficace sintesi della definizione che Jemnitz fornisce dei due principi compositivi:

La polifonia è, per sua natura, sintetica: non presuppone il simultaneo risuonare dei suoni secondo uno schema accordale già dato in partenza, valido in generale e imposto dall'esterno, ma lo lascia nascere ogni volta, per così dire per la prima volta, dall'interno e dall'incontro concreto di voci autonome. Il contrappunto, invece, è per sua natura analitico e scompone l'accordo, qui elevato a elemento primario, nelle sue componenti, il cui sviluppo, più o meno animato, dà origine a un tessuto di voci che, in questo modo, risulta costituito essenzialmente da note di passaggio⁶⁰⁹.

Reger è un argomento di discussione tra Jemnitz e Schönberg. Quest'ultimo «commette l'errore di annoverare Reger tra i polifonisti» – annota Jemnitz nel suo diario all'indomani del primo incontro con il viennese. Tale condanna dell'«errore» risuona con maggiore enfasi nel 1920: «Definire Reger un polifonista rivela soltanto una completa incompetenza teorico-musicale» – un'affermazione che sembra un diretto attacco a Schönberg. Tuttavia, diversi passaggi dell'articolo mostrano anche come Jemnitz sappia apprezzare l'evoluzione storica del contrappunto. Jemnitz riconosce alla scuola fiamminga il merito di aver condotto a

⁶⁰⁸ Ivi, p. 279.

⁶⁰⁹ Jemnitz, Alexander, Der einsame Kollektivist, in “Die Musik” 23, (1931), n. 6, p. 428.

maturazione lo sviluppo autonomo della singola voce. Questo sviluppo avviene inizialmente attraverso i procedimenti dell'imitazione e del canone, che, pur essendo ancora mezzi primitivi, conferiscono già alle singole voci una maggiore importanza, mettendo in rilievo determinate cellule motiviche. La fuga, invece, richiedendo alle voci uno sviluppo individualizzato, «rappresenta una perfezione quasi inconcepibile»⁶¹⁰.

Jemnitz prosegue inoltre, a notare che i primi germogli del «pensiero polifonico si manifestarono come una spinta quasi istintiva», ma ancora dentro la profilatura dello stile contrappuntistico. Così, anche l'«impresa immortale» di Bach – che, tuttavia nel 1911 aveva ancora definito un *Kontrapunktiker* – ha il merito di aver prodotto, “attraverso mezzi contrappuntistici, effetti polifonici più profondi di quelli conseguiti dagli autentici polifonisti [della scuola fiamminga] che lo avevano preceduto». Sulla stessa scia di pensiero, capace di individuare una scrittura polifonica in stili contrappuntistici, Jemnitz indica Beethoven già nel 1911 come pioniere della prospettiva polifonica, la cui «scoperta ha inebriato Beethoven e lo ha spinto verso l'illimitato». I suoi ultimi quartetti, soprattutto *La grande fuga*, non sono più concepiti armonicamente»⁶¹¹.

Pur non mettendo in alcun dubbio la portata della modernità insita negli ultimi quartetti beethoveniani, risulta difficile comprendere in base a quale criterio Jemnitz li consideri non più concepiti armonicamente, mentre continui a ricondurre alla sfera dell'armonia le opere cameristiche di Schumann e Brahms. Questa incongruenza sembra emergere con ancora maggiore evidenza nell'articolo del 1920. Nel testo dell'articolo *Kontrapunkt und Polyphonie*, Jemnitz, per fornire un esempio del pensiero polifonico di Beethoven, non cita più gli ultimi quartetti, ma la Terza Sinfonia e la Sonata *Les Adieux* op. 81: opere appartenenti al cosiddetto secondo periodo eroico che, pur viste come opere di transizione sul piano formale⁶¹², dal punto di vista armonico sono sicuramente meno audaci delle composizioni dell'ultimo periodo.

La contraddizione della coppia consonanza/dissonanza, propria della polifonia, non sembra essere sfuggita nemmeno a Jemnitz, perché in un altro articolo del 1920, dal titolo *Konsonanz und Dissonanz*, egli chiarisce il modo in cui intende questi due termini. Queste precisazioni risultano di grande interesse per tracciare l'evoluzione del pensiero di Jemnitz. Egli, già nella citata lettera a Schönberg del 1912, precisa che nello stile armonico è compreso anche il

⁶¹⁰ Alexander Jemnitz, *Kontrapunkt und Polyphonie*, p. 278.

⁶¹¹ Diario no. 1, 21.03.1911.

⁶¹² Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, trad. it. di Oddo Piero Bertini, Torino, EDT 1990 (ed. or. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag 1987), p. 170-185.

termine della disarmonia, «poiché quest'ultima ne costituisce soltanto un caso particolare e può essere compresa e spiegata unicamente a partire da essa». Lo stesso concetto viene poi applicato alla consonanza nell'articolo del 1920 *Kontrapunkt und Polyphonie*. Nel testo *Konsonanz und Dissonanz* Jemnitz problematizza il concetto «vago e indeterminabile» del binomio consonanza e dissonanza, interdipendenti tra di loro⁶¹³. Inoltre, egli introduce la variabile della soggettività, sottolineando che la percezione di un suono gradevole (*Wohlklang*) dipende solamente dalla soggettività dell'ascolto, dato che «l'orecchio chiamato a giudicare si dimostra inaffidabile. [...] La correttezza di un aggregato sonoro (*Zusammenklang*), indipendentemente dal suo effetto sonoro, [dipende] solamente dal modo in cui esso è costruito e impiegato»⁶¹⁴ – scrive Jemnitz.

Questo aspetto della teoria di Jemnitz sembra dunque avvicinarsi alla concezione di Schönberg, che nel suo *Entwurf* si propone di elaborare una teoria positiva che, invece di «vietare ciò che contraddice il gusto armonico del tempo, indichi tutto ciò che ancora si può fare»⁶¹⁵. Se, da un lato, Jemnitz sembra riconoscere che la soggettivizzazione del contrappunto abbia ormai dato origine a una piena maturazione polifonica, dall'altro ritiene che la soggettivizzazione delle possibilità armoniche debba ancora compiersi. È proprio su questo punto che egli torna a confrontarsi con Schönberg, sostenendo che

una soluzione [armonica] veramente soddisfacente non riuscì neppure a Schönberg. Nella sua scala dei dodici semitoni si nasconde un errore fatale. Essa conferma infatti come dato naturale tutti gli abusi acustici introdotti dal temperamento equabile e, continuando a edificare sopra fondamenta già corrotte, non fa che accumulare rovine sempre più profonde e gravide di conseguenze⁶¹⁶.

Ne consegue che, fintanto che il temperamento equabile rimane il fondamento del sistema sonoro, nemmeno le innovazioni introdotte da Schönberg possono costituire, agli occhi di Jemnitz, una soluzione soddisfacente.

⁶¹³ Alexander Jemnitz, *Konsonanz und Dissonanz*, in “Die Merker” 11, (1920), n. 1, p. 97.

⁶¹⁴ Ivi, p. 98.

⁶¹⁵ Rudolf Stephan, *Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen“*, in “Archiv für Musikwissenschaft” 29, (1972), n. 4, pp. 249.

⁶¹⁶ Alexander Jemnitz, *Kontrapunkt und Polyphonie*, p. 280.

5.1.2 Natura e Wohlklang – l'inversione di Jemnitz sulla musica moderna

La necessità del ritorno all'intonazione naturale, precedente al temperamento equabile, non si pone come una necessità puramente tecnica, ma è motivata anche dall'esigenza di ritornare alla natura attraverso l'abbandono di un sistema «corrotto», «fondato su presupposti contrari alla natura». Jemnitz afferma già nel 1920, nell'articolo *Kontrapunkt und Polyphonie*, che in musica «è possibile tutto ciò che è logico [...] e logico è ciò che è in accordo con le leggi acustiche della natura». Questa linea di pensiero si rafforza nell'articolo *Modulation und atonale Musik*, nel quale Jemnitz giunge a parlare dell'urgenza di un ritorno a un'intonazione naturale come di un'esigenza fisiologica⁶¹⁷. È lo stesso Jemnitz a richiamare l'attenzione sul frequente ricorso, nel corso dell'articolo, al termine «fisiologia», giustificandolo nel seguente modo:

La fisiologia costituisce il cordone ombelicale che collega molti fenomeni artistici alla natura. Ma — ahimè — la natura! Negli ultimissimi tempi il nome di questa fonte di forza, la più degna di fiducia e la più sicura, è diventato un vero e proprio drappo rosso per certi teorici e pratici, la cui decadente debolezza sembra aver trovato nello slogan «Via dalla natura!» un comodo motto per giustificare la propria attività, povera di linfa vitale⁶¹⁸.

Queste teorie presentano alcuni punti di contatto con la *rappel à l'ordre*, che in quegli anni diventa il programma di molti compositori, anche rivoluzionari. Tuttavia, mentre Casella, Stravinskij e Hindemith si rivolgono al neoclassicismo, egli ricerca un nuovo principio di ordine nel ritorno alla serie degli armonici superiori, «un sistema determinato dalla natura stessa e che rappresenta l'intero ordinamento del regno dei suoni, al quale non ci si può sottrarre» — scrive Jemnitz. Ne consegue che l'autore critica ferocemente «l'esaltazione della teoria dell'atonalità, [...] un malinteso desiderio di modernità», perché i suoi sostenitori non fanno altro che tentare di sottrarsi alle leggi naturali⁶¹⁹. Gli autentici innovatori però, continua Jemnitz, «non accordano alcun credito a queste teorie». Tra questi novatori egli elenca Bartók e Stravinskij, i quali, come vedremo nel prossimo paragrafo a proposito della *Tanzsonate*, esercitano in quel periodo un'influenza significativa su Jemnitz, mentre il nome di Schönberg non compare più.

Il progressivo allontanamento di Jemnitz dalla musica di Schönberg costituisce un valido indicatore del progressivo distacco di Jemnitz, più in generale, dalle tendenze moderne della

⁶¹⁷ Alexander Jemnitz, *Modulation und „atonale Musik“*, in “Die Musik” 19, (1927), n. 4, p. 254.

⁶¹⁸ Ivi, 255.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

musica del suo tempo. Considerando che egli non rinuncia mai a presentarsi come un sostenitore di Schönberg, le fonti che documentano questo progressivo distacco sono relativamente poche. Uno dei testi nei quali il confronto con Schönberg emerge con maggiore chiarezza è l'articolo *Modulation und atonale Musik*. Qui, Jemnitz, pur proponendosi di confutare l'obiezione degli oppositori della musica atonale, secondo i quali «la musica atonale eliminerebbe ogni possibilità di modulazione», finisce sostanzialmente per confermarla ma, anche cercando di ricostruire un filo argomentativo coerente, il ragionamento di Jemnitz sembra rimanere ambiguo. In un primo momento, infatti, egli attribuisce alle opere fondate sul sistema dei dodici semitoni equabili la capacità di caratterizzare le sezioni principali mediante «diverse sonorità fondamentali, accuratamente differenziate e chiaramente contrastanti tra loro». Tale capacità di contrasto costituisce un requisito fondamentale o, come afferma Jemnitz, uno di quei casi nei quali «la fisiologia rivendica i propri diritti», in riferimento alla naturale necessità per la diversificazione del discorso musicale. Nel proseguimento dell'articolo, tuttavia, egli rimprovera a Schönberg che, pur avendo cercato di creare

nella fase centrale della propria produzione il più perfetto equilibrio possibile mediante l'impiego dei dodici semitoni, mescolandoli e contrapponendoli con estrema precisione fino a costruire una sorta di regno democratico dei suoni, privo di qualsiasi gerarchia, tenta invece nelle opere più tarde di compensare la conseguente mancanza di contrasti ricorrendo ad altre opposizioni: ritmiche, melodiche e formali.

Secondo Jemnitz, Schönberg ottiene soltanto un sostituto dell'effetto modulante, ma non una vera modulazione. Sembra così che Jemnitz infine finisca per considerare la dodecaфонia solo «un uniforme e immutabile grigiore privo di qualsiasi gradazione». In un'altra critica, questa volta dedicata al Terzo Quartetto di Schönberg, Jemnitz considera la dodecaфонia come un nuovo modo di comporre mediante schemi prestabiliti (*angefertigte Rezepte*), applicati questa volta alla serie⁶²⁰. Quando definisce tali procedimenti come "ricettine" già note, sembra riemergere anche la precedente critica al contrappunto. Tuttavia, dietro a queste critiche si cela un'incompatibilità fisiologica con la musica di Schönberg, che emerge solo nei diari. In una lunga annotazione del 1933, Jemnitz confessa infatti che, a suo giudizio, le nuove conquiste del moderno stanno finendo per scontrarsi con «le leggi della piacevolezza psicologica dell'ascolto». La seguente citazione dei diari è centrale, perché non solo testimonia il definitivo

⁶²⁰ Diario no. 8, 24.07.1927.

distacco dalla musica di Schönberg, ma lascia emergere anche il suo orientamento estetico sempre più conservatore.

Una teoria può essere corretta e nondimeno rimanere inutile [...] quando abbandona il terreno della vera natura, che in ultima analisi non può essere altro che la vita stessa. A poco serve, infatti, rivendicare in linea di principio la libera combinazione di tutti i dodici semitoni, se il risultato è un rumore sgradevole. Allo stesso modo, il diritto indiscutibile del pittore di scomporre analiticamente o sinteticamente i propri oggetti diventa puramente illusorio quando il risultato è privo di senso. L'obiettivo consiste dunque nel ritrovare il terreno della natura senza dover rinunciare alle conquiste dei padri. In altri termini: una chiarificazione nello spirito dello stile di Palestrina e dell'*ars nova*, che conservò tutte le conquiste dei maestri fiamminghi, ma le ricondusse al loro denominatore più semplice⁶²¹.

Alla luce di queste considerazioni, l'accusa rivolta da Jemnitz a Schönberg nel 1913 di non essere abbastanza lungimirante, perché non riteneva necessario il superamento del temperamento equabile, appare ormai appartenere al passato. Mentre essa sembrava promettere prospettive rivoluzionarie, nell'arco di vent'anni questa critica perde la propria portata innovatrice: il richiamo al superamento del temperamento equabile non mira più all'apertura di nuove possibilità compositive, ma al recupero di un ordine naturale ritenuto originario. In questa prospettiva, il ritorno alla natura assume un connotato sempre più conservatore. Questo slittamento sembra collegarsi anche al mutamento di giudizio di Jemnitz nei confronti del nazionalismo, che conduce il compositore a scrivere musica capace di esprimere la propria identità ebraica, inteso non solo come un'area culturale e religiosa ma come un'entità statale in divenire. Jemnitz, quando nel 1928 dichiara finalmente di avere trovato il proprio stile, si chiede se esso sarà percepito come romanticismo; si risponde però che, se esso è romanticismo, allora «è un romanticismo di quattromila anni, e non ho alcun motivo di dubitare della sua legittimità. [...] Ritorno alla natura! Solo chi è troppo debole fugge da essa»⁶²²!

Accanto alla riscoperta dell'ebraismo, l'interruzione della ricerca di un linguaggio radicalmente moderno può essere ricondotta anche alle difficoltà che Jemnitz incontra nel tradurre le proprie idee teoriche in una pratica compositiva coerente. I testi teorici di Jemnitz assumono infatti spesso un carattere programmatico e rimangono privi di una concreta applicazione. Sebbene il giovane Jemnitz rimproveri a Schönberg di non spingere fino alle estreme conseguenze la distinzione tra contrappunto e polifonia, quest'ultimo accompagna le proprie riflessioni

⁶²¹ Diario no. 9, 11.06.1931.

⁶²² Diario no. 8, 21.05.1928

teoriche con esempi concreti e indicazioni operative, mostrando il percorso necessario per conseguire gli obiettivi che si propone. Jemnitz, al contrario, enuncia spesso il risultato cui aspira senza chiarire in modo altrettanto preciso i procedimenti necessari per raggiungerlo. Merita un accenno anche il fatto che nelle teorie sviluppate attorno al tema della polifonia manchi una riflessione sulla forma. L'aspetto formale è invece centrale nell'*Entwurf* di Schönberg, il quale auspica una polifonia armonicamente più libera anche come presupposto per superare gli schemi formali tradizionali. Schönberg, ridefinendo il rapporto tra armonia e forma, pone così le basi di un nuovo modo di concepire la composizione. Se nella tradizione era il «preteso predominio dell'armonia a determinare lo sviluppo della composizione», Schönberg concepisce invece una polifonia nella quale la linea melodica e le relazioni motiviche assumono la funzione di determinarne lo sviluppo formale ed è finalmente «la voce autonoma ad essere responsabile per lo svolgimento formale»⁶²³.

Un'osservazione di Jemnitz sulle tonalità mostra inoltre quanto lo stesso compositore fosse in preda a una certa confusione. Nella già citata lettera a Schönberg del 1912, Jemnitz, nell'elencare le possibilità offerte dallo stile polifonico, afferma che «la polifonia ammette la coesistenza di più tonalità l'una accanto all'altra». Questa affermazione suggerisce che il suo pensiero oscilli tra due poli: da un lato il progetto di una radicale rifondazione del sistema armonico attraverso l'abbandono del temperamento equabile; dall'altro una concezione della polifonia che si limita a contemplare la coesistenza di più tonalità. I diari permettono inoltre di osservare come le incongruenze non riguardino soltanto il piano teorico, ma si riflettano anche nella pratica compositiva: Jemnitz sembra infatti incontrare notevoli difficoltà proprio nel trasgredire quei principi tonali tradizionali che, sul piano teorico, si propone di superare.

Componendo il Trio per archi, Jemnitz annota di averne abbozzato il primo movimento mettendo da parte ogni riflessione teorica. Quando, in un secondo momento, riprende in mano la composizione, scrive di «non riuscire più a farci nulla»⁶²⁴. In particolare, nutre scrupoli riguardo al fatto che l'esposizione del primo movimento, dopo essere partita da sol maggiore e aver presentato il secondo tema in la minore, si concluda in fa maggiore. Il compositore racconta di bloccarsi completamente e, in una Budapest afosa del mese di luglio, decide di andare in piscina, probabilmente al Palatinus, sull'Isola Margherita, dove era solito trascorrere il tempo libero. Incontra presto una ragazza e, al termine del pomeriggio trascorso ad

⁶²³ Rudolf Stephan, *Schönbergs Entwurf*, p. 248.

⁶²⁴ Diario no. 6, 07.07.1920

amoreggiare con lei, racconta di aver «ritrovato il coraggio della spontaneità che alla scrivania avevo quasi perduto»⁶²⁵.

Tutto ciò che prima mi sembrava difficile mi apparve improvvisamente chiaro: perché mai un movimento in sol maggiore con un tema secondario in la minore non dovrebbe terminare in fa maggiore? E perché non anche in do bemolle minore? Un'esposizione può in generale terminare in qualunque tonalità, proprio perché è un'esposizione e, in quanto tale, deve adempiere al proprio compito; questo compito, però, non possiede alcun carattere tonale⁶²⁶.

Questo passaggio dei diari, oltre a confermare come la tonalità continui a esercitare un forte condizionamento su Jemnitz, offre anche una testimonianza delle difficoltà che il compositore incontra nel confronto con le forme, mettendo nuovamente in luce la distanza tra le sue formulazioni teoriche e la pratica compositiva. Sembra infatti che Jemnitz debba quasi ricordare a sé stesso che l'esposizione costituisce soltanto una forma e che, come tale, non dovrebbe più determinare l'andamento armonico della composizione. Si può inoltre osservare la scelta di scrivere proprio in do bemolle minore, una tonalità la cui notazione – e, di conseguenza, la lettura – risulta più complessa, pur essendo enarmonicamente equivalente a si minore. Considerando che Jemnitz viene più volte criticato per una scrittura eccessivamente complessa e poco vicina alle pratiche degli strumentisti, ci si può domandare se tale complessità notazionale non sia impiegata a dissimulare una relativa debolezza dell'elaborazione formale e armonica delle opere di Jemnitz.

5.1.3 *Temperamento*

Il problema del temperamento occupa una posizione centrale nelle riflessioni di Jemnitz. A suo giudizio, il superamento del sistema temperato costituisce la condizione necessaria affinché l'armonia possa emanciparsi definitivamente e i compositori possano praticare una polifonia autentica. Queste riflessioni saranno poi formulate anche nell'articolo intitolato *Viertelöne*, pubblicato nel 1917 sulla «Zeitschrift für neue Musik». L'interesse per questo tema, tuttavia, risale già a qualche anno prima. Nel 1913, in seguito a un acceso dibattito con Schönberg, annota nei diari che il problema del temperamento costituisce uno dei nuclei centrali del suo pensiero. Dalla sua dura critica a Schönberg per la sua posizione a favore del mantenimento

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ *Ibidem*.

del sistema temperato emerge che Jemnitz sostenesse, già nel 1913, la necessità del superamento del sistema temperato⁶²⁷.

Purtroppo le fonti non consentono di ricostruire attraverso quali letture o esperienze Jemnitz si sia avvicinato a queste tematiche. I diari attestano tuttavia che, negli anni successivi, egli si confronta con due letture fondamentali sull'argomento: *l'Abbozzo di una nuova estetica dell'arte della musica* di Busoni e *Il trattato sulle sensazioni sonore di Helmholtz (Lehre von den Tonempfindungen)* di Helmholtz. L'incontro con il testo di Busoni avviene nel luglio del 1914 e, nonostante Jemnitz si dichiari d'accordo con molte delle idee esposte nel testo, rimane profondamente deluso dalla teoria microtonale. La principale critica che Jemnitz rivolge a Busoni è che egli abbia elaborato la propria teoria dei terzi di tono mantenendo il sistema dei dodici semitoni; egli, infatti, «conserva proprio quel male di cui ha riconosciuto la tendenza omicida [ovvero il temperamento equabile] nei confronti della musica, poiché non permette l'emergere di alcun suono puro»⁶²⁸. Due anni più tardi, Jemnitz annota nei diari di essere riuscito «finalmente a divorare anche la *Lehre von den Tonempfindungen*»⁶²⁹. Egli studia l'opera con grande attenzione e rimane particolarmente colpito dall'ampia trattazione della teoria degli armonici, mentre la «convulsa riabilitazione del sistema armonico odierno» da parte di Helmholtz lo lascia deluso⁶³⁰.

Giungendo all'articolo del 1917, *Vierteltöne*, il lettore rimane tuttavia deluso: il testo non espone alcuna soluzione al problema del temperamento⁶³¹. Jemnitz, infatti, si limita soprattutto a criticare le due principali direzioni che la teoria musicale contemporanea stava imboccando. Da una parte, egli identifica «coloro che vorrebbero ottenere ulteriori quarti di tono attraverso una nuova divisione della scala diatonica a temperamento equabile, spinti da una malsana mania metodica»; una soluzione che considera «destinata fin dall'inizio al fallimento»⁶³², in linea con le critiche già rivolte all'*Abbozzo* di Busoni. Dall'altra parte, individua «coloro che aspirano a una revisione della costruzione delle scale e che perciò devono inevitabilmente ritornare a un sistema d'intonazione non temperato». Proprio la questione decisiva – in che modo questo ritorno a un sistema non temperato debba essere realizzato – rimane tuttavia

⁶²⁷ Del dibattito tra Schönberg e Jemnitz su tale argomento si è riportato nel primo capitolo. Diario no. 2, 29.10.1913

⁶²⁸ Diario no. 3, 11.07.1914

⁶²⁹ Diario no. 5, 25.03.1916.

⁶³⁰ Diario no. 5, 25.03.1916.

⁶³¹ Jemnitz, Alexander, *Vierteltöne*, in “Neue Zeitschrift für Musik” 84, (1917), n. 6, pp. 44-45.

⁶³² *Ibidem*.

irrisolta. Jemnitz si limita infatti a osservare che tutti i tentativi compiuti fino a quel momento si sono «arrestati ai primi passi, per mancanza di determinazione, poiché si continua a discutere se si debbano applicare terzi di tono o quarti di tono». Quasi come se fosse una terza soluzione, Jemnitz richiama, senza ulteriori spiegazioni, la scuola di Schönberg, sostenendo che essa consideri «questa tradizione [il temperamento equabile] soltanto come un passaggio storicamente giustificato» e la utilizzi semplicemente come fondamento per ulteriori sviluppi, «prima che essa venga completamente fossilizzata»⁶³³. Su quali elementi Jemnitz fondi questa affermazione rimane poco chiaro e, non è reperibile alcuna informazione che aiuti a contestualizzare questa opinione di Jemnitz.

Pur senza offrire soluzioni pratiche per il superamento del temperamento equabile, l'articolo propone originali considerazioni sui concetti di spazialità e temporalità nella musica. Jemnitz sostiene, in sostanza, che la teoria armonica tradizionale abbia confuso e sovrapposto questi due principi. Egli incoraggia inoltre il recupero del principio di simultaneità, o “insieme spaziale”, intrinseco nel suono stesso per via del risuonare simultaneo della serie dei suoni armonici superiori. Secondo Jemnitz, la teoria musicale ha compiuto un «errore fondamentale quando ha voluto applicare la naturale spazialità della fondamentale [insita nei suoi armonici] alla scala, poiché, quest'ultima, è invece caratterizzata dal principio temporale della successione dei suoni». La verticalità che deriva dall'elaborazione spaziale della scala diatonica a temperamento equabile, dunque il nostro sistema armonico attuale, non può che risultare altro che un costrutto innaturale.

Da queste osservazioni si giunge alla già anticipata correlazione tra polifonia e superamento del temperamento equabile. La «nuova concezione musicale polifonica» deve liberare il concetto di aggregato sonoro (*Zusammenklang*) dalla sua interpretazione armonica e, «al posto del concetto di accordo, porre al proprio centro il concetto di consonanza (*Konsonanzgedanke*)»⁶³⁴. Affinché ciò possa realizzarsi, il primo passo «richiede l'abolizione del temperamento equabile». Solo così le altezze possono «finalmente fiorire in modo veramente libero l'una dall'altra» e anche gli «intervalli, liberati dai vincoli tradizionali», potrebbero recuperare la loro «antica elasticità»⁶³⁵.

⁶³³ *Ibidem.*

⁶³⁴ *Ibidem.*

⁶³⁵ *Ibidem.*

Nonostante questa teoria prospetti una radicale rivoluzione del sistema armonico preesistente, ciò non trova riscontri nelle composizioni di Jemnitz. Alla fine dell'articolo, l'autore si limita dunque a esortare «la cultura musicale» a preparare il superamento del temperamento equabile e ad «affinare l'orecchio del pubblico, sottraendolo all'influenza corrotta del temperamento equabile e restituendogli la sensibilità per il suono fisicamente puro». Infine, Jemnitz accenna anche alla necessità di costruire strumenti adatti all'esecuzione dei quarti di tono. Tuttavia, quando nel 1924 incontra per la prima volta Alois Hába, il pioniere nella costruzione di strumenti a quarti di tono, nell'ambito del *Tonkünstlerfest* di Francoforte, il suo carattere scontroso e la sua intransigenza nei confronti di posizioni che non condivideva pienamente lo conducono a un acceso litigio con il compositore ceco. Purtroppo, Jemnitz non approfondisce le ragioni del dissidio, limitandosi ad annotare che la loro disputa si protrasse fino alle due di notte⁶³⁶. Il suo giudizio su Hába rimane altrettanto negativo quando, in occasione del Festival dell'IGNM del 1927, ha l'opportunità di provare il pianoforte a quarti di tono di Hába, esposto alla *Musikausstellung*. Egli lo giudica carente: la tastiera superiore, destinata ai quarti di tono, suona infatti molto più debolmente di quella inferiore e, di conseguenza, gli accordi misti non producono una fusione sonora soddisfacente⁶³⁷.

Sebbene sembri che la necessità del superamento del sistema equabile costituisca un punto centrale delle riflessioni di Jemnitz, questo tema scomparirà dai suoi scritti nel corso degli anni Venti. Ad eccezione dell'articolo *Dissonanz und Konsonanz*, Jemnitz non torna più sull'argomento, né le sue composizioni sembrano testimoniare un tentativo di integrare intervalli inferiori al semitono. L'ultima traccia riguardante la questione del temperamento è una nota dei diari del 1921, dove Jemnitz annota di esercitarsi nel canto dei quarti di tono, facendo al contempo l'esperienza che risulta «incomparabilmente più facile intonare gli intervalli più piccoli senza punti d'appoggio accordali»⁶³⁸.

⁶³⁶ Diario no. 8, 07.06.1924.

⁶³⁷ Diario no. 9, 04.07.1927.

⁶³⁸ Diario no. 7, 23.01.1921.

5.2 Forma

5.2.1 Organismo e forma

Nel 1912, in occasione del primo incontro con Schönberg, Jemnitz presenta al maestro la sua prima Sonata per pianoforte op. 8. Schönberg rimane particolarmente colpito dall'ampio quarto movimento, caratterizzato da una meticolosa costruzione formale. Pur presentandosi esteriormente come un rondò, fondato su un ritornello fortemente ritmicizzato, il movimento rielabora nei diversi episodi i motivi dei tre movimenti precedenti, conferendo all'intera sonata una profonda coesione interna. Il giovane compositore dimostra così di padroneggiare i principi della *Formenlehre* tedesca, secondo la quale la sonata costituisce un organismo unitario, le cui parti sono intimamente connesse fra loro.

Mentre gran parte delle convinzioni giovanili di Jemnitz si modificano nel tempo, la centralità della forma rimane invariata negli anni. Jemnitz concepisce la forma come un «organismo vivente, dotato di una fase di sviluppo, una di fioritura e una di declino». Pur riflettendo sulle limitazioni che la forma può talvolta imporre al processo creativo, ritiene che essa «sia qualcosa di più di un semplice male necessario alla manifestazione esteriore». La forma costituisce infatti, secondo la sua definizione, «la sfera mediata della musica, nella quale i mezzi compositivi (*Werkzeuge*) vengono elaborati per creare un processo oggettivo»⁶³⁹.

La concezione della forma di Jemnitz sembra dunque avvicinarsi all'idea schoenberghiana della forma, intesa come mezzo capace di rendere intellegibile l'idea musicale⁶⁴⁰. Inoltre, anche il ricorrente paragone tra forma e organismo vivente rimanda chiaramente a Schönberg e, sotto questo profilo, Jemnitz può a buon diritto rivendicare di essere il «diretto erede di Schönberg»⁶⁴¹. Non a caso, Gombosi, nel suo articolo dedicato alla scuola ungherese, nel quale presenta Jemnitz come l'avamposto dello spirito tedesco a Budapest, sottolinea proprio il principio dell'organicità nelle sue composizioni e richiama l'attenzione sulla «sua peculiare

⁶³⁹ Diario no. 8, 24.04.1930.

⁶⁴⁰ «Form must be selected, which, on the other hand, creates a simplification by establishing a familiar unfolding. To apply one such form only externally is, however, senseless, if one does not also utilize its advantages; namely, to simplify the comprehension of ideas through a certainly slow pacing of development and through generous repetition» Gianmario Borio, «Thematic Units and Developments. On the Persistence of 'Organic Form' in Chamber Music Between 1910 and 1930», *Music Analysis*, 42/1 (2023), p. 44.

⁶⁴¹ Diario no. 8, 30.10.1926.

capacità di sviluppare organicamente le idee»⁶⁴². Jemnitz, sin dai suoi anni giovanili, predilige infatti composizioni caratterizzate da una solida costruzione formale e, quando si confronta con opere che, a suo giudizio, non organizzano con sufficiente chiarezza il materiale musicale, ne lamenta «la pallida monotonia»⁶⁴³.

L'importanza attribuita da Jemnitz alla costruzione formale – intesa come l'impalcatura che sostiene l'intera opera – emerge con chiarezza anche dal confronto con il testo dell'*Abbozzo di una nuova estetica della musica* di Ferruccio Busoni. La prima osservazione che Jemnitz annota nei diari riguarda l'idea di Busoni di «considerare la musica classica come se fosse architettura»⁶⁴⁴: egli trova questo paragone molto riuscito, facendo dunque della critica di Busoni, una metafora positiva. Jemnitz, tuttavia, non sorvola sui paragrafi dell'*Abbozzo* nei quali Busoni polemizza contro «i legislatori che hanno innalzato [la forma] a dogma di fede»⁶⁴⁵ e trova egli stesso che, le «leggi e i paragrafi», condizionino troppo la vita musicale. Con una punta di ironia osserva che, se esistesse una legge «che, sotto pena di morte, vietasse di scrivere un primo movimento in una forma diversa dalla forma-sonata, la maggior parte delle persone ne sarebbe felicissima, perché in tal modo verrebbe soffocata sul nascere ogni possibilità di esplorare nuovi territori»⁶⁴⁶.

Il giovane Jemnitz, considerandosi un compositore innovatore, avverte dunque l'urgenza di uscire dagli schemi formali della convenzione; al contempo, l'identificazione di nuove forme nella propria pratica compositiva gli pone difficoltà. Completando la propria Sonata per organo e basso (la composizione è andata perduta), riflette sulla forma della passacaglia adottata per la composizione e confessa che il tentativo di trattare una passacaglia in modo personale «comportava straordinarie difficoltà, che si rivelarono soltanto nel corso dell'elaborazione. Si tratta di un tentativo di uscire dal formalismo per accedere a sfere più libere, nelle quali dell'artista possa esprimersi in modo più immediato» – spiega Jemnitz. L'evoluzione del suo rapporto con la forma emerge con chiarezza da una recensione della serata d'autore di Jemnitz, tenutasi nel 1931 a Budapest. L'articolo su «Nepszava», dietro al quale scorgiamo la mano

⁶⁴² Otto Gombosi, *Ungarische Musik der Gegenwart*, in “Melos” 6, (1927), n. 8, p. 349.

⁶⁴³ Questo aspetto è stato tematizzato anche nel primo capitolo, menzionando lo scarso interesse di Jemnitz per i compositori francesi.

⁶⁴⁴ Diario no. 3, 07.07.1914.

⁶⁴⁵ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, C. Schmidl 1907, p. 7-8. ed. digitale a cura della Staatsbibliothek zu Berlin, disponibile online: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN832057797> (consultato il 6 settembre 2026).

⁶⁴⁶ Diario no. 3, 07.07.1914.

dello stesso Jemnitz, contiene preziose considerazioni formali delle opere eseguite⁶⁴⁷. Mentre la Sonata per violoncello (1922) e i Lieder lasciano già intravedere nuove intenzioni, ma «non introducono novità formali, [...] la Sonata per flauto e pianoforte (1931), così come la Serenata per trio d'archi (1927), si presentano invece in forme nuove»⁶⁴⁸.

È pervenuto un'interessante testimonianza del pianista Alfred Hoehn relativa alla Sonata per violoncello, annoverata nell'articolo appena citato tra le composizioni caratterizzate da forme ancora poco audaci. Hoehn, che aveva in repertorio la Sonata fin dal 1923 e la eseguì anche in occasione della serata d'autore del 1931, invita Jemnitz, in una lettera, a essere più audace e a emanciparsi definitivamente dalle vecchie forme:

La prego di non scrivere più secondo forme logore, di boicottare le imitazioni e le melodizzazioni parafrasate. [...] Ho constatato che molti dei nuovi compositori hanno sepolto il proprio io musicale, perché non hanno trovato la forma adeguata alla loro specifica espressione. Un esempio particolarmente evidente è Reger. [...] Forse presto giungerà la legge dell'assenza di legge, per avvicinarci maggiormente al trascendentale. Come? A Lei la parola⁶⁴⁹.

Questa osservazione di Hoehn costituisce un prezioso contributo al dibattito del tempo intorno al problema della forma e, al tempo stesso, offre una testimonianza significativa di come la musica di Jemnitz fosse percepita dai suoi contemporanei. L'esortazione di Hoehn ad adottare nuove forme trova riscontro anche nella recensione critica di Adorno del Trio per flauto (1922). Pur riconoscendo la compattezza e la chiarezza della costruzione tematica, Adorno osserva infatti che «le forme adottate da Jemnitz rimangono sostanzialmente convenzionali e non mettono realmente in discussione i modelli tradizionali del rondò e della forma-sonata»⁶⁵⁰. Nella stessa direzione va anche l'osservazione di un critico ungherese, amico di Jemnitz e

⁶⁴⁷ L'articolo è firmato da Szerdahelyi, un altro critico del «Népszava». Tuttavia, Szerdahelyi non scrive mai di musica: il suo campo è la letteratura. Jemnitz nei diari riferisce che alcuni amici della redazione del «Népszava» sono andati ad assistere al suo concerto. Probabilmente, per ragioni di opportunità, si preferì che fosse un altro critico a firmare la recensione della serata di Jemnitz. A suggerire che il testo sia in realtà di mano di Jemnitz è l'uso di termini adorniani che, in quegli anni, potevano essere noti solamente a Jemnitz. Tali termini vengono affrontati nel sottocapitolo *Teoria estetica*

⁶⁴⁸ Sándor Szerdahelyi, *Jemnitz Sándor szerzői estje* [Serata d'autore di Sándor Jemnitz], in «Népszava» 59, (1931), n. 7, p. 2.

⁶⁴⁹ Lettera di Hoehn a Jemnitz, 09.09.1923, Fond 1/155/3.

⁶⁵⁰ Adorno Theodor W., *Alexander Jemnitz, Trio für Flöte, Violine und Viola, op. 19*, in «Zeitschrift für Musik» 93, (1926), n. 10, pp. 574-575. È fondato ritenere che, nella sua prima lettera, Jemnitz abbia reagito alla lettura di Adorno della forma a rondò, sostenendo che in realtà si trattasse di una variazione. Adorno, nella sua prima lettera a Jemnitz, ribadisce invece la propria interpretazione, pur sottolineando la stretta affinità tra le due forme: «Quanto all'identificazione del rondò con il tipo della variazione, non è certo necessario che sia io a ricordare per primo che le due forme sono connesse assai più intimamente di quanto consentano le classificazioni schematiche. Se leggerà il mio ampio saggio su Alban Berg pubblicato nel numero di dicembre di *Anbruch*, vi troverà alcune indicazioni riguardanti la mia teoria della variazione». Lettera di Adorno a Jemnitz, 10.02.1926, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, 366.

profondo conoscitore della sua produzione, il quale rileva come, nelle sue opere, la costruzione formale tenda ad assumere un rilievo sproporzionato rispetto alla conduzione melodica⁶⁵¹. Quest'ultima osservazione appare particolarmente significativa, poiché sembra entrare in tensione con l'ideale di autonomia della linea melodica e con il concetto di polifonia che Jemnitz va elaborando.

5.2.2 Intorno alla *Tanzsonate*: tra la suite neoclassica e la sonata romantica

Un tentativo di rinnovamento del concetto di sonata è rappresentato dalla *Tanzsonate*, la seconda Sonata per pianoforte di Jemnitz, pubblicata presso la U.E. Cinque anni dopo la pubblicazione dell'opera, Jemnitz pubblica un articolo dedicato alla composizione, dal titolo *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, apparso sulla rivista «Schrifttanz», edita dalla Universal Edition e dedicata alla danza. Nel testo Jemnitz fornisce alcune informazioni interessanti sulle caratteristiche dei movimenti, spiegando che i quattro movimenti della sonata sono uniti da «un medesimo tratto fondamentale: il danzatore deve esprimere la stessa persona in quattro stati d'animo completamente differenti». Jemnitz descrive il primo movimento come un preludio: «tensione di forze già innescate, ma ancora non esplose». Il secondo movimento è invece concepito come una danza, mentre il terzo assume il carattere di un notturno costruito come variazione su un tema valzeresco. Infine, Jemnitz descrive il quarto movimento come un approdo a «un progressivo rilassamento e a una definitiva liberazione dalla tensione; la sua gioia trabocca».

Jemnitz non fa riferimento, tuttavia, a un aspetto particolarmente interessante della storia compositiva della *Tanzsonate*. Il primo movimento «esplosivo» dell'edizione del 1930 non coincide infatti con quello della prima edizione del 1927. Dai diari scopriamo che nel 1929 il compositore riscrive un nuovo primo movimento, caratterizzato da «uno Stimmung (stato d'animo) del tutto nuovo. [...]», come osserva lo stesso Jemnitz. La versione del 1927 si presenta, in effetti, profondamente diversa, non solo per l'indicazione agogica «Con moto calmo», ma anche per la scrittura musicale: caratterizzata da una tessitura limpida e da una

⁶⁵¹ Pollatsek László, *Modern magyar muzikusok* [Musicisti ungheresi moderni], in «Korunk» 3, (1928), n. 7-12, pp. 620-624.

scrittura lineare e trasparente, si avvicina, come nessun'altra pagina musicale di Jemnitz, al neoclassicismo.

Questa constatazione invita a soffermarsi brevemente sul rapporto di Jemnitz con il neoclassicismo, considerando che nell'articolo *Modulation und atonale Musik* Jemnitz annovera Stravinskij tra i più importanti innovatori della musica contemporanea. Mentre Jemnitz si distanzia dalla «parentesi negativa del periodo russo», apprezza profondamente il neoclassicismo di Stravinskij, che definisce «neoromanticismo». Un primo esempio del suo interesse per questa produzione emerge nel 1924, quando, in occasione del *Tonkünstlerfest* di Francoforte, ascolta l'*Histoire du soldat* e ne rimane profondamente colpito, apprezzandone la «forma genialmente trasparente e chiara». Nonostante le fonti non ne conservino traccia⁶⁵², Jemnitz deve tuttavia aver conosciuto anche altre opere neoclassiche di Stravinskij, perché in un articolo del 1927 descrive con entusiasmo il neoclassicismo stravinskiano:

egli ha unito il contenuto portato dalle specie dionisiache con il contenuto apollineo dei musicisti francesi. [...] Stravinskij oggi rappresenta la cosiddetta antiromanticismo. Condanna il romanticismo, e l'arte delle aspirazioni individuali esagerate e dei sentimenti privati; desidera purificare la musica, che secondo lui è diventata il campo dell'individuo esibizionista, gonfiato dalle dichiarazioni d'amore dell'individuo. Al contrario, vuole risvegliare il carattere più impersonale e giocoso della musica di un tempo⁶⁵³.

Del confronto con le opere neoclassiche di Hindemith sappiamo ancora meno ma, considerando il buon rapporto che i due intrattenevano, emerso nel capitolo dedicato alle frequentazioni internazionali di Jemnitz, si può presumere che egli ne apprezzasse la produzione. Nel tentativo di individuare le motivazioni che inducono Jemnitz a rielaborare il primo movimento classicheggiante del 1927, è tuttavia inevitabile accennare all'influenza di Bartók, il cui confronto personalissimo con il neoclassicismo non doveva passare inosservato a Jemnitz⁶⁵⁴. Nella nuova stesura del 1929, il carattere neoclassico del primo movimento viene

⁶⁵² In Ungheria c'è un enorme ritardo nella ricezione delle opere neoclassiche di Stravinskij. Lo stesso *Histoire* viene eseguita la prima volta solamente nel secondo dopo guerra. In una recensione del 1933, anche Jemnitz lamenta la mancata ricezione Ungherese di Stravinskij, definito un "genio indiscusso" in Lampert, *Critiche di Jemnitz*, recensione *Concerto sinfonico di Igor Stravinskij*, p. 213.

⁶⁵³ Jemnitz Sándor, *Kollektív áramlatok Európa mai zenéjében* [Correnti collettive nella musica europea odierna], in "Népszava" 55, (1927), n. 98 (1° maggio), p. 36.

⁶⁵⁴ Somfai richiama l'attenzione sull'approccio atipico di Jemnitz al neoclassicismo, che non indica un richiamo a modelli stilistici del passato, bensì va inteso in un'accezione più specifica, come *neobarocchismo*. Inoltre, il classicismo si presenta in Bartók più come un'esigenza di chiarezza della struttura, specialmente nella sua Sonata

meno, mentre la scrittura sembra mostrare sempre più chiaramente i tratti distintivi del linguaggio bartokiano: gli accenti spostati, l'accompagnamento fortemente ritmato e il metro di 5/8.

Oltre all'amicizia con Bartók, sviluppatasi in quegli anni e descritta nel secondo capitolo, la progressiva crescita dell'interesse di Jemnitz per il compositore ungherese è confermata anche dal carteggio con la U.E., dal quale emerge che Jemnitz ordina numerose partiture edite dalla U.E.⁶⁵⁵. Tra queste figurano, nel 1927, anche *All'aria aperta* e la *Sonata per pianoforte*, opere che sembrano aver esercitato un'influenza sulla *Tanzsonate*. La concezione tematica di *All'aria aperta* può essere ritrovata nel tema del danzatore, chiamato a esprimere i quattro stati d'animo della medesima persona nella *Tanzsonate*. Ancora più significativo è il confronto di Jemnitz con la *Sonata per pianoforte* di Bartók, generalmente considerata l'opera nella quale il compositore ungherese elabora una personale concezione del neoclassicismo che si traduce soprattutto un'esigenza di organizzazione formale⁶⁵⁶. È proprio questo aspetto che sembra richiamare anche Jemnitz nel suo articolo, dove interpreta il neoclassicismo come «recupero delle forme tradizionali attraverso una struttura coscientemente costruita nei minimi dettagli»⁶⁵⁷.

Il confronto con il neoclassicismo emerge anche nell'articolo *Tanz, Sonate und Tanzsonate*. All'inizio del testo, Jemnitz cita la domanda che gli viene posta più frequentemente a proposito della sua composizione: «Perché "Sonata di danza"?». Il compositore risponde che il titolo di Suite, allora in voga, sarebbe stato accolto senza difficoltà. «Dietro quel titolo, antiquato secondo la moda del momento, si sta in realtà nascondendo una sonata mascherata», osserva Jemnitz⁶⁵⁸. Il suo intento consiste dunque nel fondere «l'ingombrante ed estesa forma della sonata romantica, che il contemporaneo tende a disprezzare» con la suite classica, «ritenuta

per pianoforte. Dalla corrispondenza di Jemnitz con l'Universal Edition si può ricostruire che Jemnitz possedesse la partitura dell'opera. Sull'argomento si veda anche: Somfai László, *Classicism as Bartók conceptualized it in his classical period, 1926-1937* [Il classicismo come concettualizzato da Bartók nel suo periodo classico, 1926-1937], in Hermann Danuser (a cura di), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Winterthur, Amadeus 1997, pp. 123-141.

⁶⁵⁵ Jemnitz ordina anche la *Sonata per pianoforte*, il *Concerto per pianoforte* e le *Scene di un villaggio*; al 1926 risale inoltre un suo importante articolo sulle opere pianistiche di Bartók, discusso nel secondo capitolo. Lettera dell'U.E. a Jemnitz, 23.07.1927, Fond 1/454/39.

⁶⁵⁶ Somfai, *Classicism*.

⁶⁵⁷ Jemnitz Sándor, *Bartók Béla szerzői estje* [Serata d'autore di Béla Bartók], in "Népszava" 54, (1926), n. 294 (25 dicembre), p. 36.

⁶⁵⁸ Jemnitz Sándor, *Tanz, Sonate und Tanzsonate* [Danza, sonata e sonata-danza], in "Schrifttanz" 4, (1931), n. 2 (ottobre), p. 38-39.

invece una forma salvifica, oggettiva e collettiva»⁶⁵⁹. Alla luce del progressivo allontanamento di Jemnitz da Schönberg, la *Tanzsonate* può essere interpretata come un tentativo di avvicinarsi al neoclassicismo senza rinunciare al principio di organicità proprio della forma-sonata. D'altronde, il fatto che nel suo articolo *Modulation und atonale Musik* del 1925, Jemnitz individui in Bartók e Stravinskij i due principali innovatori della musica contemporanea rende plausibile che egli guardi alle loro opere anche come possibili modelli compositivi.

Per quanto questa forma mista possa apparire come una costruzione intellettualistica, Jemnitz individua delle profonde ragioni estetiche nel corso dell'articolo *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, che lo hanno spinto verso questa sperimentazione. Spiegando le motivazioni della *Tanzsonate*, egli ricostruisce l'evoluzione storica della sonata e della suite, mettendone a confronto i rispettivi principi formali. Mentre «i movimenti di una suite presentano tipologie già date e precedentemente conosciute», osserva Jemnitz, «la sonata e i suoi movimenti si sviluppano ogni volta in modo nuovo e irripetibile». La sonata è dunque capace di «sviluppare una tensione drammatica», nella quale tutti i movimenti sono «organicamente complementari tra loro e confluiscono nuovamente in quell'unità indivisibile del progetto complessivo». L'interazione tra i movimenti genera così uno sviluppo e una progressiva intensificazione della tensione, dando origine a una narrazione insieme drammatica e soggettiva. Questa definizione della sonata costituisce inoltre un ulteriore esempio di quella concezione organica della forma-sonata che caratterizza il pensiero estetico del compositore. Inoltre, per spiegare perché l'opera sia concepita per una danza individuale e non per una danza di gruppo, Jemnitz richiama proprio la dimensione soggettiva della sonata, che la rende adatta all'individuo. Al contrario, la suite, poiché «è oggettiva e fissata in maniera vincolante, ricostruisce solamente delle forme già date», si presta invece alla danza di gruppo.

5.2.3 Teoria estetica

In due dei testi presi come riferimento per chiarire il concetto di forma in Jemnitz – *Serata d'autore di Jemnitz Sándor* e *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, entrambi del 1931 – si scorge il frequente ricorso al termine «contenuto». Quest'ultimo, al centro del dibattito dell'estetica musicale sin dall'Ottocento, è strettamente collegato anche al tema della forma affrontato in

⁶⁵⁹ Ivi, p. 38.

precedenza. Jemnitz non manca di sottolineare questa relazione. In *Serata d'autore di Jemnitz Sándor*, viene specificato che «la rivoluzione delle forme musicali non è un fermento fine a sé stesso», ma è «direttamente connessa al contenuto interiore etico e umano»⁶⁶⁰. Quando «questo contenuto inaridisce e l'uomo in sviluppo si stanca delle vecchie forme divenute ormai vuote, l'artista deve spianare la strada alla rinascita dell'arte attraverso la ricerca di nuove forme». Jemnitz, inoltre, identifica il compito dell'artista nel «riempire le nuove forme con contenuti che rispecchino “veri valori”», un compito arduo, «specialmente nel campo musicale, dove regna il gusto della piccola borghesia»⁶⁶¹.

La critica delle forme ormai logore assume così anche una valenza sociologica, oltre che estetica. Un esempio concreto di come Jemnitz traduca in pratica questa concezione estetica è offerto dalla sua ricorrente critica al contrappunto regeriano. Jemnitz sostiene che il contrappunto di Reger non sia più in grado di riflettere la società e, di conseguenza, risulti incoerente con il proprio contenuto storico e umano. Mentre le fughe di Bach riflettevano ancora una società unita e caratterizzata da un forte senso di comunità, quelle di Reger testimoniavano invece una società frammentata, nella quale la musica diventa uno strumento per imporre un ordine esteriore, privo tuttavia di un legame organico con il collettivo: «la sua musica è un tentativo di rivitalizzazione di una cultura passata, che non è altro che un'illusione privata»⁶⁶² – sostiene Jemnitz. Riflettendo sulla propria produzione musicale, Jemnitz afferma che le opere più tarde, come la *Serenata per archi* e la *Sonata per flauto*, «si presentano ormai in forme nuove, congruenti ai nuovi contenuti del compositore». Al tempo stesso, individua un elemento di continuità tra le opere giovanili e quelle della maturità nel loro «valore interno generalmente umano», che definisce come una «manifestazione dello spirito collettivo»⁶⁶³.

Il termine collettivo rimanda a nozioni sociologiche care alla Scuola di Francoforte. La consapevolezza dei fenomeni storico-sociali non manca nemmeno in Jemnitz, che sottolinea a sua volta come i cambiamenti che rivoluzionano la società producano effetti in tutti gli ambiti della vita umana. Il mutamento della vita materiale è il primo a «essere avvertito dalla coscienza della collettività», ma esso comporta anche fermenti nella vita spirituale, morale ed estetica. Anche questi ultimi si manifestano alla coscienza collettiva e «coronano quella maestosa cupola che rende la vita più elevata per l'essere umano»⁶⁶⁴. È su questa scia di

⁶⁶⁰ Szerdahelyi, *Serata d'autore di Jemnitz*.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² Jemnitz, *Der einsame Kollektivist*, p. 424-425.

⁶⁶³ Szerdahelyi, *Serata d'autore di Jemnitz*.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

penso che Jemnitz considera i balli da società come «il materiale della coscienza collettiva», le cui caratteristiche sono determinate «dall'epoca e dal popolo che li ha organicamente creati e legittimamente praticati»⁶⁶⁵. Oltre all'articolo dedicato alla Tanzsonate, un altro esempio concreto di come Jemnitz traduca in pratica questa concezione estetica e sociologica è offerto dalla sua ricorrente critica al contrappunto regeriano. Jemnitz sostiene che il contrappunto di Reger non sia più in grado di riflettere la società e, di conseguenza, risulti incoerente con il proprio contenuto storico e umano. Mentre le fughe di Bach riflettevano ancora una società unita e caratterizzata da un forte senso di comunità, quelle di Reger testimoniavano invece una società frammentata, nella quale la musica diventa uno strumento per imporre un ordine esteriore, privo tuttavia di un legame organico con il collettivo: «la sua musica è un tentativo di rivitalizzazione di una cultura passata, che non è altro che un'illusione privata»⁶⁶⁶ – sostiene Jemnitz. Secondo Jemnitz, «cercare di interpretare e ricreare le forme secolari senza alcun legame di parentela storica o culturale significa soltanto sfruttarle impropriamente», poiché tali costrutti formali (*Formgebilde*) non possono più restituire alcuna idea del contenuto esperienziale (*Erlebnisinhalt*) a esse corrispondente⁶⁶⁷.

È fondato sostenere che queste tematiche, in particolare la prospettiva storico-sociale, siano influenzate dall'amicizia con Adorno, sviluppatasi a partire dal 1927. Tuttavia, le espressioni «contenuto spirituale» e «contenuto eterno» sono già presenti nei testi di Jemnitz precedentemente a quel periodo. Un esempio significativo è offerto dall'articolo *Konsonanz und Dissonanz* del 1920, nel quale tali nozioni vengono presentate con chiarezza. Nel testo, Jemnitz problematizza il concetto «vago e indeterminabile»⁶⁶⁸ del binomio consonanza-dissonanza, affermando che la percezione di una sonorità gradevole (*Wohlklang*) dipende dalla soggettività dell'ascolto – poiché «l'orecchio chiamato a giudicare si dimostra inaffidabile»⁶⁶⁹ – e dal contesto in cui viene collocato l'accordo in questione. Scrive infatti che «la correttezza di un aggregato sonoro (*Zusammenklang*), indipendentemente dal suo effetto sonoro, dipende esclusivamente dal modo in cui esso è costruito e impiegato»⁶⁷⁰. Da ciò deriva che il presupposto del bello risiede nella «correttezza immanente», che coincide con la verità. Proprio perché il concetto di *Wohlklang* è mutevole, questa verità si manifesta esclusivamente nelle opere che, attraverso «l'irripetibile concordanza organica tra espressione temporale e contenuto

⁶⁶⁵ Jemnitz, *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, p. 38.

⁶⁶⁶ Jemnitz, *Der einsame Kollektivist*, 427.

⁶⁶⁷ Jemnitz, *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, p. 38.

⁶⁶⁸ Jemnitz, *Konsonanz und Dissonanz*, p. 97.

⁶⁶⁹ Ivi, p. 98.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

eterno» rimangono «imperiture»⁶⁷¹. Nonostante il testo risalga al 1920, Jemnitz sembra anticipare, in modo sorprendente, alcuni concetti che diverranno poi centrali nella riflessione adorniana, quali il «contenuto eterno», la verità e il contenuto.

La relazione tra il bello e la «costruzione» (*Bildung*), intesa come forma oggettiva dell'opera musicale, rimanda invece al fondamentale testo *Il bello musicale* (1854) di Eduard Hanslick. Nell'estate del 1913, numerose riflessioni nei diari sembrano suggerire che il giovane compositore si confronti con i temi dell'ermeneutica musicale e che tra le sue letture figuri con ogni probabilità *Il bello musicale* di Hanslick. Riflettendo sulla relazione tra l'opera e la «visione del mondo di un compositore», Jemnitz afferma che tale visione non possa costituire «il contenuto stesso dell'opera». Per esemplificare l'assurdità di considerare un pensiero come il contenuto dell'opera, egli ricorre alla metafora di un pianoforte smontato, del quale si illustra «il funzionamento meccanico invece di tenere un recital pianistico»⁶⁷². Questo esempio richiama alla mente alcuni passi del testo di Hanslick, nei quali l'autore chiarisce che, per quanto la rosa abbia un profumo, il suo «contenuto» non consiste nella rappresentazione del profumo»⁶⁷³.

5.2.4 Musica a programma: critiche e ripensamenti

Il modo in cui Jemnitz difende il principio che la musica debba essere priva di un significato extramusicale e non portatrice di un contenuto narrativo rimanda chiaramente alle posizioni dei sostenitori della musica assoluta. Di fatto, negli anni Dieci egli si colloca pienamente all'interno di questa tradizione estetica ed è molto polemica nei confronti della musica a programma. Oltre a Richard Strauss, Jemnitz critica anche i poemi sinfonici di Berlioz e Liszt, che definisce ironicamente «compositori privi di senso artistico, che vogliono mettere in musica il cioccolato e l'aglio»⁶⁷⁴. In questa fase, Jemnitz si dimostra talmente rigoroso nella difesa dell'autonomia della musica da non esitare ad accusare persino Schönberg di essere un compositore di musica a programma (*Programmusiker*), ritenendo che le sue opere necessitano sempre di un presupposto autobiografico o filosofico⁶⁷⁵. Il giovane Jemnitz sembra di

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² Diario no. 2, 06.08.1913.

⁶⁷³ Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di Leonardo Distasio, Palermo, Aesthetica Edizioni 2001, p. 34.

⁶⁷⁴ Diario no. 2, 11.08.1913.

⁶⁷⁵ Diario no. 5, 22.05.1915.

identificare solamente in Beethoven il «vero musicista», colui che non tende a tradurre in musica «né eventi né oggetti concreti e rimane sempre assoluto nella forma»⁶⁷⁶.

Echi della lettura del *Il bello musicale* risuonano anche nel suo articolo *Literarisches in der Musik* (1918), nel quale Jemnitz critica quelle musiche che cercano di «esprimere il mondo dei pensieri e dei sentimenti, invece di cercare le possibilità di sviluppo (Steigerungsmöglichkeiten) all'interno del proprio ambito [musicale]»⁶⁷⁷. Il testo di questo articolo conferma che Jemnitz si muove con familiarità nell'ambito della filosofia estetica. Lungo l'articolo ripercorre la categorizzazione delle arti tipica della tradizione dell'estetica filosofica tedesca e anticipa «l'attuale orientamento dell'ermeneutica artistica, secondo cui ogni opera deve essere compresa a partire dalla specificità della propria categoria artistica»⁶⁷⁸. Sostiene, inoltre, che al di là delle leggi comuni della forma, la musica non condivida assolutamente nulla con le altre arti. Osserva, dunque, con amarezza, che, a differenza delle arti figurative, la musica non sia ancora riuscita a liberarsi né delle funzioni assegnatele dalla letteratura né delle rappresentazioni proprie della pittura, e continui a «raccontare eventi e programmi, facendo persino, ai nostri giorni, nascere una *Sinfonia delle Alpi*, come nel periodo più buio delle confusioni concettuali»⁶⁷⁹.

Curiosamente, Jemnitz non accenna a Mahler e ai dibattuti programmi delle prime sinfonie. Il fatto che, nel 1931, aggiunga alla propria *Tanzsonate* un programma molto simile a quello del Sinfonia no.1 di Mahler sembra suggerire che conosca bene tali programmi. L'aggiunta di un programma narrativo rappresenta una profonda svolta rispetto alla sua precedente critica nei confronti del programma, che sembrava non conoscere eccezioni. Nel già citato articolo *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, Jemnitz spiega che «i quattro movimenti caratterizzano le quattro fasi della vita giovanile» e che «ogni movimento esprime uno stato d'animo completamente differente»⁶⁸⁰. L'organicità della sonata rimane così «unificata dal denominatore comune della medesima personalità». Esponendo il programma della sonata, Jemnitz adotta una formulazione particolarmente cauta. Precisa infatti che si tratta di «un'azione motoria di

⁶⁷⁶ Diario no. 2, 11.08.1913.

⁶⁷⁷ Alexander Jemnitz, *Literarisches in der Musik*, in "Neue Zeitschrift für Musik" 85, (1918), n. 13 (28 marzo), p. 74.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ Jemnitz, *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, p. 39.

carattere assoluto, non legata a un contenuto narrativo concreto», quasi a voler evitare di essere ricondotto alla categoria del «*Programmusiker*».

Considerando l'influenza adorniana nei testi teorici di Jemnitz, non è da escludere che la riabilitazione del concetto di programma sia mediata dalle considerazioni adorniane su Mahler. Jemnitz conosce certamente il primo articolo di Adorno dedicato a Mahler⁶⁸¹, ma con ogni probabilità il compositore viennese, altamente stimato da entrambi, costituisce già in precedenza un tema ricorrente delle loro conversazioni. È dunque possibile che sia proprio l'interpretazione adorniana di Mahler – che «si fa beffa tanto delle categorie stilistiche della musica assoluta quanto di quelle della musica a programma»⁶⁸² – a incoraggiare Jemnitz ad aggiungere, nel 1931, un programma alla propria *Tanzsonate*. Jemnitz, inoltre, reinterpreta anche la musica di Beethoven, fino ad allora considerata il paradigma della musica assoluta; nel 1928 sostiene invece che l'articolazione beethoveniana serva in realtà alla rappresentazione di un programma extramusicale⁶⁸³. Anche questa rilettura trova una possibile spiegazione alla luce delle riflessioni di Adorno sulla musica assoluta, presentate poi nel suo libro *Mahler. Una fisiognomica musicale*. Il filosofo critica infatti la musica assoluta, in quanto essa si fa fine a sé stessa e tende a «chiudersi anacronisticamente alla critica diretta dallo spirito contro le idee e le forme essenti in sé»⁶⁸⁴; su questa linea di pensiero, è possibile che, nell'ottica di Jemnitz, sia proprio l'imposizione della forma a costituire il «programma extramusicale» in Beethoven.

All'articolazione beethoveniana, Jemnitz contrappone la propria «agogica puramente musicale», che, anziché servire un programma, mira unicamente a mettere in rilievo e valorizzare il pensiero e l'espressività musicale. Tuttavia, ammette che anche la propria musica abbia una finalità, pur sostenendo che essa «si crea in modo del tutto autonomo»⁶⁸⁵. In linea con il nuovo proposito di scrivere musica ebraica, questa finalità consiste nel dare forma, attraverso la musica, a quel «contenuto eterno», da lui identificato con «l'espressione della personalità e dell'anima della razza»⁶⁸⁶. Per questo motivo, Jemnitz si dice ormai «deciso: la “musica priva di sentimento” di Bekker è senza dubbio un errore, un fraintendimento

⁶⁸¹ Adorno Theodor W., *Mahler heute*, in “Musikblätter des Anbruch” 12, (1930), n. 3, pp. 86-92. Jemnitz Sándor, rubrica *Művészeti irodalom* [Arte, letteratura], in “Népszava” 58, (1930), p. 7.

⁶⁸² Adorno Theodor W., *Mahler.Wagner. Due studi*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi 1966, <https://www.rodni.ch/A18/adorno-mahler.pdf> (consultato il 06.09.2026), p. 8.

⁶⁸³ Diario no. 8, 21. 5.1928.

⁶⁸⁴ Adorno Theodor W., *Mahler.Wagner. Due studi*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi 1966, <https://www.rodni.ch/A18/adorno-mahler.pdf> (consultato il 06.09.2026), p. 67

⁶⁸⁵ Diario no. 8, 21. 5.1928.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

dell'antico linguaggio espressivo»⁶⁸⁷. Contrariamente all'affermazione giovanile del 1913, quando Jemnitz negava la validità di fare della visione del mondo di un compositore il contenuto stesso della musica, nel 1928 ammette invece che tutto ciò che scrive finisca per dilatarsi fino a diventare la sua visione del mondo⁶⁸⁸. «Ma difficilmente potrebbe essere altrimenti, poiché dietro ogni punto di vista – nella misura in cui essa è qualcosa di organico – si trova l'intera persona», commenta il compositore. La seguente citazione rende bene questo cambiamento e mostra come anche il concetto di contenuto venga infine riabilitato e integrato nella sua concezione della missione dell'arte:

Ogni popolo ha una missione che è riservata esclusivamente a esso e che non costituisce una semplice variante di un contenuto universale, bensì un contenuto del tutto specifico e individuale, un'idea che la storia del popolo esprime soltanto con ampiezza epica e ricchezza di dettagli. L'arte rappresenta la forma più sublimata di questa idea; l'artista è il più profondo interprete del proprio popolo⁶⁸⁹.

5.2.5 *L'ideale del canto*

L'importanza dell'autonomia della melodia costituisce un tema costante nella riflessione di Jemnitz sin dalla giovinezza. La stessa finalità dell'ideale della polifonia è quella di liberare la melodia dal giogo armonico, in modo che questa possa finalmente svilupparsi in maniera autonoma. L'importanza assegnata alla melodia e al canto continuerà ad occupare una posizione centrale anche nella definizione di quel suo linguaggio compositivo personale, che egli stesso definirà propriamente «jemnitziano». Pur rimanendo un elemento continuo del suo pensiero, il primato che Jemnitz attribuisce al canto è anche oggetto di una significativa rielaborazione, strettamente legata all'evoluzione delle posizioni estetiche di Jemnitz e al suo progressivo allontanamento dagli orientamenti più innovativi della musica contemporanea. È proprio questa trasformazione interpretativa che il presente paragrafo intende delineare.

Negli anni Dieci, Jemnitz è un sostenitore talmente convinto della musica assoluta da spingersi, nelle sue riflessioni, fino a negare completamente la legittimità dell'uso del testo in musica.

⁶⁸⁷ Jemnitz si riferisce con ogni probabilità a tesi sostenute nel seguente testo dell'autore: Bekker Paul, *Neue Musik: Ein Vortrag*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt 1919.

⁶⁸⁸ Diario no. 8, 02.06.1928.

⁶⁸⁹ Ivi, 22.09.1930.

ho riflettuto a lungo sull'impiego della voce (canto) come strumento puramente musicale e sul suo trattamento strumentale, quale Debussy tenta di realizzare. [...] Il canto vocale sembra avviarsi a una scissione: da un lato un canto poetico (Poesie-Gesang) legato al testo, dall'altro un canto assoluto, privo di testo. Anche questa scissione, in fondo, è antichissima, poiché il canto di coloratura è sempre stato privo di testo ed è finora stato l'unico rappresentante — spesso disprezzato come non musicale — di questo canto assoluto; ora si tratta semplicemente di aprirgli possibilità di sviluppo più ampie. [...] Ma come impiegare vocali e consonanti evitando al tempo stesso la formazione di parole? [...] poiché [esse] suscitano nell'ascoltatore associazioni extramusicali, occupano la sua immaginazione e il suo intelletto e limitano, vincolano e ostacolano il libero dispiegarsi della fantasia acustica. Consonanti e vocali devono essere emancipate da ogni significato linguistico e impiegate unicamente in funzione del loro valore timbrico e fonico⁶⁹⁰.

Questa scia di pensiero si collega a un tema che diviene una questione centrale nella produzione di molti compositori del secondo Novecento. Jemnitz, dunque, ancora una volta dimostra di elaborare, negli anni giovanili, riflessioni di straordinaria radicalità e modernità, anticipando questioni estetiche che acquisteranno piena centralità soltanto diversi decenni più tardi. Si tratta tuttavia di una prospettiva destinata ad affievolirsi progressivamente nel corso della sua maturazione, fino a scomparire del tutto dalla sua riflessione successiva.

È probabile che Jemnitz abbia esposto queste sue idee innovative a Schönberg nel loro dibattito sull'atteggiamento che il compositore deve assumere nei riguardi del testo⁶⁹¹. Non è tuttavia possibile stabilire se, anche in quell'occasione, egli abbia sostenuto le posizioni esposte sopra. Occorre però osservare che tutti i Lieder di Jemnitz, anche quelli scritti in quegli anni, si basano su testi: la teoria, dunque, ancora una volta non trova riscontro nella pratica. Inoltre, i testi scelti da Jemnitz sono di notevole valore artistico e contribuiscono forse ancor più a distogliere l'attenzione dal puro «valore timbrico del canto». Tra i poeti i cui testi vengono messi in musica da Jemnitz figurano Ludwig Uhland, Hermann Hesse, Otto Julius Bierbaum, Hugo von Hofmannsthal e Frank Wedekind.

Solo tre giorni dopo la riflessione appena discussa di Jemnitz sull'emancipazione del canto dal significato semantico delle parole, in un'altra annotazione del diario, Jemnitz si contraddice completamente e sostiene che «musica e testo possono anche bilanciarsi meravigliosamente e la poesia, che diventa un programma cantato, diviene parte integrante dell'opera stessa grazie alla massima perizia artistica e alla concentrazione dei mezzi espressivi della musica»⁶⁹². 1

⁶⁹⁰ Diario no. 2, 27.08.1913.

⁶⁹¹ Diario no. 4, 1915. apr. 16.

⁶⁹² Diario no. 2, 30.08.1913.

massimo esempio di questa perfezione è identificato da Jemnitz nei *Lieder* di Mahler: «in lui i due postulati fondamentali – la resa del testo attraverso la musica e l'uguale importanza del canto e dell'accompagnamento – trovano finora la loro realizzazione più compiuta»⁶⁹³. Sembra, dunque, che nel caso di Mahler, il compositore di riferimento di Jemnitz, la trasposizione del testo in musica non costituisca più un problema, mentre il postulato formulato da Jemnitz sembra orientarsi in una direzione del tutto diversa. Un'ulteriore testimonianza delle contraddizioni che attraversano il suo pensiero, pur caratterizzato da intuizioni innovative, è offerta dall'articolo «Literalisches in der Musik». Nel corso del testo, Jemnitz arriva infatti a negare la legittimità del genere *Lied*, poiché, come tutte le opere che impiegano un testo, esso non rappresenta altro che una forma mista, definita da Jemnitz «un'invenzione arbitraria». Secondo il compositore, il *Lied* affonda le proprie origini in forme antiche; tuttavia, dal momento che poesia e musica si sono successivamente sviluppate come arti autonome, ciascuna dotata di regole proprie, nulla giustifica la loro fusione attuale⁶⁹⁴.

Questa critica si estende naturalmente anche al «moderno dramma musicale», che, secondo Jemnitz, si fonda su un errore fondamentale: «esso non è l'apoteosi della musica e del dramma, come Wagner erroneamente riteneva, bensì un nuovo prodotto che conserva le tracce di entrambe le arti, senza tuttavia costituire una forma artistica autonoma né poter vantare un reale futuro»⁶⁹⁵. Jemnitz critica inoltre la novità della buca d'orchestra introdotta a Bayreuth perché, attraverso il cosiddetto “mistico abisso” wagneriano, la musica viene relegata in secondo piano⁶⁹⁶. Tuttavia, considerando il vivo interesse che Jemnitz manifesta successivamente per il teatro musicale di compositori quali Alban Berg, Ernst Krenek e Béla Bartók, è possibile che la sua critica sia motivata anche dal disprezzo o odio nei confronti di Wagner. Una simile mancanza di imparzialità sembra emergere anche dal giudizio, discusso sopra, relativo a Mahler.

La necessità dell'autonomia del canto è ribadita non solo in relazione alla sua indipendenza dal testo. L'idea di uno sviluppo autonomo della linea vocale rispetto all'accompagnamento pianistico costituisce una scoperta alla quale Jemnitz giunge già in giovanissima età⁶⁹⁷. Secondo Jemnitz, l'autonomia del canto si deve manifestare anche nel rapporto che essa instaura con l'accompagnamento. «Una melodia autonoma e vitale cerca

⁶⁹³ Diario no. 2, 30.08.1913.

⁶⁹⁴ Jemnitz, *Literarisches in der Musik*, p. 73. e Diario no. 6, 28.03.1918.

⁶⁹⁵ Jemnitz, *Literarisches in der Musik*, p. 73.

⁶⁹⁶ Jemnitz Alexander, *Gegen das versenkte Orchester*, in “Die Musik” 14, (1914-1915), Band 55, p. 221.

⁶⁹⁷ Diario no. 1, 01.06.1912.

nell'accompagnamento un completamento, un elemento complementare, e non una semplice conferma»⁶⁹⁸, sostiene Jemnitz. Lo stesso concetto di complementarietà ricorre anche nel suo pensiero sull'opera, nella quale la partitura musicale, intesa come un «sistema unitario», deve entrare in contrasto con la scena, perché «se musica e scena si limitassero costantemente a compiacersi e a rivelare le stesse cose all'unisono, ciò equivarrebbe, nella partitura, a un banale raddoppio delle voci»⁶⁹⁹.

L'autonomia del canto sembra progressivamente trasformarsi in Jemnitz in un più generale interesse per la linea melodica stessa, fino a concepire la melodia come principio generatore compositivo. Jemnitz è particolarmente interessato alla qualità melodica della voce umana, in virtù della sua maggiore flessibilità e malleabilità. Come emergerà nel paragrafo dedicato allo stile musicale di Jemnitz per eccellenza, uno dei suoi modelli compositivi è rappresentato da una simile linea melodica libera, estremamente cesellata: una «orizzontalità fiorente» (*blühende Horizontalität*). Per comprendere il percorso che conduce Jemnitz ad attribuire un simile predominio alla melodia, è importante considerare anche il primato assegnato al canto nell'articolo *Klangfarbenschicksale* del 1929. Nel corso dell'articolo, Jemnitz denuncia il predominio della cultura strumentale a scapito di quella vocale, «degradata al ruolo di servitrice del suono strumentale»⁷⁰⁰. Pur rifiutando la contrapposizione semplicistica tra voce umana come elemento organico e strumento come elemento meccanico, Jemnitz sostiene che il canto sia portatore di una componente propriamente umana e organica. Secondo lui, tutti gli strumenti possiedono un carattere umano e, dopo secoli di predominio della musica strumentale, il canto, «esercitando il fascino della novità», sta tornando progressivamente al centro dell'interesse. Jemnitz ricava questa conclusione dall'osservazione che alcuni strumenti, come l'oboe o il sassofono, tendono a imitare l'inflessione della voce umana.

Queste riflessioni conducono Jemnitz a rivedere il giudizio positivo che, negli anni Dieci, aveva espresso nei confronti di Debussy per il tentativo di trattare la voce come uno strumento e di emanciparla dal testo, trasformandola in un «canto assoluto». Nel corso dell'articolo *Klangfarbenschicksale* Jemnitz interpreta ormai lo stesso procedimento come un tradimento della natura stessa della voce, poiché Debussy, privandola delle sue proprietà linguistiche, «trascina nell'orchestra la voce assoluta – cioè la voce privata delle sue proprietà linguistiche,

⁶⁹⁸ Diario no. 8, 30.07. 1927.

⁶⁹⁹ Diario no. 2, 17. 08.1913.

⁷⁰⁰ Jemnitz Alexander, *Klangfarbenschicksale* [Destini del timbro], in "Musikblätter des Anbruch" 12, (1930), n. 3, p. 94.

de-vocalizzata – e vuole infine strumentalizzarla completamente»⁷⁰¹. Dall'articolo emerge invece che Jemnitz individua proprio nella voce, grazie alla sua flessibilità e alla sua componente umana, il modello di un nuovo paradigma compositivo.

5.3 Opere e analisi

5.3.1 Guida alle opere di Jemnitz

Il catalogo delle opere di Jemnitz attualmente più completo e tuttora impiegato negli studi è stato compilato nel 1973 da Vera Lampert ed è pubblicato nella sua monografia. Il catalogo si fonda su tre diverse fonti. La prima è il registro delle opere compilato da John Weissmann a Londra e pubblicato nel 1954 nel *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Come osserva la stessa Lampert, questa rappresenta la fonte più attendibile. Jemnitz e Weissmann curano una corrispondenza a partire dal 1945 e, in una lettera del 1948, Weissmann comunica al compositore di essere «già a buon punto con la stesura del catalogo delle Sue opere»⁷⁰². Tale testimonianza dimostra che Jemnitz segue personalmente la compilazione del catalogo. La seconda fonte è costituita da *1920–41: Lista delle composizioni ungheresi*, un registro pubblicato sulla rivista «Magyar Zenei Szemle». Lampert scrive che «i dati contenuti in questo studio provengono da Jemnitz stesso»; non precisa tuttavia in quale forma né in quale momento il compositore abbia trasmesso alla rivista l'elenco delle proprie opere. La terza fonte è il registro intitolato *Contemporary Hungarian Composers*, pubblicato da Edition Musica Budapest nel 1970, dopo la morte di Jemnitz. Il catalogo pubblicato da Lampert nasce quindi dal confronto e dall'integrazione di queste tre fonti. Esso viene inoltre completato sulla base dei manoscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale Széchényi e la biblioteca dell'Accademia Musicale Ferenc Liszt.

Per quanto l'obiettivo del presente lavoro non sia stata la revisione del catalogo menzionato, è opportuno segnalare alcuni aspetti emersi durante la ricerca, nonché formulare alcune

⁷⁰¹ *Ibidem*.

⁷⁰² Lettera di Weissmann a Jemnitz, 13.02.1948, Fond 1/477/5. È Weissmann a iniziare la corrispondenza con Jemnitz nel 1946. Gli ricorda che erano stati colleghi in passato e si chiede se Jemnitz si ricordi di lui. Gli chiede il favore di inviargli gli indirizzi di alcuni compositori ungheresi, con i quali vorrebbe riallacciare i rapporti. La corrispondenza tra Weissmann e Jemnitz si rivela molto interessante: sembra che i due avviino insieme diversi progetti; inoltre, Weissmann, che nel 1946 sembra non conoscere ancora le opere di Schönberg, condivide con Jemnitz il suo progetto di scrivere una monografia sul compositore. Per informazioni sulle opere schönbergiane, Weissmann anticipa di volersi rivolgere proprio a Jemnitz.

osservazioni sui manoscritti consultati presso la Biblioteca Nazionale Széchényi di Budapest. Nella maggior parte dei manoscritti manca una datazione, che Jemnitz non era solito annotare. Questo rende particolarmente problematica l'analisi, specialmente quando si conservano più versioni della stessa opera; poiché la produzione di Jemnitz e l'evoluzione del suo linguaggio compositivo non sono ancora state oggetto di uno studio sistematico, risulta infatti impossibile poter ricostruire la successione cronologica dei diversi schizzi. Probabilmente anche per questo motivo, le scatole contenenti i manoscritti presso la Biblioteca Nazionale Széchényi si presentano ancora come un insieme di fogli sciolti e privi di un ordinamento archivistico.

Molte informazioni relative alle opere possono essere ricavate dai diari e una rilettura sistematica di queste preziose fonti sarebbe indispensabile. Uno studio di questo tipo non solo permetterebbe di comprendere meglio lo sviluppo dell'attività compositiva di Jemnitz, ma, fornendo una base cronologica più solida per l'analisi delle sue opere, contribuirebbe anche alla ricostruzione del catalogo delle opere, laddove esso riporta lacune o contraddizioni.

Nel caso di molte composizioni, Jemnitz annota la data di completamento del lavoro, indicazioni che ci permettono di determinare con sicurezza la datazione. I diari testimoniano inoltre che il compositore distrugge talvolta opere già ultimate. Tra le pagine dei diari troviamo spesso titoli di composizioni – talvolta persino eseguite ai tempi – che non risultano più nel suo catalogo. Si rivela così che la produzione di Jemnitz è molto più ampia di quanto documentino le fonti attualmente disponibili. L'esame dei diari successivi al 1933 potrebbe forse contribuire a chiarire le ragioni della scomparsa di queste opere, permettendo di verificare se sia stato lo stesso Jemnitz a decidere di escluderle dal proprio catalogo, a distruggerle oppure se siano semplicemente andate perdute.

Un'informazione di particolare rilievo che emerge dalla consultazione dei diari è che Jemnitz riscrive spesso le proprie opere. Ciò avviene soprattutto prima di ripubblicarle e, purtroppo, Jemnitz non lascia alcun riferimento a tali interventi nelle composizioni pubblicate. A titolo di esempio, si può citare la raccolta di tre pezzi pianistici *Aus der Regerstunde*, op. 2, pubblicata nel 1928, lo stesso anno della pubblicazione del secondo Trio *Serenade* op. 24. La pubblicazione di *Aus der Regerstunde* avviene dopo che Jemnitz ha interamente riscritto la raccolta, ma, decide comunque di mantenere la numerazione con «op. 2». La ricostruzione di tali incongruenze risulta dunque essenziale per delineare un quadro cronologico affidabile della produzione di Jemnitz e, di conseguenza, comprenderne con maggiore precisione l'evoluzione stilistica.

Un ultimo accenno meritano le recensioni coeve delle opere di Jemnitz. Fra i critici, il ruolo più significativo spetta senza dubbio a Theodor W. Adorno, sia per il numero degli interventi dedicati al compositore, sia per la profondità delle analisi. Quest'ultima emerge con particolare evidenza nelle *Marginalien zur „Sonata“ von Alexander Jemnitz*⁷⁰³, il cui titolo allude non tanto a osservazioni marginali sulla singola composizione, quanto al fatto che la sonata costituisca soltanto il punto di partenza di una riflessione più ampia sullo stile e sull'evoluzione compositiva di Jemnitz. Le altre recensioni, invece, sono di estensione molto più breve e non presentano un'analisi approfondita delle opere. Un dato, tuttavia, merita di essere sottolineato: nessuna di queste recensioni ricollega Jemnitz alla scuola dodecafonica o atonale di Schönberg, né stabilisce un legame significativo con il maestro viennese. Questo fatto conferma dunque quanto emerso nel presente lavoro: il progressivo allontanamento di Jemnitz da Schönberg che si rispecchia anche nella percezione della sua produzione compositiva.

5.3.2 Intorno alla Terza sonata per pianoforte n. 26

Jemnitz non annota nei propri diari alcuna informazione relativa alla genesi e alla stesura della Terza sonata per pianoforte op. 26. La prima testimonianza riguardante l'opera è la notizia della sua pubblicazione come allegato musicale all'interno della «Neue Musik-Zeitung», sebbene si debba notare che viene pubblicato solamente il secondo movimento. Nel medesimo numero della rivista compare anche un saggio di Theodor W. Adorno dedicato alla composizione di Jemnitz, intitolato *Marginalien zur „Sonata“ von Alexander Jemnitz*. Un'annotazione successiva, risalente al 1930, rivela tuttavia che l'opera recensita da Adorno nel 1928 non coincide con la versione della Sonata pubblicata dalla Universal Edition nel 1931 e la versione del 1928 risulta persa. La pubblicazione del 1931 include infatti un nuovo primo movimento, aggiunto da Jemnitz soltanto nel 1930, quando il compositore annota di aver finito la copia in pulito del nuovo primo tempo della sua terza sonata per pianoforte⁷⁰⁴. Poiché nel 1928, sulla *Musikbeilage*, viene pubblicato unicamente il secondo movimento e questo è identico a quello consegnato alle stampe nel 1931, è possibile che Jemnitz abbia composto un primo movimento *ex novo*, mantenendo inalterato il resto della sonata. Questa ipotesi trova ulteriore conferma nella seguente annotazione del diario di Jemnitz: «Il 6 marzo abbozzai improvvisamente un

⁷⁰³ Adorno, Theodor W., «Marginalien zur „Sonata“ von Alexander Jemnitz», *Neue Musik-Zeitung*, XLIX/12 (1928), pp. 387-390.

⁷⁰⁴ Diario no. 9, 09.04.1930.

movimento, come se fossi nel pieno dell'ispirazione; tutto in esso, sia il carattere sia la scrittura pianistica, era nuovo e originale»⁷⁰⁵.

La parte di maggiore interesse della Sonata è proprio il primo movimento. Sebbene Adorno non abbia potuto conoscerlo, poiché fu composto soltanto dopo la pubblicazione della sua recensione, molte delle osservazioni formulate nel suo saggio sembrano riferirsi proprio a questo movimento. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che esso incarna in modo particolarmente evidente i principi che definiscono il nuovo stile compositivo che Jemnitz dichiara di aver raggiunto in seguito alla riscoperta della propria identità ebraica, avvenuta, secondo le sue stesse testimonianze, a partire dal 1927.

Nei prossimi paragrafi saranno delineate le caratteristiche di questo stile attraverso l'ausilio dei commenti adorniani. Questi ultimi contengono inoltre interessanti osservazioni riguardo alla forma e alle influenze di Reger e Bartók che Adorno individua nella scrittura di Jemnitz. Tali osservazioni costituiranno il punto di partenza per alcune considerazioni sul secondo e sul terzo movimento, al fine di offrire un quadro complessivo della Sonata. Il fulcro dell'analisi rimane tuttavia il primo movimento, un esempio significativo di ciò che potrebbe intendersi per «stile ebraico» di Jemnitz.

5.3.3 *Forma: tra rondò e variazione*

Le riflessioni di Adorno sulle forme impiegate da Jemnitz risultano particolarmente illuminanti per comprendere questo aspetto della sua scrittura. Adorno, nella sua critica al Trio con flauto op. 23. di Jemnitz, critica l'uso improprio della forma rondò da parte del compositore. Jemnitz, reagendo alla critica, nella sua lettera di risposta, purtroppo persa, aveva presumibilmente argomentato che avesse impiegato la forma della variazione e non un rondò. Questa ipotesi è suggerita dal fatto che Adorno, nella sua prima lettera a Jemnitz – citata ampiamente nel capitolo precedente – si dilunga in una lunga trattazione sulla «confusione tra il tipo del rondò e quello delle variazioni»⁷⁰⁶. Adorno richiama il compositore sulla principale differenza tra le due forme: «mentre nelle sue riprese il rondò, pur variato secondo il concetto dello sviluppo, mantiene una certa chiusura, la variazione, non basandosi più sul tema, tende ad assumere funzioni che ricordano l'apertura della forma sonata» - spiega Adorno nella sua

⁷⁰⁵ *Ibidem*.

⁷⁰⁶ Lettera di Adorno a Jemnitz, 10.02.1926, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, 366.

lettera. Dalle successive recensioni sulle opere di Jemnitz si può dedurre che Adorno accetti questa dualità formale insita nelle opere di Jemnitz, riferendosi alla forma impiegata dal compositore come a un tentativo di sintesi tra la forma rondò e la variazione, una sintesi «alla quale Jemnitz tende a partire dal suo Trio con flauto e che realizza per la prima volta pienamente nella sua Terza Sonata per violino»⁷⁰⁷.

Scrivendo la recensione sulla Terza Sonata per pianoforte di Jemnitz, Adorno arriva ormai a ritenere superfluo ricorrere alle tradizionali categorie della teoria musicale europea per analizzare le composizioni jemnitziane. Secondo Adorno, la concezione formale di Jemnitz non vuole più confrontarsi con alcuna forma preesistente, ed egli «attraversa [le forme] come un folletto rendendole trasparenti, finché non si libera dell'involucro che le racchiude». Tuttavia, analizzando le forme impiegate da Jemnitz nei movimenti della sonata in questione, si trova conferma che la definizione di sintesi tra la forma rondò e la variazione, coniata da Adorno, descrive efficacemente il modo in cui Jemnitz organizza il materiale delle proprie opere. A titolo di esempio, in questa sezione si riporta l'analisi formale del secondo movimento, mentre quella del primo è collocata nella sezione dell'analisi propriamente dedicata al movimento.

Il secondo movimento a livello macroformale presenta una struttura ABA che richiama la forma di un classico movimento lento. La sezione A è costituita da un primo tema (*a*) cantabile e da un secondo tema (*b*) (bat. 11) che, nella sua costituzione completamente opposta, presentata dalla mano sinistra, sembra sfidare il tema cantabile precedentemente presentato dalla voce superiore della mano destra. Dopo l'esposizione di questi due temi, (*a*) viene ripresa (bat. 14), questa volta variata da imitazioni presentate dalla mano sinistra, inoltre anche elementi di (*b*) (bat. 21) vengono ripresentate. Tramite una soluzione imitativa e contrappuntistica, si presenta anche un nuovo elemento (*c*) (bat. 22) che rovescia la triade ascendente che caratterizza (*a*). La prima sezione A è chiusa da (*b*).

La sezione B (bat. 36), che si distingue anche per il suo andamento più animato – per poi accelerare fino a giungere a un agitato –, è introdotta da una terzina staccata, che riprende il materiale del primo movimento. Tuttavia, essa non assume alcuna rilevanza funzionale, se non quella di fungere da contraltare alla relativamente tradizionale variazione contrappuntistica di (*a*), (*b*) e (*c*). Il movimento risulta inoltre sbilanciato dal fatto che l'estensione dell'ultima

⁷⁰⁷ Adorno, *Marginalien*, p. 389.

sezione A (da bat. 55) è molto più breve rispetto alle altre sezioni (A e B) del movimento. Questa sezione ripropone la prima frase del tema (*a*) con variazioni melodiche che rendono la scrittura molto più densa e dopo queste quattro battute si presenta (*b*) (bat.60) e subito dopo (*c*) (bat. 62). Il movimento si conclude con la frammentazione melodica dell'elemento (*b*).

5.3.4 Scala, accordi fondamentali, suoni di riferimento

La corrispondenza con Berg conserva una preziosa testimonianza in cui Jemnitz commenta direttamente l'insieme di altezze impiegato nella propria composizione. In assenza di schizzi, abbozzi o altri materiali preparatori che permettano di ricostruire il processo compositivo, questo documento costituisce l'unico caso noto in cui il compositore fornisce una riflessione di rilievo sulla propria musica. Il commento si trova in una lettera di risposta inviata a Berg, dopo che quest'ultimo aveva ricevuto una copia della Sonata nella nuova versione del 1930, comprensiva del primo movimento oggi noto. Nella sua lettera, Berg manifesta alcune perplessità riguardo all'armatura di chiave del primo movimento, nella quale compare un unico diesis riferito alla nota sol. Egli suggerisce a Jemnitz di aggiungere una nota a piè di pagina per chiarire che si tratta effettivamente di un sol diesis e non di un fa diesis: «Altrimenti, prima o poi, un pianista gliela suonerà in sol maggiore»⁷⁰⁸

Jemnitz, pur spiegando di preferire evitare note a piè di pagina, aggiunge un'osservazione di particolare importanza per la comprensione della Sonata: «Ho scritto una sonata in tre movimenti fondata sulla nota fondamentale Re (*Grundton*), mentre i suoni di riferimento (*Bezugstöne*) cambiano da un movimento all'altro»⁷⁰⁹. L'impiego del termine *Bezugstöne* o suoni di riferimento, necessita di un chiarimento. Nella teoria schoenberghiana, questa espressione è legata alla critica del sistema armonico tradizionale, nel quale tutti i suoni sono subordinati al *Grundton*; di conseguenza, le singole altezze acquisiscono valore solo in rapporto a esso, da cui la denominazione «suoni di riferimento»⁷¹⁰. Indagando invece sul significato che Jemnitz attribuisce a questo concetto, emerge che egli interpreti come «suoni di riferimento» le altezze che costituiscono una scala diatonica, della quale il *Grundton* rappresenta semplicemente il primo grado della scala, pur perdendo la sua funzione tonale di tonica e pertanto si avvicina a un modo. Da questa reinterpretazione della terminologia

⁷⁰⁸ Lettera di Jemnitz a Berg a Jemnitz, 15.11.1930, in Lampert, *Briefe an Jemnitz*, p. 362.

⁷⁰⁹ Lettera di Jemnitz a Berg, 22.11.1930, in Breuer, *Corrispondenza*, p. 9.

⁷¹⁰ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1911. xxx

schoenbergiana in chiave più tradizionalista risulta ancora più evidente quanto Jemnitz si distanzi da Schönberg e come, nella sua riflessione, venga meno la critica al sistema armonico tradizionale.

Alcune affermazioni di Jemnitz all'interno dell'articolo *Modulation und atonale Musik* mettono ulteriormente in luce il contesto nel quale il compositore impiega il termine scala. In questo articolo Jemnitz sottolinea la necessità di costruire «aggregati fondamentali» (*Grundklänge*) nettamente differenziati l'una dall'altra, perché «ogni compositore che possieda un senso della chiara articolazione e della forma avverte la necessità di porre in contrasto reciproco le parti». Questa differenziazione, nell'ottica di Jemnitz, si raggiunge tramite la trasformazione di una «serie di suoni» o di una scala (*Tonreihe*), che, modificandosi, produce anche il corrispondente mutamento del «carattere sonoro fondamentale» (*klanglicher Grundcharakter*)⁷¹¹. «Se a un antecedente, nel quale predominano i suoni della scala di Re maggiore, segue un periodo in cui è presente una marcata concentrazione di sol diesis, re diesis oppure do e fa, questa suscita senza dubbio l'impressione di un sostanziale mutamento di carattere»⁷¹².

Queste affermazioni di Jemnitz dimostrano una certa confusione terminologica e richiamano quanto riportato nei precedenti capitoli a proposito della stesura del Trio, dove al compositore appariva innovativo il mero susseguirsi di tonalità diverse all'interno del medesimo movimento; allo stesso modo, anche queste osservazioni non introducono elementi di reale novità. È inoltre significativo che Jemnitz impieghi «aggregati fondamentali» e scale *Tonreihen* come termini sostanzialmente sinonimi nel descrivere la giustapposizione delle sezioni di una composizione; lo stesso fatto di mettere sullo stesso piano due principi che rimandano a due direzioni diverse dello sviluppo dell'organizzazione delle altezze testimonia un'involuzione nel pensiero teorico di Jemnitz. Esercitando poi un confronto tra le riflessioni teoriche e la prassi compositiva, alla luce della sua affermazione nella lettera a Berg – «i suoni di riferimento cambiano da un movimento all'altro» – si evidenzia ancora una volta una significativa divergenza. Se infatti sul piano teorico le diverse scale o «aggregati fondamentali» avrebbero dovuto caratterizzare le singole sezioni formali, nella Sonata no. 3 esse distinguono invece i movimenti; il mutamento dei diversi «aggregati fondamentali» – ossia delle scale aventi come Grundton il Re – riguarda esclusivamente il passaggio da un tempo all'altro, smentendo la frammentazione interna suggerita dagli scritti teorici.

⁷¹¹ Jemnitz, *Modulation*, p. 254.

⁷¹² *Ibidem*.

Sebbene sia ormai evidente come il concetto di «suono fondamentale» (*Grundton*) coincida per Jemnitz semplicemente con il primo grado della scala, appare opportuno richiamare quanto emerso in precedenza in relazione all'insistenza dello stesso Jemnitz sulle potenzialità armoniche insite nella serie dei suoni armonici dove era polemico con il fatto che le note di una composizione fossero tutte legate al medesimo *Grundton*. Anche in questo caso, tuttavia, la speculazione teorica sembra avere il sopravvento sulla prassi compositiva: nell'accingerci a rintracciare le promesse polifoniche o microtonali all'interno della partitura non vi si riscontra, di fatto, nient'altro che scale diatoniche composte da altezze prive di frazioni di tono.

Le alterazioni presenti in armatura di chiave determinano, dunque, le scale o «suoni di riferimento» (Appendice, Esempio 1). Una rilevante particolarità è costituita dal fatto che, in tutti e tre i movimenti Jemnitz non impiega mai alcuna nota estranea al sistema di altezze assegnato al movimento di riferimento; l'intera Sonata risulta, di conseguenza, priva di alterazioni transitorie. Tornando all'articolo di Adorno, la sua interpretazione costituisce un utile punto di partenza per discutere la gestione armonica della Sonata. Da un lato, il filosofo sostiene che il compositore disponga dei sette suoni in piena libertà, svincolato da qualsiasi obbligo legato all'ordine armonico-tonale e guidato esclusivamente da criteri melodici e contrappuntistici. Dall'altro, egli osserva che Jemnitz non rinuncia a stabilire precisi centri tonali, determinati dalla conduzione melodica stessa e proprio per questo, aggiunge, “non è un caso che Jemnitz non abbia mai assimilato la tecnica dodecafonica, al punto da non rinunciare del tutto neppure ai centri tonali della melodia”⁷¹³.

Un esempio concreto di ciò che Adorno intende per «centri tonali» determinati dalla conduzione melodica è offerto dal terzo movimento. L'armatura di chiave, con due diesis, determina le sette altezze corrispondenti alle note della scala di re maggiore o di si minore, ma la scrittura verticale non presenta mai configurazioni armoniche riconducibili a una di queste due tonalità, quasi che Jemnitz volesse evitare qualsiasi richiamo diretto al sistema tonale maggiore-minore. La scrittura melodica rimane tuttavia chiaramente organizzata attorno a un centro tonale, pur «senza rifarsi alle relazioni funzionali del sistema maggiore-minore»⁷¹⁴.

Questa interpretazione di Adorno rimanda a teorizzazioni di Paul Hindemith sulla tonalità allargata. Il possibile collegamento tra le opere di Jemnitz e l'influenza di Hindemith costituisce tuttora una lacuna nella ricezione del compositore; esso appare tuttavia plausibile anche alla

⁷¹³ Adorno, *Marginalien*, p. 390.

⁷¹⁴ Ivi, p. 389.

luce delle fonti discusse nei capitoli precedenti, che documentano la buona conoscenza dei due musicisti. A ciò si aggiunge un commento particolarmente significativo relativo a una loro conversazione del 1931: «Avevamo parlato della costruzione della melodia e condividevamo opinioni analoghe sui gradi di affinità tra i suoni (*Verwandtschaftsgrade der Töne*)»⁷¹⁵. Si può dunque ritenere che Jemnitz conoscesse approfonditamente le teorie armoniche del compositore tedesco. L'esempio in appendice (Esempio 2) esemplifica chiaramente la sospensione del riferimento al tradizionale sistema tonale. Sebbene l'armatura di chiave possa far pensare alla tonalità di Si minore, la sensibile (La diesis) non compare mai, confermando il superamento dei vincoli tonali ordinari.

L'esempio consente inoltre di osservare il procedimento contrappuntistico impiegato da Jemnitz in queste battute. Come rileva Adorno, l'influenza del vecchio maestro è ben tangibile su Jemnitz ed egli evidenzia anche come il frequente ricorso al contrappunto ornamentale costituisca un'eredità della scrittura di Reger. Alla medesima influenza il filosofo riconduce anche gli «arcaismi delle sequenze»⁷¹⁶ (Appendice, Esempio 3). conferiscono alla scrittura una particolare essenzialità e chiarezza, richiamando al tempo stesso la sobrietà della scrittura neoclassica e rafforzando l'ipotesi, già avanzata nel paragrafo precedente, di un progressivo avvicinamento di Jemnitz al neoclassicismo.

Similmente al terzo movimento, anche nel secondo Jemnitz evita di riaffermare le relazioni tonali teoricamente deducibili dall'armatura di chiave. Tuttavia, tramite la corrispondenza con Berg si è informati che la nota fondamentale della scala di riferimento del movimento è il Re, da cui segue che la serie di altezze sia da interpretare come un modo frigio sull'altezza Re. Jemnitz, tuttavia, non sembra sfruttare appieno le specifiche caratteristiche modali, e insiste piuttosto sulla triade di Re minore, ovvero la triade costruita sulla fondamentale stessa. Mentre l'ultima battuta presenta la triade di re minore in modo esplicito, nella prima battuta essa è più ambigua: risulta solamente melodicamente; inoltre, l'entrata del basso con Si bemolle potrebbe anche orientare la triade di Si bemolle. Se consideriamo la conduzione melodica della voce superiore, anch'essa sembrerebbe indicare un'altra tonalità con il suo arpeggio: Fa-La-Do. Questa cellula melodica dell'arpeggio ascendente della triade sarà il nucleo dell'elaborazione motivica messa in atto da Jemnitz. La triade come arpeggio ascendente sarà riproposta su tutti i gradi della scala di riferimento, tranne che sul Re, ovvero l'unica triade che viene

⁷¹⁵ Diario no. 9, 19.01.1931

⁷¹⁶ Adorno, *Marginalien*, p. 390.

verticalmente presentata. L'accordo di Re minore, oltre a essere il primo grado della scala di riferimento del movimento, è interpretabile anche come il terzo o il quinto grado della tonalità, rispettivamente di Si bemolle maggiore o Sol minore, e la particolare accentuazione del terzo grado (Re minore) produce un'ambiguità tonale. Questa ambiguità dà una certa sospensione armonica al movimento ma, al contempo, evidenzia e conferma la constatazione di Adorno, secondo il quale Jemnitz «melodicamente non rinuncia alla tonalità». Forse è proprio quest'ultimo parere di Adorno a giustificare perché egli esiti a riconoscere la scala diatonica impiegata nel movimento come modo frigio. Egli, nelle pagine dell'articolo *Marginalien*, sostiene infatti che «le scale impiegate da Jemnitz sono difficilmente interpretabili mediante l'impiego dei modi ecclesiastici»; tuttavia, aggiunge che la sonata – intendendo probabilmente il secondo movimento – «può nondimeno essere intesa anche come frigia»⁷¹⁷.

5.3.5 *Stile ebraico*

Il primo movimento costituisce un utile esempio per indagare cosa Jemnitz potesse intendere con «autenticamente jemnitziano, cioè ebraico»⁷¹⁸. Nel terzo capitolo si è approfondito il contesto storico e le varie correnti dell'epoca di Jemnitz che potevano aver influito nel condurlo a un convinto nazionalismo ebraico. Considerando che questa svolta si traduce sia nella sua attività di critico sia in quella compositiva, è nostro compito anche indagare come tale cambiamento abbia influenzato la sua produzione e il suo pensiero compositivo. È Jemnitz stesso a suggerirci che è solo tramite il «risveglio dell'ebraismo» che egli approda a uno stile tipicamente «jemnitziano», confessando che la sua vera opera ha inizio solamente dall'op. 20: «Tutto ciò che è venuto prima è fiacco, il balbettio di un dormiente»⁷¹⁹.

Cercando di delineare i contorni di questo stile, va richiamato all'attenzione il fatto che Jemnitz attribuisca una presunta origine orientale all'ebraismo; da questo consegue che anche la musica ebraica porti, proprio per la sua natura, delle caratteristiche orientali. Questo fa sì che Jemnitz nutra molto interesse per ciò che è ricollegabile a uno stile orientale. Inoltre, come si è sottolineato a proposito della differenza tra l'orientalismo europeo occidentale e l'orientalismo ebraico, mentre il primo aveva un'immagine sensuale e lasciva dell'Oriente, la concezione

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ Diario no. 8, 17.07.1927.

⁷¹⁹ Diario no. 8, 17.04. 1927.

ebraica dell'Oriente lo descrive come un luogo ancora puro, intatto, vicino all'uomo e non corrotto e, questi tratti si riflettono nel pensiero di Jemnitz sulla musica.

Nel corso del presente lavoro si è già sottolineata l'insistenza di Jemnitz sulla natura e sulla voce umana, che deve innalzarsi a nuovo modello compositivo, in quanto simbolo di naturalezza. L'asiatico, termine spesso impiegato da Jemnitz come sinonimo di orientale, è dunque un essere molto più sensibile, vicino alla natura, laddove il lirismo non è ancora stato meccanicizzato dalla ragione. Jemnitz, nel 1933 sottolinea così la maggiore sensibilità degli asiatici:

negli accordi asiatici, la qualità del suono costituiva l'elemento primario e i rapporti intervallari quello secondario, mentre negli accordi europei era il rapporto intervallare (lo schema dell'accordo) ad assumere un'importanza primaria; era quest'ultimo a determinare la qualità del suono (i suoni di riferimento)⁷²⁰.

Sembra che Adorno, quando osserva che le armonie nella musica di Jemnitz, «inizialmente concepite fedelmente sulla scia di Reger, si spostino, trasformandosi tutte in linee melodiche»⁷²¹, richiami un concetto simile. L'importanza del ritorno alla cantabilità risuona anche nell'articolo *Klangfarbensicksale*, già preso in esame in precedenza. Non è un caso che l'amico Aladár Tóth – conoscitore intimo dei moventi della musica di Jemnitz – dica, a proposito di questo articolo, risalente al 1929, che nel suo testo Jemnitz descriva più una propria visione del mondo che il destino dei timbri musicali⁷²² e lo stesso Tóth osserva poi «la natura lirica, sensibile e schiva» di Jemnitz, che si nasconde dietro pensieri «filtrati da un rigoroso lavoro intellettuale»⁷²³. È opportuno osservare che queste osservazioni provengono da due stretti conoscitori di Jemnitz che, con molta probabilità, erano a conoscenza del programma segreto di Jemnitz, ovvero la ricerca di una musica orientale, ebraica. In confronto a loro, nei testi degli altri commentatori di Jemnitz, questi aspetti non vengono menzionati.

Jemnitz, già nel 1925, durante la stesura di un movimento per violino⁷²⁴, annota nei diari di aver «elaborato tutto il mio materiale orientale con una coerenza inflessibile»⁷²⁵. Questa nota evidenzia, dunque, che Jemnitz si occupa di orientalità già nel 1925, mentre, la maggior parte

⁷²⁰ Diario no. 10, 11.06.1933.

⁷²¹ Adorno, *Marginalien*, p. 387.

⁷²² Diario no. 8, 02.06.1928.

⁷²³ Aladár Tóth, Jemnitz Sándor szerzői estje, in "Magyar Hírlap" XLI, (1931), n. 8, p. 22.

⁷²⁴ Purtroppo non è possibile ricostruire di quale composizione si tratti.

⁷²⁵ Diario no. 8, 28.02.1925.

delle annotazioni dei diari dedicate a questo argomento risale al 1927 e agli anni successivi. Anche le esperienze che possono contribuire alla formazione della concezione della musica orientale di Jemnitz risalgono a un periodo successivo; esse permettono comunque di delineare quale idea di musica orientale possa essersi costruito. Jemnitz segue con enorme interesse le musiche esotiche e asiatiche esposte alla *Musikausstellung* del *Musikfest* di Francoforte del 1927. Questa esperienza confluisce anche in un articolo intitolato *Gamelang*, ma la descrizione che Jemnitz ne dà è poco corretta. Jemnitz, infatti, descrive l'orchestra gamelan come divisa in due gruppi di strumenti: quelli responsabili della melodia (gong, campane e barre metalliche) e quelli che producono solamente il ritmo (tamburi grandi e piccoli, strumenti rumoristici). Mentre interpreta la melodia come pentatonica, la sua interpretazione dell'organizzazione ritmica risulta ancora più problematica: «Per l'intera serata non ho ascoltato altro che musica in quattro quarti. La varietà deriva esclusivamente dallo spostamento degli accenti e dal loro alterno infittirsi e diradarsi»⁷²⁶, scrive Jemnitz.

Considerando che parlare di melodia e ritmo misurato a proposito del gamelan sia errato, Jemnitz sembra incapace di uscire dalle categorie musicali eurocentriche. Nei diari, tuttavia, egli fornisce un'ulteriore conferma di avere interpretato erroneamente il gamelan.

Nel pomeriggio, visitando la mostra ho ascoltato dischi esotici per ore. Gli arabi impiegano spesso il tempo di 3/8, i cinesi prevalentemente il 2/4, mentre i giavanesi quasi esclusivamente il 4/4. È la prima volta che ascolto musica esotica, e questa esperienza smentisce ancora una volta un luogo comune scolastico piuttosto ingenuo, secondo cui la musica orientale sarebbe priva di un'organizzazione ritmica (*rhythmische Einteilung*). Ciò è del tutto falso, poiché i cambi di metro modificano la misura proprio come avviene nella nostra musica e sono il risultato di un senso del ritmo e della vitalità ritmica estremamente affinato⁷²⁷.

È forse questo fraintendimento che spiega perché nelle riflessioni teoriche di Jemnitz manchi completamente una riflessione sul ritmo. Inoltre, Jemnitz non sembra interessato, nemmeno nella sua pratica compositiva, a sviluppare nuovi modi di strutturazione del ritmo che non siano misurati; l'indicazione ritmica più ardita è un 5/8 ma, secondo Adorno, questo ritmo di danza asimmetrico proviene più dall'influenza di Bartók che da un eventuale influenza della musica orientale. L'incidenza dell'immaginario orientale sembra più significativa per quanto riguarda la gestione della melodia. Jemnitz è affascinato dal fatto che la musica orientale sia principalmente monodica e che conservi, dunque, anche «l'antico stile monodico [che una volta

⁷²⁶ Sándor Jemnitz, *Gamlang. Jávai zene és tánc Frankfurtban*, in «Crescendo», II. Évf, 1-2. Szám, 1927, p. 12.

⁷²⁷ Diario no. 8, 01.07.1927.

apparteneva anche alla nostra musica]»⁷²⁸. Quando Jemnitz finalmente riesce ad avvicinarsi direttamente al mondo orientale e, nel 1934, compie un viaggio in Turchia, ha conferma che la musica orientale – in questo caso quella turca – sia monodica. Jemnitz aggiunge però che si tratti di una monodia che non risulta affatto povera, poiché essa non rimane mai una monodia pura, ma si arricchisce di contrappunti ritmici e di raddoppi ornamentali delle linee melodiche⁷²⁹. L'ornamentalità è un altro elemento che attira Jemnitz e che egli coltiva anche leggendo libri come *Unterricht in ornamentaler Schrift* del viennese Rudolf von Larisch. Questo libro è un testo fondamentale per la rinascita della moderna calligrafia che, nata nel contesto della Secessione Viennese, risente a sua volta delle influenze dell'Estremo Oriente e del Giappone, specialmente per quanto riguarda l'idea della «linea calligrafica espressiva», che va oltre la sua vocazione semantica e diventa un'opera d'arte in sé. Considerando la ricezione che le novità di Larisch hanno negli ambienti ebraici, è possibile che Jemnitz entri in contatto con il testo proprio per questa via.⁷³⁰

Jemnitz si confronta con il libro di Larisch nel maggio del 1928 e, leggendolo, constata che esso gli è «di grande utilità», ma non perché gli mostri qualcosa di sconosciuto, bensì perché «rende semplicemente chiaro ciò che in qualche modo sapevo già da me». Agli stessi giorni della lettura del libro risale infatti anche la prima bozza del *Trio per fiati* op. 20 (prima pagina del *Trio per fiati* in Appendice, es. 2), che sembra concepire le linee melodiche in modo analogo a *Unterricht in ornamentaler Schrift* di Larisch. Jemnitz descrive la sua composizione come «un canto ininterrotto. Una fiorente orizzontalità affiancata a una fiorente verticalità»; l'immagine stessa della partitura è visivamente impressionante e i numerosi abbellimenti, che rendono la scrittura cesellata, possono rimandare a ragione alla calligrafia ornamentale.

Jemnitz impiega probabilmente lo stesso principio nella stesura del primo abbozzo della sua *Duosonate für Altsaxophon und Tenorbanjo* op. 26: «qui mi sono spinto fino alla pura orientalità»⁷³¹, scrive Jemnitz. Adorno, sempre nell'articolo *Marginalien*, sostiene che Jemnitz non scelga questi particolari organici strumentali per il timbro in sé, ma in considerazione della

⁷²⁸ Jemnitz, *Vierteltöne*, p. 44.

⁷²⁹ Della sua esperienza in Turchia scrive anche un articolo in ungherese, pubblicato su *Nepszava*. L'articolo, purtroppo, rimane molto sulla superficie per quanto riguarda argomenti musicologici e prende piuttosto in analisi il confronto della tradizione turca con la modernità occidentale. Sándor Jemnitz, *Török muzsika*, in “*Népszava*” 62, (1934), n. 197, p. 16.

⁷³⁰ L'articolo preso a riferimento si riferisce anche al contributo del movimento sionista allo sviluppo di una moderna calligrafia. Stephen Michael Cohen, *The Rise of Judaic Calligraphy in the Twentieth Century*, in “*Jewish Folklore and Ethnology*” 1, (2022), n. 1, art. 5.

⁷³¹ Diario no. 8, 26.02.1927.

«qualità monodica della musica stessa, priva di basso fondamentale»⁷³²; il filosofo sottolinea infatti quanto uno stile orientale monodico sia caratteristico della musica di Jemnitz. Le melodie di Jemnitz «si emancipano dal basso fondamentale» e «le voci della sua musica sono melodie monodiche autonome che si intrecciano tra loro». Adorno definisce questa raggiunta concentrazione melodica anche «polimelodia». Tuttavia, il filosofo fa derivare il rapporto di Jemnitz con la «terza sfera» della musica europea da Bartók e dal folclore ungherese; nella sua analisi della scrittura melodica di Jemnitz manca dunque un riferimento all'Oriente. È da notare, però, che, nell'interpretazione adorniana di Bartók, Adorno riconosce analogamente una «rapsodia attraversata da un carattere declamatorio o una monodia aperta, simile al canto»⁷³³.

Come si è osservato anche riguardo all'insistenza di Jemnitz sulla polifonia, Jemnitz vuole superare i vincoli imposti dall'armonia. Sembra che la sua proposta di superamento passi attraverso la monodia orientale, priva di basso e dunque di vincoli che la leghino a una verticalità predefinita. Quando, durante il suo viaggio in Turchia, scrive di aver finalmente trovato una fonte originaria di una «musica orientale, non accompagnata accordalmente», sembra aver trovato la conferma di questa sua intuizione teorica. L'osservazione di Adorno secondo cui tutti gli accordi della musica di Jemnitz tendono a sfumare e a trasformarsi in melodie sembra confermare questa tendenza delle composizioni jemnitziane⁷³⁴.

Tuttavia, non è possibile sostenere che le composizioni di Jemnitz rinuncino del tutto alla verticalità. Anzi, persino in composizioni per archi, ovvero per strumenti essenzialmente monodici, come nel Secondo Trio “*Serenata*” op. 23, Jemnitz ricorre alla scrittura di accordi; ma non mancano nemmeno esempi in cui il canto del violino è accompagnato dai pizzicati accordali degli altri due strumenti (II. movimento, cifre 4-6, Appendice), nonostante sembrasse che Jemnitz volesse abolire l'accompagnamento accordale. Inoltre, anche la mancata riflessione di Jemnitz sul ritmo fa sì che la monodia, che dovrebbe fiorire libera, rimanga incastrata nella quadratura metrica che, per necessità della scrittura, rende la scrittura rigida e schematica – contrariamente alle linee calligrafate immaginate da Jemnitz e realizzate al meglio nel citato Trio per fiati.

⁷³² Adorno, *Marginalien*, p. 389.

⁷³³ Theodor W. Adorno, *Über einige Werke von Béla Bartók*, in “*Neue Zeitschrift für Musik*” 92, (1925), pp. 428.

⁷³⁴ Adorno, *Marginalien*, p. 388.

Tuttavia, questo stile cesellato e ornamentale finora descritto non rappresenta necessariamente con lo stile ebraico per eccellenza che Jemnitz elabora. Nei suoi diari Jemnitz si riferisce infatti a un'altra composizione come «già jemnitziana: ebraica»⁷³⁵, i cui tratti stilistici sono però completamente diversi. Si tratta del terzo movimento di *Aus der Regerstunde* op. 2, una composizione per pianoforte in tre movimenti, a proposito del quale Jemnitz scrive: «Il primo pezzo è una consapevole imitazione di Reger, costruita interamente sulle armonie regeriane. Anche il secondo pezzo è ancora del tutto tedesco, ma già più libero; il terzo è invece già jemnitziano: ebraico»⁷³⁶. Nel Trio del terzo movimento, Jemnitz fa «risuonare il motivo dello shofar»⁷³⁷, introducendo dunque un tema tradizionale ebraico. Questo elemento viene tuttavia inserito in un andamento compositivo che ricorda piuttosto un corale bachiano; ciò sembra indicare che Jemnitz non abbia utilizzato il motivo come principio generatore del movimento, ma che lo abbia semplicemente citato. (Appendice, Esempio 6: trascrizione della melodia shofar, Esempio 7: Il Trio del Terzo movimento).

Dunque, accanto agli ornamenti e al fascino della voce associati all'Oriente, Jemnitz mostra interesse anche per le melodie del folklore ebraico; tuttavia, queste due fonti sembrano suggerirgli direzioni differenti, come lascia intendere un'annotazione contenuta nei suoi diari relativa a una composizione⁷³⁸. «Per fortuna, è solo dopo aver terminato lo schizzo elaborato secondo i principi melodici e accordali della musica orientale che la raccolta di melodie yemenite mi capitò tra le mani; altrimenti sarei stato completamente sviato dal mio progetto»⁷³⁹. La raccolta di melodie yemenite a cui fa riferimento è quella curata da Abraham Zvi Idelsohn, figura chiave dell'etnomusicologia ebraica, il cui lavoro monumentale rappresentava in quegli anni il principale strumento di studio per la riscoperta delle tradizioni musicali della diaspora.

Come si è accennato anche nel terzo capitolo, Jemnitz fa grande uso degli scritti di Idelsohn e l'esempio del terzo movimento di *Aus der Regerstunde* rappresenta anche una testimonianza concreta di come egli incorpori nella propria musica citazioni dirette di melodie ebraiche, molto probabilmente provenienti da una delle raccolte di Idelsohn⁷⁴⁰. Questo procedimento

⁷³⁵ Diario no. 8, 17.07.1928.

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ Purtroppo non è ricostruibile di quale opera si tratti, scrive solo che si tratti per una composizione per violino.

⁷³⁹ Diario no. 8, 28.02.1925.

⁷⁴⁰ Idelsohn parla dello shofar, tuttavia senza citare dei motivi e delle melodie. Egli sottolinea piuttosto le sue origini strumentali e il corno-Shofar. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, New York : H. Holt and Co., 1929. P. 11

costituisce un ulteriore aspetto sul quale Adorno sorvola nella sua analisi dello stile di Jemnitz, quando sostiene che l'ebraismo nella sua musica non debba essere inteso «come un folklore per folcloristi» e che essa rimanga estranea a qualsiasi forma di romanticismo⁷⁴¹. Tuttavia, è lo stesso Jemnitz a riconoscere che il proprio stile possa essere comunque interpretato come romantico, ma si dice: «non importa; se essa lo è, allora è un romanticismo vecchio quattromila anni»⁷⁴².

Purtroppo, dalle fonti a disposizione non è possibile ricostruire se Jemnitz abbia fatto ricorso anche altrove a motivi o melodie ebraiche come materiale di citazione all'interno della propria produzione. Le conclusioni possono quindi fondarsi soltanto su questo caso, dal quale emerge chiaramente che il compositore tratta il motivo-shofar ricavato dalle fonti alla stregua di un *objet trouvé*. Anziché assimilare le caratteristiche musicali e il valore simbolico dello shofar, – antico strumento a fiato ricavato da un corno animale il cui suono, squillante e penetrante, svolge tradizionalmente una funzione rituale e di segnalazione piuttosto che melodica⁷⁴³ –, per trarne un principio generativo della composizione, Jemnitz ricorre invece a una citazione letterale. Questo approccio si distanzia dalla lezione del contemporaneo Béla Bartók, che, destrutturando le cellule della musica popolare, fonda un linguaggio autenticamente moderno. Un esempio ancora più incisivo per questo argomento è rappresentato da quello di Mario Castelnuovo-Tedesco, che trasforma il richiamo sonoro dello shofar in un elemento martellante del pianoforte nell'incipit delle *Danze di Re David*.

5.3.6 Analisi del primo movimento della Terza Sonata per pianoforte

Come si è già accennato a proposito della forma, anche il primo movimento si avvicina alla forma variazione-rondò tipica di Jemnitz. Il movimento presenta l'alternanza di due sezioni dai caratteri contrastanti (A: agitato; B: cantabile), mostrando a livello macroformale la seguente struttura: ABABA + coda. La sezione A è caratterizzata da una meccanicità inesorabile, il cui carattere *Agitato* deriva non solo dalla brillantezza delle terzine staccate, ma anche dalle doppie legature con accenti sfasati che spezzano il movimento continuo. Il moto incessante della prima lunga sezione A è interrotto solo brevemente, alle battute 25 e 27, da una breve anticipazione

⁷⁴¹ Adorno, *Marginalien*, p. 387.

⁷⁴² Diario no. 8, 21 05.1928.

⁷⁴³ Malcolm Miller, *The Shofar and its Symbolism*, in "Historic Brass Society Journal" 14, (2002), pp. 83-113.

di elementi della sezione B, per poi riprendere instancabile. Prima di passare alla sezione B, le terzine lasciano brevemente posto alle quartine, rendendo la scrittura ancora più densa (batt. 31-32). Segue il breve *Allegro cantabile* della sezione B (batt. 33-39) e, successivamente, la ripresa delle terzine staccate (batt. 40). La chiusura della seconda sezione A presenta nuovamente le quartine, introdotte questa volta dal motivo della doppia legatura. Il nuovo elemento ritmico delle quartine viene sviluppato più a lungo (batt. 50-57) rispetto alle due battute che concludevano la precedente sezione A. La sezione B (batt. 57) si ripresenta con la medesima estensione di sette battute, riproponendo il materiale della precedente sezione B trasposto a nuove altezze. La sezione A si ripresenta nuovamente, inizialmente solo con le terzine e poi, intensificando progressivamente la scrittura, con le quartine (da batt. 77). Tuttavia, quest'ultima sezione può forse essere interpretata anche come una coda, perché riprende elementi della sezione B (batt. 80 e 82) che, arrestando l'incessante andamento della sezione A, anticipano la conclusione del movimento, chiuso da due battute che riprendono i motivi della sezione B, senza tuttavia rinunciare a richiamare un'ultima volta la formula della terzina della sezione A.

Particolarmente interessante si rivela l'origine della scala di riferimento impiegata da Jemnitz per il movimento in questione. Essa corrisponde al quinto dei modi di preghiera ashkenaziti, chiamati anche *Steiger*. Jemnitz deve avere scoperto questa scala attraverso il libro di Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, dove, nel capitolo *Song of the Synagogue*, viene illustrata l'origine di questo modo ebraico. Esso affonda le proprie radici nella musica popolare dell'Ucraina e Idelsohn, richiamando anche le ricerche di un etnomusicologo ucraino, lo definisce «dorico ucraino», ossia una scala dorica con il quarto grado innalzato, che produce un intervallo di seconda aumentata⁷⁴⁴.

Il fatto che il libro di Idelsohn sia stato pubblicato nel 1929 e che Jemnitz abbia composto questo nuovo movimento della *Sonata* nel 1930 sembra avvalorare l'ipotesi che la fonte d'ispirazione per l'impiego di questa scala sia proprio l'opera di Idelsohn. Inoltre, l'etnomusicologo descrive due modalità d'impiego di questo modo: una derivante dalla tradizione popolare ucraina e l'altra dal suo utilizzo nella liturgia ebraica. Le caratteristiche di entrambe sembrano rispecchiarsi nelle due sezioni contrastanti A e B.

⁷⁴⁴ Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, p. 184-185.

Idelsohn, riferendosi all'impiego della scala nella tradizione ucraina, afferma che i recitativi, o «canti non misurati», impiegano sempre ed esclusivamente il modo «dorico ucraino» in questione e, forse non casualmente, riporta anche un esempio di tale modo, costruito proprio a partire dalla nota re⁷⁴⁵. Sebbene la sezione B presenti una scrittura ritmica misurata, il moto velocissimo delle terzine, interrotte da gruppi di due note con accenti spostati e dalle fitte acciaccature, tende, nella pratica esecutiva, a far slittare il ritmo, producendo un andamento irregolare. Questo aspetto potrebbe, in un certo senso, richiamare l'irregolarità ritmica di un recitativo; in tale direzione sembrerebbe alludere anche il fatto che il fitto perpetuum mobile sia costruito a partire da un'unica linea melodica, ricamata attraverso il passaggio delle veloci terzine dalla mano destra alla mano sinistra. Questo procedimento di scrittura pianistica è inoltre messo in luce da Adorno, il quale vi riconosce un riferimento alla monodia orientale⁷⁴⁶.

Prima di passare all'altra modalità d'impiego del modo dorico ucraino nella sezione B, è opportuno soffermarsi sul modo in cui Jemnitz organizza la successione delle altezze. Sebbene non sia possibile individuare un principio organizzativo preciso, è possibile rilevare che la maggiore reiterazione melodica riguardi le note fa, sol diesis e la, ossia quelle che determinano la maggiore tensione del modo dorico attraverso la quarta aumentata. Inoltre, i frequenti accenti posti sul sol diesis indicano che Jemnitz intenda enfatizzare proprio la nota che conferisce la sua peculiarità all'intero movimento. Anche la scrittura pianistica di Jemnitz sembra ispirarsi al secondo movimento della Suite op. 14 di Bartók. Quest'ultimo presenta numerose analogie con la scrittura di Jemnitz: la successione rapida di staccati costantemente in dinamica forte, che conferisce al pianismo un carattere quasi martellante; la presenza di un'unica linea melodica affidata alternativamente alle due mani; e la struttura di un ritmo ternario periodicamente interrotto.

Passando alla sezione *Allegro cantabile* (B), emerge un materiale musicale completamente diverso. Idelsohn, proseguendo la propria trattazione, spiega che i chazzanim, ossia i cantori della liturgia ebraica dell'Europa orientale, avevano cominciato a impiegare il modo dorico ucraino in preghiere come il *Mi shebeirach*, preghiera per la guarigione dei malati, e l'*Av ha-Rachamim*, preghiera commemorativa dei martiri. Entrambe sono legate alla tradizione del lamento, espressione del dolore collettivo. Si può, dunque, ipotizzare che il carattere espressivo

⁷⁴⁵ «The Ukrainian folk-song is composed of two types, the unrhythmical fluid recitative, which is supposed to be the older type, and the rhythmical tunes for dancing. 'The unrhythmical song is based entirely upon the scale: d-e-f-gis-a-h-c», ivi.

⁷⁴⁶ Adorno, *Marginalien*, 387.

della sezione B, in netto contrasto con il carattere *Rasch* della precedente sezione A, richiami l'originario impiego del modo dorico ucraino. Mentre in questa sezione Jemnitz presenta una scrittura più complessa, che dà origine anche a insiemi verticali, è soprattutto la melodia declamata – la scrittura pianistica accentua ogni nota –, esasperata dalla rapida alternanza dinamica, a conferire alla scrittura un carattere fortemente drammatico. Le terzine accentate, che ripartono sempre con lo sforzato per poi sfumare nel pianissimo, richiamano quasi un singhiozzo, che si placa progressivamente per poi ripartire dalla stessa intensità; la melodia, inoltre, reitera insistentemente l'intervallo caratteristico della scala, vale a dire la seconda eccedente.

L'elemento declamato delle terzine si alterna a una scrittura più verticale. Il primo accordo della sezione B, presentato dalla mano destra, viene costantemente ripreso e variato pur mantenendo ogni volta caratteristiche strutturali analoghe. Jemnitz sfrutta abilmente le potenzialità insite nel modo dorico ucraino, valorizzando quegli intervalli che consentono la costruzione di accordi dalle sonorità stridenti, quali la settima maggiore e il tritono. L'impiego della scala come fondamento della costruzione armonica corrisponde a quello che Jemnitz stesso, nel suo articolo *Bartók und Asien*, definisce «il sistema armonico impiegato dalla maggior parte dei compositori [coevi]»⁷⁴⁷.

⁷⁴⁷ Jemnitz, *Asien*, p. 359.

APPENDICE

Esempio 1: Scale di riferimento della Terza Sonata op. 26:

Primo movimento:



Secondo movimento:



Terzo movimento:



Esempio 2: Tonalità sospesa, imitazioni (Terza Sonata op. 26)

The image displays two systems of musical notation for the Third Sonata, Op. 26. Each system consists of a piano (piano) staff and a violin (violin) staff. The piano staves are marked with dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), *piu cresc.* (piu crescendo), and *sf* (sforzando). The violin staves feature various musical notations, including slurs, ties, and rests. Two red curved lines are drawn across the staves, highlighting specific musical features or transitions. The first red line is positioned over the first system, and the second red line is positioned over the second system.

Esempio 3: Sequenze (Terza Sonata op. 26, Terzo movimento)

Allegro molto vivace (♩ = 100-104)

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The tempo is **Allegro molto vivace** with a metronome marking of 100-104. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *sf* (sforzando), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *molto*. There are also articulation marks like accents and slurs. Red curved lines are drawn over the first and third systems, highlighting specific musical phrases.

Esempio 4: *Trio per fiati op. 20.*

[illegible]

Esempio 5: Secondo Trio "Serenata" op. 23, II. Movimento

4

Con moto tranquillo (♩ = 63-66)

con sord.

pizz.

p molto espr.

sf p molto cresc.

cresc.

cresc.

5

stringendo

più f

cresc.

mf

f

Esempio 6: Aus der Regerstunde, no. 3. Trascrizione del motivo *schofar*

Esempio 7: Aus der Regerstunde. no. 3, Trio

Sostenuto. (♩ = 88-92)

p *dim.* *sf* *mp dim.* *p* *mp* *mf*

f *poco dim.* *più dim.* *sf* *mp dim.* *p* *mf* *3* *dim.*

poco animandosi *pp* *mp cresc.* *f* *dim.*

Grave. (♩ = 84-88)

più animandosi *rallentando* *molto cresc.* *più f* *ff* *<sf* *mp* *sf*

Sostenuto. (♩ = 88-92)

mf *<sf* *p* *sf* *p* *dim.* *sf* *mp cresc.*

allargando *più f* *dim.* *sf* *mp* *dim.*

Tempo primo. (♩ = 176-184)

pp *p* *f* *sf* *f*

BIBLIOGRAFIA

Ablonczy, Balázs, *Keletre, magyar! A magyar turanizmus története* [*Verso Est, ungheresi! La storia del turanismo ungherese*], Budapest, Jaffa Kiadó, 2016, pp. 14–15.

Adorno, Theodor W., *Alexander Jemnitz, Trio für Flöte, Violine und Viola, op. 19*, in “Zeitschrift für Musik” 93, (1926), n. 10, pp. 574–575.

Adorno, Theodor W., *Mahler heute*, in “Musikblätter des Anbruch” 12, (1930), n. 3, pp. 86–92.

Adorno, Theodor W., *Mahler. Wagner. Due studi*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1966, disponibile online: <https://www.rodoni.ch/A18/adorno-mahler.pdf> (consultato il 6 settembre 2026).

Adorno, Theodor W., *Marginalien zur „Sonata” von Alexander Jemnitz*, in “Neue Musik-Zeitung” 49, (1928), pp. 387–390.

Adorno, Theodor W., *Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt a. M.*, in “Neue Zeitschrift für Musik” 93, (1926), n. 5, p. 314.

Adorno, Theodor W., *Sándor Jemnitz: Lieder op. 3 und op. 11*, in “Die Musik” 19, (1926/27), n. 4, pp. 283–284.

Adorno, Theodor W., *Über einige Werke von Béla Bartók*, in “Neue Zeitschrift für Musik” 92, (1925), p. 428.

Bartók, Béla, *Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik*, in “Melos” 1, (1920), n. 17 (16 ottobre), pp. 384–386.

Bartók, Béla, *The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time*, trad. di Brian Lunn, in “The Sackbut” 2, (1921), n. 1 (giugno), pp. 5–11.

Bartók, Péter, *Apám* [*Mio padre*], Budapest, Bartók Archivum – Akkord Kiadó, 2004.

Bekker, Paul, *Neue Musik: Ein Vortrag*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1919.

Berl, Heinrich, *Das Judentum in der Musik*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1926.

Borio, Gianmario, *Adoption and Transformation of Traditional Forms in the Fourth String Quartet of Béla Bartók*, in “Studia Musicologica” 62, (2021/2022), nn. 3–4, pp. 277–290.

Borio, Gianmario, *Thematic Units and Developments. On the Persistence of ‘Organic Form’ in Chamber Music Between 1910 and 1930*, in “Music Analysis” 42, (2023), n. 1, pp. 43–73.

Boulez, Pierre, *Note di apprendistato*, trad. it. di Luigi Bonino, Torino, Einaudi, 1968 (ed. or. *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966).

Breuer, János, *Bartók és Kodály: Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* [*Bartók e Kodály: studi sulla storia della musica ungherese del nostro secolo*], Budapest, Magvető, 1978.

Breuer, János, *Die Beziehungen zwischen Arnold Schönberg und Alexander Jemnitz*, in “Österreichische Musikzeitschrift” 39, (1984), n. 6, pp. 301–305.

Breuer, János, «*Én a megtűrt szoci...*». *Jemnitz Sándor 100. évfordulójára* [«*Io, il socialdemocratico tollerato...*». *Per il centenario di Sándor Jemnitz*], in “Népszabadság” 48, (9 agosto 1990), n. 186, p. 9.

Breuer, János, *Jemnitz Sándor levelei Arnold Schönberghez* [*Le lettere di Sándor Jemnitz ad Arnold Schönberg*], in “Magyar Zene” 34, (1993), n. 4, pp. 374–376.

Breuer, János, *Jemnitz Sándor levelezése Alban Berggel* [*La corrispondenza di Sándor Jemnitz con Alban Berg*], in “Muzsika” 30, (1987), n. 1, pp. 8–11.

Breuer, János, *Zenei élet, kultúrpolitika 1949* [*Vita musicale e politica culturale nel 1949*], rubrica «Szemtanú» [*Testimonianze*], in “História” 6, (1984), n. 2, pp. 28–30.

Breuer, János (a cura di), *Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek* [*Lettere di Sándor Jemnitz ad Arnold Schoenberg*], in “Magyar Zene” 34, (1993), n. 4, pp. 381–397.

Breuer, János (a cura di), *Jemnitz Sándor levelei Theodor Wiesengrund-Adornóhoz (I)* [*Lettere di Sándor Jemnitz a Theodor Wiesengrund-Adorno (I)*], in “Muzsika” 21, (1978), n. 3, pp. 1–7.

Breuer, János (a cura di), *Theodor W. Adorno, Írások a magyar zenéről* [*Scritti sulla musica ungherese*], Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, C. Schmidl, 1907, ed. digitale a cura della Staatsbibliothek zu Berlin, disponibile online: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN832057797> (consultato il 6 settembre 2026).

Cohen, Stephen Michael, *The Rise of Judaic Calligraphy in the Twentieth Century*, in “Jewish Folklore and Ethnology” 1, (2022), n. 1, art. 5.

Dahlhaus, Carl, *Beethoven e il suo tempo*, trad. it. di Oddo Piero Bertini, Torino, EDT, 1990 (ed. or. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1987).

Dille, Denijs, *Die persönlichen Beziehungen zwischen Bartók und Schönberg*, in Denijs Dille (a cura di), *Documenta Bartókiana*, Heft 2, Budapest-Mainz, Akadémiai Kiadó – B. Schott's Söhne, 1965, pp. 53–61.

- Garda, Michel, *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007.
- Giladi, Amotz, *Cultural Entrepreneurship and the Invention of "Hebrew" Nationalism*, in "Historical Reflections / Réflexions Historiques" 45, (2019), n. 3, pp. 79–99.
- Gombosi, Ottó, *Recensione a «Edwin von der Nüll: Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik»*, in "Nyugat" 24, (1931), n. 10, pp. 694–695.
- Gombosi, Ottó, *Ungarische Musik der Gegenwart*, in "Melos" 6, (1927), n. 8, p. 349.
- Greenberg, Hayim, *The Myth of Jewish Parasitism*, in "Jewish Frontier" 9, (1942), n. 3, pp. 14–20.
- Gruber, Gerold W., Therese Muxeneder (a cura di), *Arnold Schönberg Handbuch*, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-J.B. Metzler, 2018, pp. 18–20, 136.
- Hanslick, Eduard, *Il bello musicale*, a cura di Leonardo Distasio, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001.
- Hermant, Jost, *Der biblische Weg. Zur Radikalität von Schönbergs zionistischer Wende*, in Rudolf Stephan, Sigrid Wiesmann, Matthias Schmidt (a cura di), *Arnold Schönberg. Neuerer Musik. Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft (Duisburg, 24.–27. Februar 1993)*, Wien, Lafite, 1996, pp. 195–206.
- Idelsohn, Abraham Zvi, *Jewish Music in its Historical Development*, New York, H. Holt and Co., 1929.
- Jemnitz, Alexander, *Asien und Europa: Eine Béla Bartók-Studie*, in "Melos" 10, (1931), n. 11, pp. 357–360.
- Jemnitz, Alexander, *Béla Bartók*, in "The Musical Quarterly" 19, (1933), n. 3, pp. 260–266.
- Jemnitz, Alexander, *Béla Bartók: Eine westöstliche Geburtstagsbetrachtung*, in "Musikblätter des Anbruch" 13, (1931), n. 4, pp. 77–82.
- Jemnitz, Alexander, *Der einsame Kollektivist*, in "Die Musik" 23, (1931), n. 6, p. 428.
- Jemnitz, Alexander, *Der holzgeschnittene Prinz*, in "Signale für die musikalische Welt" 75, (1917), n. 23, pp. 453–455.
- Jemnitz, Alexander, *Die bolschewistische Diktatur im Budapester Musikleben*, in "Signale für die musikalische Welt" 77, (1919), nn. 34–35, pp. 537–538.
- Jemnitz, Alexander, *Első filharmonikus hangverseny [Primo concerto filarmonico]*, in "Népszava" 52, (14 ottobre 1924), n. 229, p. 7.
- Jemnitz, Alexander, *Gegen das versenkte Orchester*, in "Die Musik" 14, (1914–1915), vol. 55, n. 3, pp. 221–224.

Jemnitz, Alexander, *Klangfarbenschicksale*, in “Musikblätter des Anbruch” 12, (1930), n. 3, pp. 93–95.

Jemnitz, Alexander, *Konsonanz und Dissonanz*, in “Der Merker” 11, (1920), n. 1, pp. 97–101.

Jemnitz, Alexander, *Kontrapunkt und Polyphonie*, in “Neue Musikzeitung” 41, (1920), n. 17, pp. 277–280.

Jemnitz, Alexander, *Literarisches in der Musik*, in “Neue Zeitschrift für Musik” 85, (1918), n. 13 (28 marzo), pp. 73–74.

Jemnitz, Alexander, *Modulation und „atonale Musik“*, in “Die Musik” 19, (1927), n. 4, pp. 254–258.

Jemnitz, Alexander, *Ungarn. Musik 1924*, in “Musikblätter des Anbruch” 7, (1925), n. 1, pp. 38–40.

Jemnitz, Alexander, *Vierteltöne*, in “Neue Zeitschrift für Musik” 84, (1917), n. 6, pp. 45–47.

Jemnitz, János, *Előszó Jemnitz Sándor naplójához [Prefazione al diario di Sándor Jemnitz]*, in “Holmi” 18, (2006), n. 5, pp. 637–640.

Jemnitz, Sándor, *Az ázsiai zene európai forradalma. Az asszimiláció lélektanához [La rivoluzione europea della musica asiatica. Per una psicologia dell’assimilazione, 1. parte]*, in “Zsidó Szemle” 12, (1 luglio 1927), p. 5.

Jemnitz, Sándor, *Az ázsiai zene európai forradalma. Az asszimiláció lélektanához [La rivoluzione europea della musica asiatica. Per una psicologia dell’assimilazione, 2. parte]*, in “Zsidó Szemle” 12, (15 luglio 1927), p. 4.

Jemnitz, Sándor, *Bartók Béla szerzői estje [Serata d’autore di Béla Bartók]*, in “Népszava” 54, (1926), n. 294 (25 dicembre), p. 36.

Jemnitz, Sándor, *Gamlang. Jávai zene és tánc Frankfurtban [Gamelan. Musica e danza giavanese a Francoforte]*, in “Crescendo” 2, (1927), nn. 1–2, pp. 11–13.

Jemnitz, Sándor, *Jazz tankönyve [Manuale di jazz]*, in “Népszava” 54, (1926), n. 267, p. 8.

Jemnitz, Sándor, *Kollektív áramlatok Európa mai zenéjében [Correnti collettive nella musica europea odierna]*, in “Népszava” 55, (1927), n. 98 (1° maggio), p. 36.

Jemnitz, Sándor, *Molnár Antal: Az új zene [Antal Molnár: La nuova musica]*, in “Népszava” 54, (1926), n. 148 (4 luglio).

Jemnitz, Sándor, *Művészet, irodalom [Arte, letteratura]*, in “Népszava” 58, (1930), p. 7.

Jemnitz, Sándor, *Tanz, Sonate und Tanzsonate*, in “Schrifttanz” 4, (1931), n. 2 (ottobre), pp. 38–39.

- Jemnitz, Sándor, *Török muzsika* [*Musica turca*], in “Népszava” 62, (1934), n. 197, p. 16.
- Kárpáti, János, *Bartók Béla keresztútjában* [*Béla Bartók nel fuoco incrociato*], in “Forrás” 38, (2006), n. 3, pp. 3–22.
- Koestler, Arthur, *Freccia nell’azzurro. Autobiografia 1905–1931*, trad. it. di G. Fletzer, Bologna, Il Mulino, 1990 (ed. or. *Arrow in the Blue: The First Volume of an Autobiography, 1905–31*, London, Collins, 1952).
- Komoróczy, Géza, *A zsidók története Magyarországon II* [*Storia degli ebrei in Ungheria, vol. II*], Bratislava, Kalligram, 2012.
- Krones, Hartmut, *Max Reger und Arnold Schönbergs „deutsche Musik”*, in “Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa” 18, (2017), pp. 326–352.
- Kusz, Veronika, *The Accusation of Dohnányi: The Legal Procedure in Hungary, 1945–1946*, in “Studia Musicologica” 63, (2022), nn. 1–2, pp. 1–15.
- Lampert, Vera (a cura di), *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* [*Critiche musicali scelte di Sándor Jemnitz*], Budapest, Zeneműkiadó, 1973.
- Lampert, Vera, *Schoenbergs, Bergs und Adornos Briefe an Sándor (Alexander) Jemnitz*, in “Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 15, (1973), fasc. 1/4, pp. 355–373.
- Laskai, Anna, „Nekem nem kellene kritikusok”. *A karmester Dohnányi és az 1924-es sajtóbotrány eseményei* [„Non ho bisogno di critici”. *Dohnányi direttore d’orchestra e gli eventi dello scandalo mediatico del 1924*], in *Forráskutatás, forráskritika és forráskiadás a 20–21. századi magyar zenetörténetben* [*Ricerca delle fonti, critica delle fonti ed edizione delle fonti nella storia della musica ungherese del XX e XXI secolo*], Budapest, MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 2019, DOI: 10.23714/mza.10011_NKFIH_123819 (consultato il 4 settembre 2026).
- Lózszy, János (a cura di), *Jemnitz Sándor naplójából* [*Dal diario di Sándor Jemnitz*], in “Kritika” 12, (1983), n. 8, pp. 33–34.
- List Kurt, *The Renaissance of Jewish Music: A Report on Progress*, in “Commentary” 4, (1947), n. 6 pp. 586–590.
- Maurer Zenck, Claudia (a cura di), *Briefe und Briefwechsel 1926–1969 (Briefe und Briefwechsel, 9)*, Berlin, Suhrkamp, 2023.
- Mersmann, Hans, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel, *Béla Bartóks Drittes und Viertes Streichquartett*, in “Melos” 8, (1929), n. 11, pp. 483–485.
- Miller, Malcolm, *The Shofar and its Symbolism*, in “Historic Brass Society Journal” 14, (2002), pp. 83–113.

Muxeneder, Therese, *Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (I)*, in “Journal of the Arnold Schönberg Center” 14, (2017), pp. 11–32.

Németh, Zsombor, *Bartók Béla 5. Vonósnégyesének magyarországi bemutatója – és ami mögötte volt* [La prima ungherese del Quinto Quartetto per archi di Béla Bartók – e cosa c’era dietro], in “Magyar Zene” 61, (2023), n. 3, pp. 264–278.

Németh, Zsombor, *Béla Bartók and the Pro Arte Quartet*, in “Studia Musicologica” 63, (2022), nn. 3–4, pp. 173–196.

Németh, Zsombor, *Jemnitz Sándor és a régizene* [Sándor Jemnitz e la musica antica], disponibile online: https://zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_NemethZsombor_Jemnitz-regizene.pdf (consultato il 4 settembre 2026). Versione rielaborata della relazione presentata al convegno *Évfordulók nyomában* [Sulle tracce degli anniversari], 5 dicembre 2013.

N.N., *Európa rádiójának érdekessége* [Le curiosità della radio europea], in “Az Est” 20, (22 giugno 1929), n. 139, p. 11.

N.N., *Jemnitz Sándor előadása a Makkabeában* [Lezione di Jemnitz Sándor al Makkabea], in “Zsidó Szemle” 24, (1929), n. 34, p. 14.

N.N., *Recensione di Critiche di Jemnitz*, a cura di Vera Lampert, in “Magyar Zene” 15, (1974), nn. 1–4, pp. 104–108.

Nüll, Edwin von der, *Béla Bartók: Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle (Saale), Mitteldeutsche Verlagsaktiengesellschaft, 1930.

Pollatsek, László, *Modern magyar muzsikuskok* [Musicisti ungheresi moderni], in “Korunk” 3, (1928), nn. 7–12, pp. 620–624.

Reger, Max, *Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2017.

Reich, Willi, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Verlag Fritz Molden, 1968.

Smissen, Andrea van der, *Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn*, in Rebecca Grotjahn, Nicole Schwindt (a cura di), *Musikwissenschaft nach dem Digital Turn. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold*, Detmold-Paderborn, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn, 2020, pp. 335–346, DOI: 10.25366/2020.43 (consultato il 25 agosto 2026).

Smissen, Andrea van der, *Szabó Ferenc kompozíciói a húszas években, a magyar történeti avantgárd és a MoMA–MU közelségében* [Le composizioni di Ferenc Szabó negli anni Venti, nel contesto dell’avanguardia storica ungherese e dell’ambiente MoMA–MU], disponibile online:

https://zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2014/VanderSmisen_SzaboFerenc.pdf (consultato il 25 agosto 2026). Versione rielaborata della relazione presentata al convegno *Évfordulók nyomában* [Sulle tracce degli anniversari], 4 ottobre 2014.

Smisen, Andrea van der, *The Connection between Henry Cowell's New Music Society and Hungarian Composers of the Young Generation in the Twenties*, Budapest, MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 2019, disponibile online: https://zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publikaciok/Smisen_Andrea_van_der_jav.pdf (consultato il 25 agosto 2026).

Somfai, László, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 119–158.

Somfai, László, *Vierzehn Bartók-Schriften in den Jahren 1920/1921*, in László Somfai (a cura di), *Documenta Bartókiana*, Heft 5, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 15–168.

Stephan, Rudolf, *Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen“*, in “Archiv für Musikwissenschaft” 29, (1972), n. 4, pp. 239–256.

Sternhell, Zeev, *The Founding Myths of Israel: Nationalism, Socialism, and the Making of the Jewish State*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

Szabó, Ferenc János (a cura di), *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikai írásai* [Scritti scelti di Sándor Jemnitz], Budapest, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2026.

Szabó, Ferenc János, *Jemnitz Sándor és a gépzene* [Sándor Jemnitz e la musica meccanica], in Vince Paál, Gábor Sz. Nagy, *Médiatörténeti mozaikok* [Mosaici di storia dei media], Budapest, Médiatudományi Intézet, 2025, pp. 299–324.

Szabó, Ferenc János, *New Attitudes of Professional Music Listeners in Hungary in the 1920s and 1930s*, in Benedetta Zucconi, Ulrik Volgsten (a cura di), *European Perspectives on the New Objectivity Movement: Entanglements of Music, Poetics, and Ideas in the Interwar Years*, Cham, Springer Nature Switzerland, 2025, pp. 231–255.

Szerdahelyi, Sándor, *Jemnitz Sándor szerzői estje* [Serata d'autore di Sándor Jemnitz], in “Népszava” 59, (1931), n. 7, p. 2.

Tallián, Tibor, *Bartók Béla* [Béla Bartók], Budapest, Rózsavölgyi, 2016, p. 255.

Tallián, Tibor, *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956* [Immagini ungheresi. Capitoli di storia della vita musicale e della composizione ungherese (1940–1956)], Budapest, Balassi Kiadó, 2014, pp. 159, 189.

Tóth, Aladár, *Filharmonikusaink Kerner nélkül* [I nostri filarmonici senza Kerner], in “Pesti Napló” 75, (21 settembre 1924), n. 195, p. 11.

Tóth, Aladár, *Jegyzetek a filharmonikusok idei műsorához* [Note sul programma di quest'anno della Filarmonica], in “Nyugat” 16, (1° marzo 1923), n. 5, pp. 317–318.

Ujfalussy, József, *A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése* [Alcune questioni di contenuto relative alle strutture ad arco], in “Magyar Zene” 1, (1961), nn. 7–8 (1° agosto), pp. 3–19.

Ujfalussy, József, *Musikpolitische Lehren der Dreißiger Jahre in Ost-Europa*, in Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann (a cura di), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, Kassel, Bärenreiter, 1984, pp. 167–169.

Ujfalussy, József, *Sándor Jemnitz* [Jemnitz Sándor], in “Magyar Zene” 4, (1963), n. 4, pp. 339–340.

Végh, Alpár Sándor, *A céltábla* [Il bersaglio], in “Magyar Nemzet” 66, (21 novembre 2003), n. 271, disponibile online: <https://magyarnemzet.hu/archivum-magyarnemzet/2003/11/a-celtabla> (consultato il 25 agosto 2026).

Veszprémy, László B., *Egy avított jezsuita antijudaista* [Un antiquato antigiudaista gesuita], in “Történelmi Szemle” 59, (2017), n. 3, pp. 439–462.

Vikárius, László, Adrienn Gombocz (a cura di), *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*, Budapest, Bartók Archive, 2003, pp. 20–22.

Zoltai, Dénes, *Még egyszer: Adorno Bartók-képe* [Ancora una volta: l'immagine di Bartók in Adorno], in “Muzsika” 39, (1996), n. 5, pp. 12–15.