


*Wolfgang Dalla Vecchia*

# Teoria generale della Composizione

in appendice  
*Catalogo delle opere*

D I A S T E  A

---

© 1997, by Ass. Mus. "Ensemble '900"  
V.le della Repubblica, 243 — TREVISO  
I edizione, DIASTEMA ANALISI — 2  
Collana diretta da PAOLO TRONCON

Questa pubblicazione si è resa possibile grazie al contributo  
della REGIONE VENETO

*L'associazione "Ieri-Oggi-Musica" fondata dal M° Dalla Vecchia nel luglio del 1994 assieme ad un gruppo di musicisti, in gran parte ex allievi, rappresenta lo sforzo del maestro verso una prima definizione di un programma di vasta portata che avrebbe dovuto creare le condizioni per la realizzazione di un progetto formativo multidisciplinare per l'addestramento del musicista aspirante compositore.*

*La struttura di questo nuovo organismo associativo permetterebbe, secondo i dettami e le idee del maestro, di attuare un piano di attività (corsi annuali, seminari, concerti, ecc.) che permetta da una parte di configurare un diverso assetto curricolare nella formazione del compositore, e dall'altra di presentare (anche ad un più vasto pubblico) la produzione di nuove musiche come non sganciate dalla tradizione (da qui la denominazione "Ieri-Oggi-Musica), "...passaggio obbligato se si vuol togliere il compositore contemporaneo dall'isolamento in cui spesso è costretto a vivere e ad operare" (art. 2 dello Statuto).*

*A tre anni dalla morte del maestro, la struttura associativa ha spostato però il fuoco della sua azione modificando in certa misura proprio quelle finalità che in origine motivarono la sua nascita. Per generale volontà degli associati impellente è diventata l'esigenza di "...promuovere e divulgare l'opera del M° Wolfgang Dalla Vecchia, attraverso l'organizzazione di convegni di studi, manifestazioni concertistiche, pubblicazioni e costituzione di un archivio delle sue opere" (art. 2 nuovo Statuto). Grazie quindi al paziente lavoro di alcuni soci e alle maturate condizioni economiche e organizzative possiamo dar corso alla presentazione nella sua veste definitiva dell'intero corpus degli scritti del maestro che riguardano specificatamente il materiale utilizzato nei corsi di "Teoria generale della composizione", tenuti a Conegliano presso l'associazione per l'Istituto musicale "A. Benvenuti" negli anni 1988-1994.*

*Nell'augurio che a questo primo ed importante passo nella realizzazione delle attività sociali possano seguire altrettanti sviluppi nella direzione indicata dal Maestro Dalla Vecchia, è doveroso ringraziare sentitamente quanti hanno contribuito alla riuscita dell'operazione e, anticipatamente, tutti quelli che vorranno far tesoro del prezioso contenuto umano ed artistico di questa straordinaria personalità della cultura musicale contemporanea.*

Luciano Borin

vicepresidente dell'Ass. mus. "Wolfgang Dalla Vecchia, Ieri-Oggi-Musica"

*Pubblicazione promossa e  
realizzata dall'Associazione  
"W. Dalla Vecchia, Ieri Oggi Musica"  
c/o Istituto musicale "Benvenuti"  
Conegliano Veneto (Treviso)  
Curatore del testo: Marco Peretti*



Ass. "Wolfgang Dalla Vecchia - Ieri Oggi Musica"

## *Avvertenza*

Questo libro nasce dal *Corso libero di teoria generale della composizione* che l'autore tenne a Conegliano negli anni 1988-94.<sup>1</sup>

Nel frontespizio del dattiloscritto originale è posta la dicitura autografa *prima stesura*. La malattia che ha portato l'autore settantunenne alla morte (7 dicembre 1994) ha impedito la revisione definitiva dell'opera.

In realtà questa non è la prima stesura poiché all'inizio degli anni '80 risalgono sessanta cartelle dov'è già tracciata la struttura del lavoro. A loro volta queste cartelle sono frutto di un corso (straordinario) di Nuova Didattica della Composizione, tenuto all'inizio degli anni '70 al Conservatorio di Venezia (uno fra i primi sperimentati in Italia), e del Seminario Internazionale di Studi e Ricerche sul Linguaggio Musicale (1971-76, Istituto Musicale Cannetti di Vicenza) di cui Wolfango Dalla Vecchia fu promotore, organizzatore e direttore. È evidente che si potrebbe risalire ancora nel tempo: in queste pagine, racchiusa, sta l'esperienza di una vita che per gran parte è stata dedicata appassionatamente alla cura degli allievi, nella continua ricerca di un sistema compositivo incentrato sulla cultura della libertà di espressione del potenziale artista. Ciò che non si trova per principio nei trattati di composizione.

Le uniche modifiche apportate al testo sono di carattere formale, non toccano in nulla la sostanza. Poche sono state le operazioni di taglio di parti contingenti. Si è preferito non mutare, in linea di principio, la struttura dei singoli capitoli e delle loro sezioni — andando a caccia di un'organicità consequenziale di trattazione che soltanto l'autore avrebbe potuto stabilire — per rispettare l'intreccio e l'evoluzione argomentativa dei pensieri nel tempo.

Si è fatto frequente ricorso a note di rimando per integrazioni. (Vedi p. 157)

La sequenza cronologica di scrittura è questa:

1988, capp. I e II (Parte prima);

1989, capp. III (P. prima), IV, V, VI, VII (P. prima);

1990, cap. II (P. seconda); 1991, cap. III (P. seconda);

1993, cap. VII (P. seconda).

Gli esempi allegati, musicali e musicologici, erano moltissimi e non si è ritenuto possibile inserirli tutti e per esteso: quelli di cui è agevole la reperibilità per il confronto sono stati soltanto citati; quelli riportati sono in connessione stretta con il testo; pochi altri non compaiono poiché i cenni non ne hanno concesso l'individuazione e infruttuose sono state le ricerche presso allievi del corso.

Patrimonio comune di quest'ultimi sono rimaste le analisi estemporanee al pianoforte delle partiture.

*Marco Peretti*

## CAPITOLO I

## LINGUAGGIO MUSICALE E PROCESSO COMPOSITIVO

Penso che il concetto di *teoria della composizione* non presenti alcuna ambiguità: ogni teoria è un'esposizione di *materiali* da usare e di *regole* per strutturarli. È quindi, come scrive Pierre Schaeffer<sup>2</sup> una sorta di "catechismo" la cui principale limitazione viene dal suo assetto tipicamente "nozionale", che non tiene conto della complessità filosofica, storica, etnica della genesi dei linguaggi musicali, non tiene conto che la musica "non è nata né dalle riflessioni di Pitagora, né dalla scienza delle corde vibranti"; la teoria pertanto ci presenta "la genesi delle nozioni all'inverso poiché escono già armate come Minerva dalla testa di Giove". Su questo tradizionale concetto di teoria credo non vi sia, ai nostri fini, altra importante considerazione da fare.

Qualche ambiguità può tuttavia prodursi per l'attributo *generale* che le è stato associato. Secondo Schaeffer, che io considero l'unico vero *teorico* dei nostri giorni, e certamente uno tra i più importanti nell'evoluzione dell'arte musicale, la *generalità* della teoria è rappresentata da un riesame radicale che vada a scavare ai fondamenti del discorso musicale, riconsiderando tutta la teoria tradizionale alla luce "di altri mezzi strumentali, di altre esperienze, rovesciando l'ordine stabilito all'interno" del linguaggio musicale. Così egli affronta il problema alle radici, proponendo quelle nuove prospettive di valutazione e di riorganizzazione teorica del materiale musicale e dei suoi comportamenti, che apriranno la strada ad un nuovo modo di concepire la musica e contribuiranno in modo determinante a grandissima parte della produzione d'avanguardia.

Se quanto affermo è vero, bisognerebbe rivedere l'esatta portata di quella sua un po' imprudente affermazione secondo cui Pitagora verrebbe soltanto *dopo* la musica e non assolutamente *prima*. Voglio dire che l'affermazione ormai scontata secondo cui la teoria viene dopo la pratica nella sua genericità è insostenibile. La "proiezione in avanti", la spinta verso il domani musicale, è più che evidente a chi consideri anche genericamente l'opera dei teorici dell'Europa medievale o quella di Zarlino o di Rameau per citare solo gli antichi. Gli scambi dialettici tra teoria e prassi sono storicamente sempre coesistenti ed è di fatto inestricabile il nesso che unisce l'opera compositiva all'opera teorica: impossibile stabilire quanto l'una dia all'altra. Ma Schaeffer non considera questo aspetto, mettendosi tutto sommato esattamente nella posizione tradizionale del teorico. Sogna anch'egli una teoria che sia *generale* nel senso di *totale* come dice bene nella premessa al trattato citato, proponendone anche la chiave di lettura:

L'avventura di una sintesi tenta sempre, ma divide due specie di spiriti: quelli che pensano che l'accumulo delle conoscenze fornisca la soluzione e che si finirà bene per mettere la musica in equazione, e coloro che sanno che un pensiero ben condotto porta alle questioni semplici sulle quali riposano bene tanto le equazioni della scienza quanto quelle dell'intuizione dell'arte.

A questo dualismo si ispira la stesura del suo trattato:

Esso si propone di percorrere il campo ogni giorno più esteso degli 'oggetti sonori' e di vedere anche in cosa le strutture musicali procedono dai fenomeni di cui esse non fanno che verificare, per un caso particolare rilevante, le leggi più generali. Così si dovrebbe trovare, da una disciplina all'altra, il legame che manca: non più fondato sul contenuto psichico o sull'analogia letteraria, supporti grossolani o fragili, ma su una relazione trasversale, di cui si tratta di scoprire il meccanismo originale.<sup>3</sup>

È così che Schaeffer affronta il problema colossale di rifondare una teorica musicale che — allargando a dismisura i propri confini, ma in pieno rispetto delle verità scientifiche — comprenda in un'unica visione tutto lo scibile musicale.

Non è a una simile "generalità" che si ispira questo studio per due ragioni molto precise:

a) con il termine "teoria" si vogliono chiarire soltanto alcuni criteri generali di carattere esclusivamente didattico della "composizione";

b) se da una parte ritengo l'opera di Schaeffer di importanza storica e in assoluto, dall'altra quel suo voler ridurre tutto, nell'arte musicale, ad una *relazione trasversale* tra fenomeno sonoro e struttura musicale mi sta un po' stretto, oppure troppo largo. Rischia infatti di escludere dal proprio campo ogni dimensione estetica o di includerla con riserva affermando che va distinta "l'operazione personale di cui noi non ci interessiamo", dalle "conclusioni metodologiche" che hanno valore universale.<sup>4</sup> Esiste invece una "teoria", che definirei appunto "generale", entro la quale il discorso estetico si muove: lo esprime bene Pierre Boulez (citato da Schaeffer) quando illustra il discorso musicale come determinato da una scelta di *possibilità* nell'ambito di un *sistema* musicale (cioè un complesso di materiali e regole di comportamento).

L'opera musicale [ scrive Boulez] è una serie di selezioni in mezzo a varie possibilità; bisogna fare una scelta. È precisamente questa scelta che costituisce l'opera, rinnovandosi continuamente ad ogni istante della composizione; l'atto del comporre non sarà mai assimilabile al fatto di giustapporre degli incontri collocati in una immensa statistica. [...] Salvaguardiamo questa inalienabile libertà: la felicità costantemente sperata di una dimensione irrazionale.<sup>5</sup>

Limiti "teorici" dunque, alle basi del discorso musicale; e piena libertà in quello dello stadio superiore creativo.

È inevitabile che una tale impostazione lasci scoperto un altro aspetto della questione: in base a cosa si muove la libertà di esclusione o di scelta delle varie possibilità? questa scelta è veramente incondizionata o deve rispondere essa stessa a dei limiti? tutte le scelte sono valide oppure lo è soltanto una preselezione di esse? Se così fosse, il compositore non sarebbe in obbligo di rendersene conto razionalmente (altrimenti decadrebbe la sua felicità creativa a livello inconscio), ma nemmeno è da escludere che egli ne possa avere coscienza. Egli potrebbe muoversi inconsciamente, istintivamente forse, in un ambito di scelte limitato, liberamente sì, ma obbedendo a dei limiti di carattere *psicologico* evadendo dai quali il fenomeno estetico non avrebbe possibilità di concreto compimento.

Questa è, alla base, la tesi di Alain Daniélou nel suo trattato,<sup>6</sup> il cui dato aprioristico consiste in una essenza che si potrebbe dire "orfica" della musica, quale fenomeno estetico compiuto solo se include, oltre ai principi teorici e personali della genesi, quelli della dialettica con chi riceve il segnale, con il fruitore esterno dell'opera.

L'analisi di Daniélou si sposta pertanto sulla necessaria ricettività dei messaggi musicali da parte degli uditori, fermando l'attenzione su quella funzione di "filtraggio" delle immagini sonore a loro pervenute da parte della mente umana e della psiche.

È probabilmente a causa dell'effetto diretto di certi elementi numerici sulla nostra sensibilità [scrive Daniélou] che l'azione reciproca di certi suoni, uniti da dei rapporti precisi e definiti, può produrre una trasformazione nelle correnti nervose del nostro corpo, nel nostro clima mentale, nel nostro ritmo vitale. Gli Indiani credono che i suoni musicali possono agire sugli animali, le piante e perfino la materia che noi chiamiamo inerte.

Metascientifico dunque il valore della musica:

La nostra intelligenza [cito ancora Daniélou] può comprendere approssimativamente il senso di una musica fatta di intervalli ravvicinati, ma il nostro corpo, invece di riceverne un beneficio resta contratto per lo sforzo incosciente di adattamento che ci fa fare, in luogo di sentirsi trasformato dall'influenza benefica dell'armonia. Il disprezzo per le minime differenze negli intervalli ha delle gravi conseguenze in relazione alla profondità dell'effetto-musica e al suo ruolo e alla sua popolarità nella società umana.

Per Daniélou, di cui non si può mettere in dubbio un "conservatorismo" culturale di base, la teoria è pertanto tutta valida ipoteticamente, ma deve essere tracciata in base alla "esperienza musicale universale" già collaudata, ed espressa come sintesi di tutte le teorie storiche: fra tutte, quella indiana gli appare la più perfetta; quella europea, la più povera.

Una valutazione di questo tipo, anche se ampiamente motivata dall'insigne studioso, non può non proporsi come troppo personale ed esclusiva; ma resta fermo e di capitale importanza in essa l'affermazione della necessità di considerare non solo il polo di partenza della creazione musicale (che di per sé potrebbe anche avere carattere puramente razionale) ma anche quello di arrivo. Anche la musica è un fatto epifanico, una manifestazione, un'espressione di linguaggio; e la sua compiutezza, la compiutezza del fatto compositivo, comprende anche il percipiente.

Ciò significa che non tutte le espressioni musicali possibili sono — come dicevano gli antichi cinesi — *buone*, e che la esaltata libertà cui allude Boulez, per produrre opere valide, non può in realtà non tenere conto (sia pure inconsciamente) di certi limiti, in relazione al fruitore esterno.<sup>7</sup> Ma è doveroso osservare che anche l'assetto psichico dell'uomo, quando più quando meno lentamente, è soggetto a evoluzione, e non è detto che ci si debba fermare alla sintesi delle teorie storiche, ignorando la fatalità evolutiva che coinvolge tutte le cose umane e quindi inevitabilmente anche la *teoria* della musica.

Non è certo mio assunto addentrarmi maggiormente in questa materia, perché non è l'aspetto psicologico del linguaggio musicale che devo trattare, ma soltanto quello della didattica compositiva. Mi è sembrato utile precisare queste due posizioni, in fondo antitetiche, fatte registrare da due grandi studiosi del linguaggio musicale, perché si possano determinare con chiarezza gli spazi in cui si muove una "teoria" del fatto creativo musicale generalizzato quanto più possibile. Questo sogno schaefferiano di stabilire i presupposti di una teoria musicale profondamente, completamente rinnovata e tale da "darci le chiavi d'un vero universalismo musicale" e quello che Daniélou esprime con una citazione da Balzac (avanti il cap. I): "Queste nuove leggi armeranno il compositore di nuovi poteri offrendogli degli strumenti superiori a quelli attuali e forse un'armonia grandiosa in confronto a quella che governa oggi la musica"; questo sogno di mettere a disposizione del compositore una rinnovata universale e più potente teoria che assommi insieme la sintesi dell'evo-



luzione storica e universale ed esprima un sistema assolutamente nuovo, adeguato ai tempi e scientificamente ineccepibile, è, forse molto più modestamente, sentito dai compositori come il bisogno di tornare a disporre — come ci sembra essere stato per gli antichi — di una teoria aggiornata, comprensiva di ogni avvenuta esperienza, ma che offra appigli di carattere generale certi e sicuri, tali da disancorare dall'eccessivo personalismo e dall'impaccio di una dialettica in perenne e rapidissimo mutamento il modo, anzi i cento modi di comporre oggi.

Non so se intraprendere e portare a termine un'impresa siffatta sia possibile: forse non lo è perché lo spettacolare incremento dei materiali e il conseguente innumerabile calcolo delle possibilità, già enorme nell'ambito del sistema "temperato" ma a dismisura complicantesi nell'assunzione di tutte le esperienze storiche universali, scoraggerebbe anche il più ardito dei ricercatori. Però l'impresa si potrebbe attuare limitando la teorizzazione ai modi operativi della mente nel procedere dell'atto creativo anziché dilatare allo stremo la teoria tradizionale intesa come *summa* di nozioni e regole. La semplificazione, tutta a vantaggio dell'aspetto didattico, verrebbe in tal modo fornita dalla più obiettiva ed elementare osservazione del progressivo formarsi dell'immagine musicale, così come essa appare al compositore stesso, indifferentemente da stile, epoca, finalità esterne, personalità e psicologia.

Il momento creativo, per il compositore, è percepibile con verosimiglianza soltanto da lui stesso. Filosofia, psicologia ed estetica possono controllare quanto precede e quanto segue la creazione dell'opera d'arte ma essa "in sé" resta competenza esclusiva del compositore: egli solo conosce l'esperienza creativa "dal di dentro", sa veramente come si crea una musica e quali devono essere le "posizioni" razionali, psichiche, mentali che deve assumere perché l'atto creativo abbia luogo: questo non è frutto soltanto dell'istinto, ma — come ogni altra "disciplina" — si può "insegnare". Ad una teoria che per quanto "nuova" non potrebbe rinunciare ad un carattere *catechistico*, o che si proponga mostruosamente come sintesi universale di tutto il già fatto insieme a tutto il fattibile, io penso che didatticamente vada preferita, perché concretamente valida, una teoria che tratti sistematicamente soltanto i principi più generali della pratica musicale: è in tale senso che associo l'attributo "generale" al termine "teoria". Non perché sia comprensivo di tutte le teorie, le epoche e i linguaggi musicali, ma perché è di proposito limitata soltanto agli atteggiamenti fondamentali dell'atto compositivo musicale. Una teoria non della musica ma soltanto della "prassi" compositiva, con esclusione di ogni atteggiamento filosofico, psicologico o critico.

L'opera d'arte *esce* dall'autore ed *entra* nel fruitore; la filosofia, l'estetica e la psicologia si chiedono, se così mi è permesso esprimermi, cosa esista prima dell'autore a determinarne la funzione creativa, come e perché il fruitore reagisca in un dato modo. Noi, che siamo "dall'altra parte della barricata", ci chiediamo solamente *cosa* è stato prodotto e cerchiamo di capire *come*.

L'atteggiamento che deriva necessariamente da tale posizione è quello di prendere visione e coscienza, nel più ampio panorama possibile, dell'opera di vari autori, dall'antichità ad oggi, ricercando quale sia il procedimento creativo, il meccanismo mentale, che tutti li accomuna nell'unico segno dell'opera d'arte musicale: noi ci chiediamo non cosa la preceda e cosa ne consegua, ma le caratteristiche della sua strutturazione, così come appaiono nell'opera in sé. Chi si rivolge a un "maestro" per "imparare a comporre" deve pertanto tener presente che l'opera d'arte è un'entità che a un certo momento "appare", e la sua

consistenza sensibile è solo ciò che si vede di qualcosa che non si vede, o che non si vede interamente: la preparazione didattica — studio, tecnica, “mestiere” — è sempre soltanto una propedeutica che mette il musicista in condizione di rivelare a se stesso e agli altri un qualcosa che altrimenti continuerebbe a non vedersi. Non c'è limite a questa preparazione, non c'è condizionamento alla quantità delle tecnologie disponibili: il “prodigio” della “creazione artistica” può avverarsi mediante mezzi limitatissimi o arrivare a livelli di incredibile complessità.

Dare fondamento e sistematicità alla propria capacità di tradurre qualcosa di interiormente nostro in manifestazione artistica, in espressione musicale, è la prima cosa di cui sente necessità colui che vuol “scrivere musica”.

È sempre stata funzione basilare della teoria il venire in soccorso di colui che vuole essere “iniziato” ai segreti della tecnologia compositiva; per fare questo la “teoria musicale”, immancabile componente di ogni civiltà musicale, si è evoluta con l'uomo, la sua cultura, la scienza, la razionalità, la sensibilità, le sue necessità: Aristosseno, per il suo tempo; prima di lui Lyng Lun per la Cina, Guido d'Arezzo per il Medioevo, Zarlino per il Rinascimento, Rameau, Martini, Fux, Fétis, d'Indy e così fino a oggi. La Teoria da una parte è speculativa, dall'altra pedagogica; suo tipico prodotto diviene il “Trattato” nel quale si offre al discente — variamente organizzata — una *summa* delle esperienze vissute dalla musica; una *summa* quindi del linguaggio musicale, tale da consentire al principiante progressivamente l'uso di mezzi adatti per cominciare ad esercitare la sua capacità di esprimersi, in attesa che, come uccellino buttato fuori dal nido impari a volare da solo.

Quale tecnologia può proporre un “trattato” oggi a chi chiede di imparare a comporre? Le strade seguite o da seguire sono varie. Fondamentalmente si riferiscono al concetto di “bottega dell'arte” oppure a quello di una esposizione essenzialmente teorica intesa come propedeutica a esercitazioni pratiche di cui l'iniziativa è lasciata all'*estro* (per usare una delle espressioni correnti accettabili in fatto di creazione musicale) degli allievi.

Il concetto di “bottega dell'arte” è assai connotato alla nostra sensibilità e alle più gloriose tradizioni dell'arte soprattutto figurativa; si andava a “imparare il mestiere” di pittore, scultore, architetto da un esperto, notoriamente “bravo” e “grande”; l'allievo collaborava a vari livelli col “maestro”, faceva pratica d'arte, fino a mettere su una “bottega” propria, la cui fortuna dipendeva dall'acquisita abilità artigianale, nonché, ovviamente, dalla personale genialità.

Questo modo di “fare scuola” — il maestro insegna agli allievi come ha fatto e come fa a creare le sue opere — è tuttora diffuso e in voga anche nel mondo musicale. Si potrebbe dire che in questo campo si procede ancora come in antico, se non fosse che la straordinaria disparità dei linguaggi impiegati oggi dagli artisti è tale da obbligare gli allievi ad assommare almeno un certo numero di esperienze per poter disporre di sufficienti possibilità di scelta e di orientamento, al fine di non cadere in epigonismi di scarso risultato e di piccola soddisfazione.

Infatti, quando si decide di fare un “trattato” in questa direzione — esponendo i principi pratici, le tecnologie della musica contemporanea — si è costretti a proporre per lo più in modo assai limitato una scelta ordinata cronologicamente, e analiticamente comparata, di opere e stili diversi, in modo da offrire nella più ampia sintesi tutte le tecnologie oggi usate e le tecniche applicabili.

Se non si vuol seguire questa strada, rimane l'unica alternativa di rifare da capo un'indagine radicale sulla consistenza dell'oggetto artistico musicale, capace di comprendere metodologicamente ogni esperienza fin qui effettuata ed acquisita.

La prima soluzione si potrebbe definire: *i mille modi possibili di scrivere musica* la seconda: *la composizione musicale ridotta ai suoi principi fondamentali e universali*. In questo senso viene qui definita “generale” la “teoria della composizione”.

Credo che la mia idea non sia arrischiata; nozionismo e criticismo restano le due strade antitetich praticate nella pedagogia attuale, salvo reciproche integrazioni. Ho sempre pensato che non c'è grande trattato di armonia che non potrebbe essere ridotto a pochissime regole fondamentali, in base alle quali determinare di volta in volta il comportamento degli accordi e delle loro successioni.<sup>8</sup> Ciò in fondo è un tornare a quanto citato da Boulez sulla facoltà di scelta tra le varie possibilità del lessico: ma queste scelte saranno “buone” soltanto se compatibili con le realtà sonore codificate — nella più recente ed esauriente esposizione — da Schaeffer o con i filtri psicologici illustrati da Daniélou; è proprio in questo ambito che si muove felicemente la *libertà* creativa.

Crearsi da sé i propri limiti, anziché adeguarsi continuamente a quelli che gli vengono dati, conquistandoli, condanna l'uomo a perdersi: ogni rivoluzione musicale che non diventi evoluzione è destinata a fallire, né più né meno di ogni volontaria rinuncia al “progresso”, di ogni consapevole rinuncia al domani che nasce oggi.

Aggiornare dunque anche la teoria: in che modo? Risalendo nell'indagine ai momenti che precedono la nascita, la codificazione e la standardizzazione dei vari tipi di linguaggio, degli “stili” e delle “regole” ad essi relative, in modo da creare nuovi spazi in cui inserire le esperienze più recenti e quelle a venire: l'oggi e il domani della musica.

Dobbiamo tornare dunque qualche passo indietro, prima che possa aver luogo la formulazione della “teoria” tradizionale, secondo un procedimento che del resto è comune a tutte le scienze: risalire a ciò che sta sotto, o che viene prima, ampliando continuamente il campo della conoscenza. Ciò dovrebbe consentirci di rintracciare un *minimo comune denominatore* capace di rapportare tanto la musica di oggi come quella di ieri, tanto la prassi compositiva contemporanea quanto quella “classica” o “antica”, ad un'unica base teorica generale, comprensiva di tutte le esperienze finora realizzate, verificabile fondamento compositivo di ogni opera musicale.

È possibile questo allineamento della prassi compositiva di ieri con quella di oggi grazie ad una teoria che assommi tutte le esperienze, tutti i possibili modi di fare musica? È già avvenuta una irreparabile e irreversibile *morte della musica*,<sup>9</sup> oppure essa continua a esistere grazie a “regole” tuttora sconosciute?

Fosse pure che la musica di ieri *era* e quella di oggi *non è*, cos'è il verbo *musica* con cui noi esprimiamo questi due modi di essere o non essere di ieri e di oggi?

E se decidiamo che oggi c'è una musica *nuova* per un *uomo* nuovo, cos'è *essere uomo*, cos'è *essere musica*?<sup>10</sup> Non è forse attuale una “teoria generale” che sia connaturata a questo *uomo* profondo dell'ieri e dell'oggi e che apra la teoria tradizionale all'inserimento di nuovi materiali e di nuove idee?

Una didattica di questo tipo non potrà certo ricalcare i trattati antichi (o anche solo “vecchi”); essa dovrà aiutare il compositore soprattutto nella formazione della sua autocoscienza senza ricorrere ai vecchi catechismi, nel controllo razionale del materiale istintivamente prescelto, nell'autocontrollo delle proprie suggestioni fantastiche senza l'ausilio dei proutari accademici. Ed insieme fornirgli una metodologia da seguire su come affrontare il problema compositivo in generale, al di fuori e al di sopra delle tecniche e degli stilemi particolari antichi o “moderni”, considerando la “didattica” l'arte di insegnare “in astrat-

to”, con lo scopo di giungere a promuovere ed avviare quel processo creativo interiore che consente ad ognuno di trovare per proprio conto — indipendentemente dai limiti imposti dall’ortodossia classica come da quelli determinati da una personalità altrui o da un empirismo sperimentale permanente — le forme dell’espressione musicale in assoluto e proprie personali.<sup>11</sup>

Proponiamoci dunque di osservare *ex-novo* la consistenza dell’opera musicale, rinunciando fin dove possibile a definizioni e classificazioni tipiche della teoria tradizionale, per verificarne la validità o rettificarne in senso più generale i contenuti.

La lettura in chiave tecnica di qualsiasi brano musicale dà sempre come risultato una *somma di componenti inerti* (materiali lessicali) e un *complesso di comportamenti di relazione* (corpus delle regole).

Analizzando qualsiasi brano musicale si riscontra infatti una certa varietà di materiali lessicali, con significati diversi a seconda della loro implicazione in relazioni diverse: lo stesso suono, lo stesso accordo, la stessa serie, la stessa pausa, lo stesso metro, lo stesso strumento... assumono significati diversi a seconda delle relazioni che li implicano insieme ad altri elementi simili o dissimili inclusi in simultaneità o in successione, o in entrambi i modi, delle partiture.

Inventariare il *materiale lessicale* è molto più semplice che riconoscere e catalogare i *comportamenti di relazione*; con l’aumentare in quantità e in complessità del materiale a disposizione, il corpus delle regole di comportamento cresce in misura esponenziale, rendendo sempre più ardua, anzi, improbabile, la stesura di un compiuto “Trattato di Composizione”.

Anche per i teorici antichi, il “trattato di composizione” comprendeva l’inventario del materiale lessicale a disposizione e l’esposizione delle “regole” di impiego; regole che trovavano singolarmente e sistematicamente giustificazioni “esterne” (magari forzate), desunte per lo più dalla matematica e dalla fisica, così come viene spontaneo a noi oggi di cercarle — poniamo — in una scienza attuale quale la psicologia. (Anche se, come abbiamo rilevato già, i dati acquisiti dalla psicologia sono continuamente da rettificare in base all’evolversi dell’intelletto ed escludano pur essi una categoricità definitiva).

Impostare comunque un trattato alla maniera antica è anacronistico, e nel momento che la musica vive oggi, bisogna lasciare all’aspirante compositore lo scoprire intuitivamente queste regole; si può però fornirgli di un corpus di osservazioni sulle varie componenti del linguaggio musicale, sui diversi materiali e su quanto si è potuto osservare sui loro comportamenti di relazione sperimentabili o storicamente definiti.

Stendere un trattato di carattere “dogmatico” risulta impossibile, sia per il particolare momento rapidissimamente evolutivo che la musica attraversa oggi, sia per l’assunzione di materiali finora inediti e ignoti; impossibile determinare ed offrire al compositore “regole” prima di un’adeguata e storicamente conclusa (e quindi già superata) sperimentazione complessiva.

Esclusa inoltre l’opportunità didattica e pratica di attingere — come una volta — alle scienze naturali, a quelle esatte e a quelle filosofiche per una organizzazione sistematica dei principi della composizione, non ci rimane altra via che quella di una indagine concreta ed empirica dell’atto compositivo, lasciando al compositore stesso di “darsi delle regole” che risultino insieme dal suo istinto e dal suo autocontrollo.

Di più, in questa direzione, una teoria che voglia essere generale, non può fare. Si possono offrire dei codici di comportamento dell'autore, non delle regole da seguire, come nei trattati tradizionali.

Meno difficile è indagare sui “materiali” di cui è costituito il lessico musicale. A questo proposito, rileggiamo quanto scrive Zarlino nelle *Istitutioni harmoniche*:

[...] se noi vorremo esaminare il tutto, ritroveremo che Quattro sono le cose, le quali sempre concorrono insieme in simili effetti: delle quali mancandone alcuna, nulla o poco si potrebbe vedere. È adunque: la prima l'Harmonia, che nasce dalli suoni, o dalle voci; la seconda, il Numero determinato contenuto nel Verso, il qual nominiamo Metro; la terza la Narratione di alcuna cosa, la quale contiene alcuno costume: et questa è la Oratione, ovvero il Parlare; la quarta et ultima poi è un Soggetto ben disposto, atto a ricevere alcuna passione. Et in questo modo si manifesta: perciocché se noi pigliamo la semplice Harmonia, senza aggiungerle alcuna altra cosa; non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco delli sopranarrati, ancora che habesse possanza ad un certo modo di dispor l'animo intrinsecamente ad esprimere più facilmente alcune passioni, ovvero effetti, sì come ridere o piangere; come è manifesto che se alcuno ode una cantilena, che non esprima altro che l'Harmonia piglia solamente piacere di essa, per la proportione che si ritrova nelle distanze de' i suoni o voci; et si prepara et dispone ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza, ovvero alla tristezza, ma non è però indotto da lei ad esprimere alcuno effetto estrinseco, sì come è ridere o piangere, over fare alcuna cosa manifesta. *Ma se è tale Harmonia, aggiungiamo il numero determinato et proportionato; subito piglia gran forza, et muove l'animo [...]*<sup>12</sup>

Non credo vi sia critica più decisa e più serrata a questa impostazione del discorso sui “materiali” del linguaggio musicale, sui mezzi dell'espressione musicale, di quella che scaturisce dal seguente passo:

Il catechismo musicale in uso in Occidente ci trasmette come definitivamente acquisito un sistema nozionale, di cui la *nota musicale* è l'archetipo, facilmente classificabile secondo dei criteri di *altezza, durata, intensità*. Grazie a queste nozioni, considerate come universali, e a un sistema di notazione adeguato, si compone: cioè si prefigura, grazie al simbolismo di una scrittura, quello che dovrà essere l'opera (che coincide dunque con la sua partitura). Poi, affidata agli strumenti e agli strumentisti, la partitura viene eseguita, e l'opera, da implicita che era già, leggibile da un esperto dei simboli del testo, diventa esplicita, cioè udibile, recepitibile dal profano.<sup>13</sup>

Queste considerazioni interessano Schaeffer per aprire, e se necessario scardinare, le cerniere delle convenzioni musicali teoriche esistenti, ripartendo radicalmente a verificare i complessi fenomeni del mondo musicale, per spianare al compositore la via a una teoria che superi le barriere di quella tradizionale e consenta nuove vie, meglio ragionate, di quelle della fantasiosa e ristretta teoria antica.

Non è però questo il compito che il presente saggio si propone, in quanto il suo scopo, come già detto, è semplicemente didattico: prende in considerazione la necessità o almeno la possibilità di travalicare i confini della vecchia didattica, ma vuole basarsi concretamente, in modo quasi empirico, sulla prassi compositiva esistente, lasciando agli autori, alla composizione in atto e da venire, la possibilità di quelle intuizioni geniali che da sempre fanno il cammino in avanti dell'arte. Filosofia e scienza, assidue collaboratrici preziose di molte manifestazioni artistiche e dell'evoluzione dell'arte, non ne sono però mai state le vere promotrici: promotrice di musica resta infatti soltanto la musica, *Frau Musika!*<sup>14</sup>

Inoltre, poiché lo scopo di questo saggio è didattico, dev'essere anche pratico: è da quanto i compositori hanno praticato e praticano che ci sarà possibile trarre conclusioni utili ad una rettifica della didattica attuale della composizione.

Nel passo citato, Schaeffer mette molto opportunamente in evidenza la *partitura* come diaframma cifrato che collega l'artista con il fruitore. In mezzo a tutti gli elementi più o meno ipotetici, misteriosi, astratti e sibillini tra i quali si muovono, dall'antichità ad oggi, il filosofo, l'esteta e lo psicologo, la partitura, come espressione grafica simbolica dell'opera che dovrà essere eseguita da esperti per rivelarsi all'uditore, è l'unico punto concreto, evidente, sicuro, dal quale giudicare la consistenza razionale-sensibile dell'opera d'arte musicale. Cominciare un'indagine obiettiva sui materiali del linguaggio musicale partendo dall'osservazione dell'oggetto partitura mi sembra quindi la cosa più giusta. Questo metodo offre il vantaggio di eludere qualsiasi impostazione aprioristica, senza perdere il contatto con i mezzi di espressione musicale di cui effettivamente disponiamo oggi. Esploreremo l'interno dell'atto compositivo calandoci da quella finestra che rappresenta con segni grafici simbolici l'opera d'arte musicale.

Dopo millenni di musica tramandata a memoria o "improvvisata" volta per volta dal musicista integralmente o parzialmente, le prime musiche fissate con grafie specifiche sono quelle che compaiono in occidente nell'ambito della civiltà greca. Sono testi poetici musicati che vanno datati dal I sec. d.C.: da qui in poi la grafia musicale si evolve continuamente nella necessità di precisare in modo sempre più dettagliato e completo l'esecuzione musicale immaginata dal "compositore" e, soprattutto nello sforzo di rappresentare simbolicamente con sufficiente esattezza i vari campi e modi di produzione musicale in espansione ininterrotta, i sempre più numerosi fatti acustici utilizzati da un linguaggio musicale la cui ambizione — maggiormente oggi — sembra quella di travalicare continuamente i propri limiti.

Eppure, dalla *Epigrafe di Sikilos* a *La Passion selon Sade* di Bussotti non è cambiato proprio tutto: una lettura antologica di partiture dall'antichità a oggi dimostra che i campi della organizzazione grafica (e quindi razionale dei simboli e concettuale-teorica) rimangono sostanzialmente gli stessi. Vi troviamo infatti indicazioni:

di *frequenze scalari* (modali o tonali) alfabetiche o neumatiche

- abbinata a testi in metrica poetica
- in campo aperto
- diastematiche su una riga
- su due righe
- su quattro righe
- su cinque righe (Fiamminghi)
- su sei o più righe (Intavolature)

di *durata* dei suoni

- metrica (su testo)
- libera (gregoriana su base 2 e 3)
- metrica musicale (modalità ritmica)
- mensurale
- oraria (in minuti primi e secondi)
- (e delle pause relative)

## Capitolo I

di *tempo* (battute, stanghette, variazioni metronomiche, ecc.)

*metriche* (accenti, legature di frase, ecc.)

*dinamiche* in codice (*ppppp-pppp-ppp...*) *cresc.*, *dim.* ecc.

di *abbellimento* (come aggiunta di suoni ornamentali, “varianti” dei suoni base)

dei *mezzi di produzione sonora*

voce sola

più voci

voce e strumento

voce e strumenti

voci e strumenti

strumento solo

più strumenti

di *strutture simultanee* su più linee

canto e basso

polifonia

armonia

partiture strumentali e orchestrali

di *modo di esecuzione*

staccato, legato, ecc.

(sempre più precisate in relazione al mezzo specifico

includere le tecniche di più recente assunzione)

alla tavola, sul ponticello, ecc.

di *forma totale*

allegro, sonata, sinfonia, trio, ritornello, ecc.

di *carattere espressivo*

In questa esposizione, sommaria e ispirata solo a conclusioni di ordine pratico, già traspare come queste indicazioni, questi “segni”, o “simboli” grafici del codice di scrittura e di lettura del linguaggio musicale, siano spesso legati da implicita correlazione e combinazione tra loro, indipendentemente dalle “categorie” secondo le classificazioni tradizionali: una “corona” per esempio, può essere considerata indicazione di durata, oppure metrica, oppure espressiva; e un “accento” non implica certamente solo il suonare “più forte” (ben lo sanno gli esecutori), ma l’ampiezza della forma d’onda va accompagnata da una scelta di “tocco” che indubbiamente non si riferisce all’intensità del suono soltanto ma anche alla sua qualità, agendo direttamente sulla forma dell’onda sonora, sul suo transitorio d’attacco, su tutto il suo inviluppo: coinvolgendo fattori di produzione sonora non precisati o solo vagamente indicati e indicabili dal simbolo “dinamico” rappresentato.

Esaminati scientificamente (lo dimostra il testo schaefferiano) i vari fenomeni sonori appaiono ben diversi e spesso molto lontani da come vengono classificati nell’organizzazione proposta dai sistemi teorici antichi e tradizionali.

Con l'aiuto della computerizzazione è possibile, direi solo aprioristicamente, definire quando termina la costruzione di inviluppo armonico di un suono, qual è la determinante del suo "timbro" e quando la stessa struttura del suono diviene "accordica"; ciò che potrebbe ricondursi a quella vecchia osservazione teorico-didattica per cui, in fondo, il fenomeno ritmico e quello acustico hanno una comune consistenza di base, riferibile alla "oscillazione pendolare", punto di riferimento obbligato tanto per il concetto di "ritmo" che per quello di "suono".

È quindi perfettamente legittima ogni indagine rivolta al riesame radicale di tutta la teoria tradizionale, ed è legittimo pensare che essa possa da un lato consentire l'inserimento delle nuove pratiche nella teoria, dall'altro divenire essa stessa fattore di ampliamento e di organizzazione sistematica dell'espressione musicale in divenire.

Chi tenta di esprimersi musicalmente, non può che scegliere due vie alternative: immaginare una musica graficamente esprimibile, oppure affidarsi all' "alea", suggerendo soltanto — più o meno vagamente ed in forma più o meno costrittiva — all'esecutore, ciò che egli immagina, utilizzando campi e modi di produzione sonora non classificati o non classificabili. L'alea non per questo è un modo imperfetto o incompleto di fare musica: è un fenomeno tipicamente musicale, molto praticato anche dagli antichi; ma esige o l'acquisizione scontata di un "sistema" in cui muoversi (per cui anche se il pezzo non è "scritto", sarebbe "scrivibile") o il muoversi in campi indeterminabili e graficamente irrappresentabili. Tralasciando dunque quanto riguarda l'alea,<sup>15</sup> e volendo esporre una didattica che si riferisca ad un modo determinato di "scrivere musica" dobbiamo impostare noi pure l'indagine su una "classificazione" delle componenti del discorso musicale che ci consenta — attraverso un preciso ordine degli argomenti — una presa di coscienza diretta del processo creativo così come esso da sempre si ripete fatalmente in chi vuole "comporre"; in questo modo si potrà risalire dall'apprendimento "catechistico" di "formule", pur modernissime, alla capacità di creare noi stessi i principi necessari per una nostra autonoma, personale espressione di ciò che vogliamo scrivere.

Questo appare particolarmente importante oggi: la civiltà musicale più recente ci ha infatti abituati a forme di espressione estremamente personalizzate e standardizzate da un lato; dall'altro ci fa assistere al cambiamento continuo dei modi espressivi anche tra opere diverse dello stesso autore. Esiste chi si inventa un modo di scrivere da usare per tutta la vita e chi per ogni opera utilizza un linguaggio diverso.

Questa è una delle diversità più accentuate tra la nostra epoca e le precedenti, nelle quali la preoccupazione per l'originalità del linguaggio, data la diversa impostazione culturale di base dell'artista, era molto minore, e l' "eclettismo" era una consuetudine che — forse proprio a causa dell'irriducibile prepotenza delle singole "personalità" — non era in alcun modo disprezzata.

Confortato dal fatto che il mio assunto è semplicemente didattico (e non scientifico) — ma anche dagli scrupoli e dalle incertezze confessate dallo stesso Schaeffer quando si tratta di tirare le somme definendo tutte le caratteristiche dell'*oggetto musicale*,<sup>16</sup> — ritengo che questa indagine possa riferirsi, come a termini fissi, alle componenti del discorso musicale (non quindi al puro "oggetto sonoro") secondo questa divisione degli argomenti: la componente *ritmo-metrica*, quella *melodica*, quella *dinamica* e quella *timbrica*; *monodia*, *polifonia* e *armonia* verranno considerate come particolari tecnologie; la considerazione dell'opera nel suo complesso, richiederà si parli della *forma musicale*; il fine concreto dello studio esigerà che si tracci una proposta di *metodologia* del comporre musica.