

FRANCO PIVA

Proposta per una didassi della Composizione
secondo il metodo storico

Morlacchi Editore *U.P.*

In collaborazione con la
FONDAZIONE FRANCO PIVA

Impaginazione e copertina: Jessica Cardaioli

Isbn/Ean: 978-88-6074-904-8

Prima edizione: 2017

Copyright © 2017 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotografica, non autorizzata. Finito di stampare nel mese di ottobre 2017 presso la tipografia “Digital Print-Service”, Segrate (MI).

Mail to: redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com/universitypress

INDICE

PREFAZIONE	9
INTRODUZIONE	11

PARTE I – LE SCALE

<i>1. Materiali musicali presso i popoli nativi</i>	17
1.1 Le melodie “a picco”	17
1.2 Le melodie “a intervallo unico” e la formazione delle scale	18
<i>2. Materiali musicali presso gli indiani</i>	20
<i>3. Materiali musicali presso i cinesi</i>	20
<i>4. La grammatica musicale dei greci</i>	21
4.1 Ritmica	21
4.2 Semiografia	22
4.3 Grammatica	23
<i>5. Il sistema modale</i>	24
5.1 La modalità	24
5.2 Evoluzione del canto cristiano liturgico	26
5.3 Tropo, sequenza, conductus	28
<i>6. Il sistema tonale</i>	30
<i>7. Scale del Novecento</i>	33
7.1 Polimodalità e politonalità	33
7.2 Frammenti di scale	35
7.3 Scale esafoniche	36
7.4 Scale alterate	36
7.5 Scale alternate	38
7.6 Scale di nove e più suoni	39
7.7 Scale pentafoniche a intonazione assoluta	42

PARTE II – LA SERIALITÀ

<i>1. Il metodo dodecafonico</i>	47
<i>2. La serie secondo Anton Webern</i>	59
<i>3. Allargamento del concetto di serialità</i>	61
<i>4. La ricerca dopo Webern</i>	62
<i>5. Indeterminazione e aleatorietà</i>	63
<i>6. Il minimalismo</i>	64

PARTE III – LE SINTASSI

<i>1. Nuovi significati e nuove funzioni dei principali procedimenti compositivi tradizionali</i>	67
1.1 Modulazione	67
1.2 Tonalità	68
1.3 Contrappunto	70
<i>2. Organizzazione del discorso</i>	74
2.1 La ripetizione	74
2.2 La ripetizione variata	75
2.3 La variazione	76
2.4 La condotta tematica	82
2.5 Raggruppamento per frasi e periodi	84
2.6 Atonalità	85
2.7 Serialità e Strutturalismo	86
2.8 Epifania del materiale e sperimentalismo	89
2.9 Recitativo	90
2.10 Strutture contrappuntistiche	94
2.11 Forme generate dalla polifonia	94
2.12 Musica a programma	95
2.13. Strutture rappresentative	95

PARTE IV – APPLICAZIONI DIDATTICHE

<i>1. Premessa</i>	97
<i>2. Applicazioni didattiche</i>	98
<i>3. Procedimenti contrappuntistici</i>	104
<i>4. Nota conclusiva</i>	105

PREFAZIONE

In questa mia “proposta” verranno presentate, come schede d’archivio, le principali grammatiche e sintassi che sono alla base dei diversi linguaggi musicali. Anche con la speranza di poter contribuire ad un necessario ridimensionamento dell’insegnamento della Composizione nei nostri Conservatori di musica (questi “appunti”, infatti, non devono essere considerati come elementi storici fine a se stessi, ma come indispensabili premesse informative per l’applicazione di un metodo storico di apprendimento dei meccanismi della composizione); perché, com’è noto, l’impostazione di buona parte dei programmi di insegnamento è ancora quasi completamente o comunque prevalentemente di impronta tonalistica (lo dico senza voler togliere assolutamente nulla all’importanza storica e didattica di quel sistema, importanza che comunque rimane fondamentale): se anche si prende in considerazione di tanto in tanto qualcosa di diverso dalla tonalità tradizionale, lo si fa sempre – sottolineando in questo modo, direttamente o indirettamente, una centralità quasi teleologica del sistema tonale – parlando di pre-, di extra- o di post-; si utilizzano, poi, generalmente, forme, procedimenti discorsivi e metodi di organizzazione che sono collegati, in modo più o meno diretto e più o meno evi-

dente, a quelli connessi con l'articolazione strutturale conseguente alla funzionalità logica del sistema tonale. Si perpetuano in questo modo equivoci gravi e ingiustificati.

Nessuno può dimostrare che non sia giusto il principio della sostanziale e reale equivalenza estetica di tutti i materiali, di tutti i procedimenti, di tutti i sistemi, indipendentemente dalla loro natura, dalla loro provenienza e dalle loro applicazioni storiche.

INTRODUZIONE

Nella storia della musica niente è migliore o peggiore: tutto è diverso e tutto è ugualmente importante. Un compositore, oggi, deve conoscere tutto e deve essere in grado di usare tutto. Ogni opera è un evento particolare che accade in un momento e in circostanze irripetibili; che si sviluppa su un'idea ogni volta diversa, nata in quel momento e in quelle circostanze.

Nella mia tesi di laurea (“Rivoluzione e tradizione nella Dodecafonìa”), pubblicata in sintesi nel 1965 (“Note sull'espressionismo dodecafonico”, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti – A.A. 1965/66, Tomo CXXIV – Nota presentata dal m.e. prof. Ladislao Mittner nell'adunanza del 6 novembre 1965), scrivevo (e vorrei sottolineare il fatto che le affermazioni di seguito riportate risalgono a prima del 1965 e sono la conseguenza diretta e immediata delle mie frequentazioni degli stimolanti e allora traumatizzanti Musikkurse di Darmstadt e delle battaglie interiori fra la rivoluzione e l'iconoclastia da un lato e la tradizione, dall'altro, diligentemente assimilata negli studi di Composizione al Conservatorio): “La conquista fondamentale dell'estetica espressionistica è la libertà del soggetto di fronte ad ogni limite vincolante a priori la sua attività poetica...”; e in nome di questa libertà, che in senso

esistenzialistico si configura come “pura assenza” e come “assoluta disponibilità”, “tutto è permesso purchè sia necessario”. Niente è definitivo: ogni opera è un problema che richiede una adeguata soluzione, e tutti i problemi sono diversi. Ogni mezzo può essere usato, purchè necessario, e tutti i mezzi sono validi compresi quelli, ormai completamente sedimentati, di una tradizione secolare... e l’unità va ricercata nel soggetto, e cioè nel “valore” che esiste in lui e che esige, per estrinsecarsi, quelle determinate immagini e quella determinata forma: è, quindi, la necessità che garantisce l’unità e che giustifica la scelta dei mezzi”.

Queste affermazioni risultano anche oggi sostanzialmente valide. Dopo, cioè, i vari tentativi, operati all’inizio del Novecento, di scavalcare o di reinventare il sistema tonale; dopo la rivoluzione operata dal metodo seriale e la maggiore o minore radicalità delle sue molteplici applicazioni; dopo i numerosi accademismi postweberniani e i fumi del più audace diletterismo e del più sfrontato esibizionismo; dopo tutte le ricerche e le acquisizioni di nuovi materiali e di nuovi modi di usare i mezzi tradizionali; dopo l’esperienza minimalista; dopo i vari, vagamente ipocriti e comunque opportunistici e comodi, ritorni tout court a particolari aspetti e momenti della storia passata; dopo i vitalissimi recuperi di materiali di origine popolare; dopo tutte le possibili contaminazioni, anche fra linguaggi diversi: dopo tutto questo, è ora di concludere, di fronte ad un intensissimo e variatissimo panorama di atteggiamenti e di proposte, che tutto è legittimo *purchè sia necessario*.

Si è verificata anche un’importante e significativa trasformazione dei fondamentali principi estetici della composizione: l’idea di contrappunto, per esempio, ha assunto anche la dimensione di contrapposizione, in senso orizzontale e/o verticale, di situazioni, di materiali, di strutture, di nuclei, di eventi parziali.

E il tanto proclamato “totalismo” non è altro che un sinonimo della “assoluta disponibilità” dichiarata dall’estetica espressionisti-

ca e non rappresenta niente di più di un opportuno aggiornamento, anche in relazione all'uso di materiali solitamente esclusi dalla produzione "colta". È sufficiente tenere presente l'indiscutibile e imprescindibile vincolo della *necessità*: *se è necessario si può usare qualunque mezzo, disponibile o inventabile, e lo si può organizzare in uno qualunque dei modi disponibili o inventabili.*