

Humboldt, saggio maestro, lo aveva detto tanto tempo fa: la gente prima nega una cosa poi la svilisce, poi decide che la si sapeva già da tempo.

(GIORGIO DE SANTILLANA: *Il mulino di Amleto*)

Di fondamentale importanza è che bisogna prender atto che solo da una tecnica possiamo apprendere che certe particolarità dello stile hanno la natura per unico fondamento.

(PSEUDO - LONGINO: *Del Sublime*. Traduzione di Francesco Donadi, 1991, Milano: Rizzoli)

PRESENTAZIONE

Un tempo i luoghi istituzionalmente deputati all'analisi testuale, intesa come attività tecnica di ricognizione di un testo musicale finalizzata all'apprendimento delle tecniche compositive, erano le classi di *Composizione* e di *Armonia* attive nei *Conservatori di Musica*.

Nello statuto del Conservatorio di Milano, redatto nel 1898 dall'allora direttore Giuseppe Gallignani, due articoli (il 17 e il 18) statuivano l'obbligatorietà, estesa a tutti gli allievi, dello studio triennale dell'*Armonia* (il cui scopo era quello di fornire agli strumentisti l'essenziale bagaglio tecnico per la comprensione e la memorizzazione dei testi in repertorio), nel contempo offriva l'opportunità di ulteriormente approfondire gli studi di armonia nei corsi complementari di *Composizione*.

I *conservatori di musica* erano, all'epoca, luoghi di élite. Tali non perché vi potessero accedere solo individui economicamente privilegiati o favoriti dal censo, bensì per il prestigioso livello qualitativo dell'insegnamento, garantito dalla presenza di figure istituzionali la cui posizione gerarchica, all'interno delle inevitabili griglie burocratiche, era determinata da un'attività culturale sempre e comunque verificabile.

Per fare un esempio, il citato Gallignani, colui che volle fosse intitolato a Giuseppe Verdi il conservatorio di musica di Milano, era un compositore, un direttore d'orchestra attivo in Europa e maestro di cappella del duomo di Milano.

Oggi le cose sono radicalmente cambiate. Le posizioni gerarchiche non sono più assegnate in funzione di competenze specifiche bensì in base alla capacità dialettica di convincere assemblee eterogenee. All'oratore di turno viene quindi riconosciuta una *competenza oracolare* che, come tutti sanno, è un ossimoro: la competenza è verificabile a livello scientifico, l'oracolo no. Grazie alla competenza oracolare istituzioni, un tempo e a ragione considerate prestigiose, possono ora essere affidate a individui gerarchicamente convinti che l'*Inferno* di Dante sia, come il Sassello o il Merlot, un prodotto enologico sponsorizzato da una nota ditta di olio d'oliva, oppure che il *Decameron* sia un'offerta immobiliare. Una ricca produzione editoriale documenta fortune musicologiche germogliate all'om-

bra di falsificazioni che, ancorché involontarie, hanno consolidato quelle posizioni gerarchiche da cui si distilla l'indigesto nettare dei falsi oracoli, ovvero di tutti quei paralogismi, esternati dall'Autorità, che ogni persona di buon senso, pensando alla fine di Giordano Bruno, finge, nel migliore dei casi, di ignorare; nel peggiore condivide. Si può correre allora dalla periferia dell'impero gerarchico al cuore dell'alveare, e viceversa. Si può partire da un testo patrocinato da una *Società Italiana di Analisi Musicale* in cui si afferma, a proposito delle modalità compositive che caratterizzano la *fuga*, che il *Comes* non è, come tutti sanno, il termine latino con cui si definisce la *Risposta*, bensì il *Controsoggetto*. Da qui, attraverso le misinterpretazioni documentate in questo libro, si arriva addirittura alle disinformazioni, ribadite per più lustri in diverse riedizioni di un testo edito a cura della *Società Italiana di Musicologia*, secondo cui il materiale letterario utilizzato da Puccini come termine di riferimento per la trama del *Gianni Schicchi*, non sarebbero, come sono nella realtà, i ventisette versi del dantesco canto trentesimo dell'*Inferno*, bensì una inesistente centounesima novella del *Decameron* di Boccaccio.

Sono lontani i tempi in cui, agli inizi del secolo scorso, Edgardo Codazzi e Guglielmo Andreoli davano alle stampe un pregevole *Manuale di Armonia* le cui assunzioni teoriche erano verificate alla luce di una costante analisi testuale:

Un vieto pregiudizio pretende che la teoria segni i confini inviolabili dell'arte.

Noi crediamo che la verità risieda piuttosto nella proposizione contraria; cioè — che la pratica dei grandi maestri faccia legge, e che la teoria registri, e, quando può, spieghi i dettami di quelli.

[...] noi cercammo d'evitare gli inconvenienti di un dogmatismo sterile e meschino, applicando all'armonia il metodo sperimentale. Gli sperimentatori si chiamano Palestrina, Bach, Beethoven...e noi registriamo in queste pagine i risultati delle loro esperienze, gli insegnamenti che ne derivano.

Andreoli, compositore, pianista, violinista e direttore d'orchestra insegnò armonia e contrappunto, presso il conservatorio di musica di Milano dal 1891 al 1927. A Codazzi, vicedirettore della cappella del duomo di Milano, si deve l'originale teoria funzionale secondo cui il linguaggio armonico può essere descritto e analizzato assumendo come termini di riferimento gli accordi di tredicesima le cui fondamentali sono costituite dalla tonica, dalla dominante e dalla sopratonica.

Il *Manuale di Armonia*, pubblicato a Milano nel 1898 dalla Tipografia Editrice L. F. Cogliati e da questa ristampato nel 1903, è l'ultimo reperto di un'attività teorica ora definitivamente cancellata dai luoghi un tempo deputati alla trasmissione della cultura. La tipografia Cogliati è scomparsa dalla scena editoriale, ora occupata da grassi mercanti di carta stampata che hanno adeguato le proprie strategie commerciali all'elementare principio secondo cui il potere gerarchico acquisito per manipolazione assembleare crea un mercato culturalmente disabile, le cui attese debbono essere soddisfatte da prodotti di contenuto poveri miserando.

L'odierno panorama editoriale è la conseguenza diretta di un fallimento didattico provocato dalla sistematica occupazione delle caselle gerarchiche da parte di autorità accademiche il cui asservimento alla cultura del potere ha rese insensibili a qualunque istanza di carattere speculativo. Lo stato fallimentare della realtà didattica era stato denunciato, fin dal 1921, da Gian Francesco Malipiero che, sulle pagine della rivista *Il Pianoforte*, scriveva:

Dice pure il regolamento, [*dei Conservatori*] che tutti devono studiare l'armonia, perciò anche questa si studia, ma in un modo assolutamente indegno, peggio che il latino nei ginnasi, e gli allievi, che entrando nei conservatori sono costretti a subire ciecamente i loro regolamenti, come una disciplina militare, scarabocchiano quattro accordi a base di cifre, senza nemmeno dubitare che questi accordi possano essere in rapporto con la musica, e con il desiderio di finire un'esercitazione seccante che ricordano poi durante tutta la vita, come uno degli incubi della scuola.

Malipiero metteva sotto accusa una metodologia didattica che, ancor oggi, assumendo le cifre come unico strumento d'indagine del testo musicale, conduce inesorabilmente alla fallace idea che non esista connessione alcuna tra gli accordi e la musica prodotta dalla loro consecuzione. In altri termini: tra un comportamento sintattico basato su regole grammaticali e il prodotto artistico.

Le cifre si riferiscono all'antica consuetudine, documentata dalle opere di Peri, Caccini e Cavalieri, di indicare con cifre numeriche — una volta assunto come termine di riferimento un determinato individuo sonoro — la posizione dei suoni concomitanti il cui insieme produceva quello che si definisce un accordo. Si trattava di una consuetudine derivata da necessità di ordine pratico: rendere più spedito il compito degli organisti che, nei lavori motettistici e nei concerti caratterizzati da una massiccia presenza vocale — come i *Concerti* o i *Motetti à cinque, à sei, à sette, & anche à otto* di cui parla Viadana —, assolvevano la funzione di accompagnatori strumentali. In quanto tali si vedevano costretti a desumere da una serie di parti vocali isolate l'una dall'altra (e quindi non ordinate e coordinate come nelle moderne partiture) il materiale melodico da condensare in amalgami accordali consentanei all'uso strumentale. Il compito poteva essere svolto sia approntando una *intavolatura* delle parti vocali sia approntando un *basso d'organo* o *bassus generalis* ricavato dalle partiture o spartiture per organo.

Il procedimento d'intavolatura è molto ben descritto dal Diruta (1609 [1622:1, i, 2]):

Prima dovete avere la Cartella rigata [= *pentagrammata*], e partita [= *corredata dalle barre di misura*], eccetto le due ultime poste [= *i due righe musicali situati alla base dei pentagrammi corrispondenti alle parti vocali*], delle quali una sarà di cinque righe, et l'altra di otto [...] poi pigliarete la parte del Soprano, et lo partirete a due battute per casella [= *due unità metriche per ciascuna misura*]. Nella seguente posta il Contralto, seguitando poi con l'istesso ordine il Tenore, e il Basso [...] Divise ch'averete tutte le parti, incominciarete ad intavolare il Soprano nelle cinque righe a due battute per casella; e poi intavolarete il Basso sopra le otto righe: avvertendo di fare le notte dritte [= *inco-*

lornate/a quelle del Soprano, e che le gambe delle Note del Soprano siano voltate in sù e quelle del Basso in giù, per poter meglio accomodare le parti di mezzo. Intavolate ch'averete le parti estreme, intavolarete il Tenore nelle otto righe, sopra il Basso.

Molto più semplice il procedimento di trasformazione di una *spartitura* in *basso d'organo* il quale:

aveva sovente la funzione di sostegno armonico per due o più cori. In tali situazioni la parte dell'organo — *Partitura* o *Spartitura*, così denominata per la redazione grafica corredata da barre di misura, assenti dalle parti vocali — era il più delle volte costituita da Bassi estrapolati dalle parti vocali e collocati su pentagrammi sovrapposti: da questi l'organista ricavava, come meglio poteva, un'unica linea melodica costituita dai suoni più gravi tratti dai bassi dei diversi complessi vocali e il cui insieme formava un unico Basso.
(Arnold 1931 [1965: 6])

Se l'intavolatura rappresentava un fedele adattamento strumentale di un testo, a garanzia del quale vi era una responsabilità compositiva costantemente sottoposta al controllo critico di un attento lavoro teorico, il basso d'organo invece incoraggiava una consuetudine che il Diruta così stigmatizzava (1609 [1622: II, iv, 16]):

non fate come quelli, che solo si contentano di fare quattro sonate struppiatamente senza fondamento alcuno, e sonare sopra un Basso generale, e con questo spacciano il valent'huomo, e biasimano le buone regole, pensando di sapere assai, con il studiar poco [...] non si può sapere senza vedere le consonanze, che fanno l'altre parte sopra quel Basso generale: e di qui viene che si commettono tanti errori di dissonanze: voi farete una Quinta, over Duodecima sopra il Basso, la composizione di quel Canto sarà Sesta, over Decimoterza; ecco che ne nasce una Seconda, e fa gran dissonanza; similmente la composizione farà una Quarta, over Seconda, e in cambio di quelle se farà una Terza, o altre consonanze, che vengono a fare doppia dissonanza. E che ciò sia vero, avvedutosi di tali errori segnano le Quarte, Seste, e Settime con li numeri [...] ma non mettono con qual parte si habbiano a fare: dicono che bisogna farci pratica, e stare attento con l'orecchia [...] non vi date a queste poltronerie, partite li Canti, e sonate tutte le parti, che farete bel sentire, e non nascerà inconveniente alcuno.

La testimonianza del Diruta ci dice quanto abbia radici antiche la convinzione che il *basso cifrato* non tanto sia un artificio grafico utilizzato per descrivere una produzione determinata da un sistema basato su determinate ed indagabili regole quanto la manifestazione più naturale di un fenomeno la cui conoscenza può essere solo legittimata dalla pratica e garantita dallo *stare attento con l'orecchia*, dove *l'orecchia* devono assumersi, ad un tempo, come *dono di natura* e *strumento critico* d'indiscutibile efficacia.

Il che spiega, da una parte, la diffusione di manuali per la realizzazione di bassi (cifrati e non) dichiaratamente estranei a qualsiasi problematica di ordine linguistico — e più in generale, teorico — dall'altra la progressiva e inarrestabile diffusione del convincimento circa l'impossibilità di formulare assunti teorici in

grado di spiegare in termini unificati la varietà dei comportamenti linguistici esibiti dalla letteratura musicale, i cui autori saranno sempre più visti con gli occhi con i quali Fetis, nella prefazione alla traduzione italiana degli *Studi di Beethoven* (Milano, Giovanni Canti, 1855), vedeva Beethoven, cioè come:

non ... straniero alla scienza [*cioè alle regole grammaticali così come si riteneva fossero tramandate nei manuali del basso numerato*], ma questa scienza era troppo circoscritta per ciò ch'ei far voleva; essa contrariava i suoi più intimi pensieri comeché volesse rispettarla ne' suoi lavori; gli è in questo senso che si può dire ch'essa non gli divenne mai familiare. Parecchie frasi sfuggite alla sua penna nel corso di quei curiosi esercizi, che noi offriamo al pubblico, attestano ad un tempo il desiderio ch'egli aveva d'identificarsi a questa scienza severa e lo sgomento ch'essa talvolta gli destava.

L'assenza di un sia pur minimo sospetto che il mancato riscontro tra le *regole* del basso numerato e i testi musicali sia, con tutta probabilità, una manchevolezza della cosiddetta *scienza severa*, così come l'uso di falsificazioni storiche, quale quella di un Beethoven disabile, sono i contrassegni inequivocabili di una didattica di impronta catechistica. Il catechismo, come è noto, sostituisce l'informazione con l'indottrinamento, essendo il suo scopo quello di produrre individui totalmente privi di spirito critico ma addestrati ad inchinarsi sempre e comunque agli ordini delle gerarchie di regime. La diffusione servile della didattica catechistica è alla base del processo di degrado culturale e didattico che ha finito per investire non solo le politiche editoriali ma anche sedi istituzionali un tempo ritenute prestigiose.

Lo *sgomento* conflittuale basato sulla contrapposizione di *istinto* e *scienza severa* è un metodo di falsificazione storica non dissimile da quello che, un secolo più tardi veniva utilizzato, a proposito di Martin Lutero, nei libri di testo destinati ai liceali dell'epoca, tra i quali anche i futuri rappresentanti delle odierne gerarchie burocratiche:

Il protestantesimo ebbe origine da Martin Lutero [...] Si disse di voler purgare il Cristianesimo, in realtà si trattava solo di un pretesto per giustificare l'orgoglio e la passione sensuale. [...] Nel 1523 l'inverecundo Lutero, dopo aver abbandonato l'abito monastico, portava seco di notte dal monastero Caterina Bora, unendosi a lei in illecito matrimonio. [...] Fu anche superstizioso ed empio, turpe e violento nel linguaggio, amante di osceni simposi nella bettola dell'Orso Nero a Wittemberg. (citato in Rodelli, 1958: 118,119)

Nell'introduzione al purtroppo tristemente noto *Trattato di Contrappunto e Fuga* (1901) di Theodore Dubois si legge:

Per terminare m'importa di riprodurre qui una *Osservazione* del Trattato d'Armonia di *F. Richter*, il senso della quale può parimenti applicarsi allo studio del Contrappunto; essa mi sembra assai saggia e suggerita da uno spirito giudizioso, eccola: "È difficile fissare all'allievo i limiti esatti dello stile severo [...] gli allievi non possono permettersi delle eccezioni che essi rintracciano nei migliori autori, per fare, essi medesimi, uso di quelle stesse eccezioni; come pure sarebbe inutile che

essi volessero fare delle vere composizioni là dove non occorre altro che trattar bene delle lezioni di scuola”.

(Theodore Dubois, *Trattato di contrappunto e fuga*, traduzione italiana di Eugenio de' Guarinoni, s.d., Milano: Ricordi)

Dove è ben chiaro che *trattar bene delle lezioni di scuola* significa inchinarsi al potere gerarchico con un ottundimento programmato dell'intelligenza e con esplicita rinuncia alla propria dignità intellettuale. Un esempio significativo è costituito dalla falsificazione dei comportamenti risolutivi della settima di dominante in determinate circostanze testuali.

Come è noto (cfr. Vinay, 1994: 31) il processo di amplificazione di una triade in settima è originato dall'integrazione, nella configurazione strutturale della triade posta come antecedente, della nota di passaggio che attualizza il modulo melodico di terza discendente presente nelle correlazioni armoniche, reciproche e lineari. Da qui la comoda quanto erronea generalizzazione che la settima deve sempre e comunque *scendere*.

Ancora nella prima metà del secolo scorso la degenerazione culturale delle politiche editoriali, allora allo stato nascente, era contenuta dalla indiscussa libertà d'insegnamento di cui potevano godere, nei Conservatori di Musica, i titolari di cattedra, che tali erano grazie all'antica consuetudine secondo cui solo a chi aveva dato prova di avere qualcosa da insegnare era garantito un luogo istituzionale attingibile da coloro che ritenessero di avere qualcosa da imparare. Infatti nel citato Manuale di Codazzi e Andreoli, al paragrafo 108, il seguente esempio tratto dalla *Sonata op. 28 di Beethoven (mss. 61 - 66)*, mostra un'unità sintattica, costituita da una correlazione armonica alla tonica, che presenta un

Beethoven: Sonata per pianoforte op. 28 [1801]
1801, Lipsia: Bureau des arts et de l'industrie

ms. 61 ms. 62 ms. 63 ms. 64 ms. 65 ms. 66

SI3: settima

DOd = risoluzione DOd = risoluzione

modulo melodico in cui la settima della fondamentale *risolve*, come si suol dire, con moto ascendente.

L'esempio è così commentato:

Non mancano luoghi, anche di ottimi scrittori, in cui la settima di dominante è risolta ascendendo. /.../Consigliamo al nostro allievo di astenersi da questo modo di risolvere la settima di dominante, almeno fino a quando non abbia acquistato completa padronanza dell'arte di maneggiare le armonie.

Si badi bene che gli autori non intendono stigmatizzare il testo di Beethoven; al contrario invitano gli allievi ad “acquisire una completa padronanza dell’arte di maneggiare le armonie”. Il che significa voler trasmettere agli allievi il valore e il significato di una approfondita indagine delle circostanze di attualizzazione del testo e di una contestuale verifica delle testimonianze critiche.

A differenza del testo di Andreoli e Codazzi i testi attualmente in circolazione eliminano sistematicamente tale comportamento, così facendo inducono alla falsa convinzione che il moto melodico ascendente della settima non sia ascrivibile a un comportamento linguistico storicamente codificato bensì a una deviazione stilistica tipica di Beethoven. Il che è semplicemente falso. Una nutrita serie di testi teorici e musicali — da Matthew Locke (*Melothesia*, 1673) a Saint-Lambert (*Nouveau Traité*, 1702), da Bach (*Fuga in si minore su tema di Albinoni*, mss. 111c – 112, *Fantasia in la minore*, mss. 79c – 80a) a Haydn (*Sonata per pianoforte in mi maggiore*, Hoboken XVI: 22, *Finale*, mss. 107c – 108) — documenta come la settima, in circostanze testuali caratterizzate dalla sovrapposizione di una quinta, una settima e una terza (costituita dalla sensibile), debba costituire l’antecedente di un modulo melodico di seconda ascendente il cui secondo termine è rappresentato dalla quinta della fondamentale della triade di tonica. Qualunque persona di buon senso assume gli esempi in termini di testimonianza non contestabile di un sedimentato comportamento linguistico che dovrebbe essere registrato e trasmesso, non macellato allo scopo di adeguare la realtà storica ai contenuti dei manuali di seconda, terza e quarta mano, cui le attuali gerarchie, dispensatrici della *scienza severa*, devono l’educazione dell’*orecchia*, cavità significativamente accolte come sostituto dell’attività mentale.

La sistematica censura del moto melodico ascendente della settima è solo uno dei tanti abusi di lesa informazione perpetrati dagli inconsistenti catechismi in circolazione, ancorché pretenziosamente titolati. A questo si può aggiungere la censura del trasferimento di risoluzione delle settime, della settima incompleta in cadenza d’inganno, la negazione dell’esistenza della dominante cromatica e dei suoi iponimi. E ancora, i paralogismi secondo cui, essendo la *sixte ajoutée* uno strumento analitico formulato nel Settecento, non può essere utilizzata nell’analisi di testi seriori. Come a dire che, essendo un assunto metodologico del Trecento, il *rasoio di Occam* non dovrebbe essere utilizzato per verificare l’efficacia delle teorie antropiche a matrice quantistica, oppure che il principio di gravitazione universale di Newton, essendo una ipotesi scientifica seicentesca, non debba più essere preso in considerazione nella progettazione dei voli interplanetari. Per non parlare della pretesa di attribuire un significato funzionale alla triade aumentata, laddove è arcinoto che in un contesto tonale la quinta aumentata è una nota extrastrutturale, a valenza puramente melodica, integrata nella configurazione intervallare.

La confusione terminologica relativa alla catalogazione delle cadenze, ad esempio, rappresenta non tanto una marchiana violazione del principio di Occam quanto il segno inequivocabile di un’assenza totale di criterio metodologico.

E qui vale la pena di esaminare la situazione in dettaglio. L’unità sintattica formata dalla consecuzione delle funzioni armoniche di dominante e tonica vie-

ne definita *cadenza perfetta*, quella di sottodominante e tonica *cadenza plagale*. Entrambe le funzioni devono essere attualizzate allo stato fondamentale. In caso contrario le cadenze vengono genericamente assegnate alla classe delle *cadenze imperfette*. È evidente che i criteri di classificazione sono costituiti (a) dalla natura dell'intervallo melodico prodotto dalla consecuzione delle fondamentali (quinta discendente o quarta ascendente per la *cadenza perfetta* vs quarta discendente o quinta ascendente per la *cadenza plagale*), (b) dallo status della configurazione intervallare (fondamentale vs rivolto) e (c) dalla natura delle funzioni armoniche coinvolte nell'unità sintattica.

Ora accade che la consecuzione di tonica e sottodominante, le cui fondamentali attualizzano un intervallo melodico di natura identica a quello della cadenza perfetta, o viene censurata o, da qualche *creativo*, definita *cadenza sospesa* alla sottodominante. Accade pure che nella classe delle *cadenze sospese* sia rubricata anche la consecuzione di tonica e dominante, le cui fondamentali attualizzano un intervallo melodico di natura identica a quello della *cadenza plagale*. Ne consegue che il criterio (a) non ha più ragione d'essere, dal momento che due comportamenti identici vengono classificati in modo diverso (cadenza perfetta vs cadenza sospesa) in funzione della natura delle funzioni armoniche. Anche il criterio (b) è superfluo, dal momento che qualunque cadenza, in situazioni in cui una funzione armonica si presenta allo stato di rivolto e indipendentemente dalla natura dell'intervallo melodico attualizzato dalle fondamentali, viene assegnata alla classe delle cadenze imperfette. Rimarrebbe allora il criterio (c): la natura delle funzioni armoniche, nel senso che una dominante non è una tonica, una sottodominante non è una sopratonica, una tonica non è una sottodominante, e così via. Tuttavia un catalogo descrittivo di tutte le possibili unità sintattiche non dice assolutamente nulla, salvo il fatto che le consecuzioni di funzioni armoniche producono delle unità sintattiche. Un catalogo scriteriato non è una teoria e neppure una teoria confusa: è semplicemente inutile.

Per non parlare delle tanto infelici quanto incoerenti scelte lessicali. Si usa il termine *eccedente* come contrario di *diminuito*, laddove il contrario di *eccedente* è *deficiente*, mentre quello di *diminuito* è *aumentato*, oppure la sostituzione del termine *giusto* a quello di *perfetto* per definire un tipo di consonanza: col che si dovrebbero definire *ingiuste* o *sbagliate* le consonanze imperfette. E via di questo passo, in una crescente e impudica esibizione di improbabili e sconnesse procedure inventariali che hanno formato un fertile terreno di coltura per le sindromi paranoico – ossessive che i portatori di subordinazione coatta manifestano in presenza di *successioni* e *relazioni* di ottava e di quinta.

Come è sempre e comunque verificabile, e come dovrebbe essere oramai considerato un dato acquisito, le *successioni* (consecuzione, per parallelismo melodico di due costituenti testurali omogenee formate da intervalli armonici di quinta o di ottava) e le *relazioni* (consecuzione, per parallelismo, di intervalli armonici non omogenei di cui il secondo è costituito da un intervallo di quinta o di ottava) sono provocate dall'erronea attualizzazione di un'unità sintattica. Ma in entrambi i casi sia la *successione* che la *relazione* sono la prevedibile conseguenza di una violazione di norme le cui costanti sono determinate dalla natura biologica della specie.

La cosiddetta *scienza severa*, il cui fine è quello di catechizzare all'obbedienza delle gerarchie e non quello di formare individui intellettualmente produttivi, ha invece assunto la *conseguenza* come causa della propria causa. Da qui una scatenata caccia alle streghe, rappresentate da relazioni o successioni di quinte e ottave, da condannare indiscriminatamente al rogo senza tener conto delle circostanze testuali che le hanno determinate.

Questa è la documentata consistenza dell'armamentario teorico di cui dispongono, a conclusione di un non breve itinerario didattico, coloro che si sono giudiziosamente piegati al comandamento di regime secondo cui "non occorre altro che trattar bene delle lezioni di scuola". Per costoro tutto ciò che la *scienza severa* non ha registrato è da ritenersi "eccezione", da utilizzare come pretesto per elaborate esercitazioni pseudo letterarie in cui il latore della *scienza severa* comunica al mondo il tumulto emotivo provocato dall'impatto con le eccezioni. In questi racconti si celerebbe il vero significato della musica.

Siamo in presenza di una irreversibile afasia delle corde raziocinanti che si riflette anche nel (e modifica il) rapporto tra l'interprete e il testo da interpretare che, in virtù del vuoto metodologico favorito dal generalizzato clima di indifferenza e di servile silenzio nei confronti degli abusi di regime, si trasforma da organismo vitale degno di essere accuratamente indagato a più livelli in oggetto sostitutivo delle celebri macchie di Rorschach, consentendo a chiunque di dare libero sfogo alle proprie pulsioni esistenziali e di contrabbandarle in termini di rutilanti prodotti analitici da esibire nei consessi assembleari o sui periodici di propaganda gestiti dalle gerarchie burocratiche di ogni tipo e calibro.

Un comportamento schizofrenico di questo tipo ha un senso solo se inquadrato nel progetto di gerarchizzazione fondato sul principio di Orwell, secondo cui IGNO-RANZA È FORZA, inteso a generare passività e conformismo. In quest'ottica la cosiddetta *scienza severa* altro non è se non il biglietto d'ingresso in una gerarchia in cui le possibilità di emergere sono determinate dal successo commerciale derivante dagli abusi perpetrati a danno dei testi. Il messaggio è chiaro: sulla musica non si ragiona, perché la musica è fascinazione, evocazione di emozioni che pertengono alla sfera vitale di un privato indicibile. Chi vuole capire la musica può solo attingere ai racconti che narrano degli struggimenti che questa provoca in *orecchia* addestrate e che dalle *orecchia* vanno direttamente al cuore, senza inciampare nei meandri di un'attività mentale qualsiasi che, trascinandola nella melma di un terrorizzante metalinguaggio, ne rovinerebbe l'incanto.

Ora è arrivato il momento di dire con forza che messaggi del genere sono pure e colossali falsificazioni e di ribellarsi con ogni mezzo a un andazzo che intende trasformare, a poco a poco, i luoghi un tempo istituzionalmente deputati alla trasmissione della cultura in metaforiche macellerie. Abbiamo alle spalle una lunga tradizione speculativa, da Platone a Rameau, da Zarlino al binomio Codazzi - Andreoli, cui dobbiamo riconoscenza per averci offerto la possibilità di capire che un testo musicale è la testimonianza di un'attività linguistica le cui radici affondano in quei principi biologicamente determinati che costituiscono la componente fondamentale della mente umana.

Il presente testo contiene i risultati di un lavoro di ricostituzione del patrimonio tecnico e metodologico che i nostri maggiori ci hanno lasciato in eredità; eredità di cui possiamo disporre nella misura in cui, senza cedere ai ricatti delle gerarchie, si abbia la volontà e il coraggio di sollevare dal sostrato concettuale il velo delle contingenze lessicali: velo che non ha mai nascosto il principio essenziale secondo cui si può spiegare ciò che si descrive solo a patto di possederne le regole.

La grammatica funzionale si basa sull'ipotesi che i fenomeni armonici, qualunque sia la grammatica che li attualizza (sistemi scalari trifonici, quadrifonici, pentafonici, esafonici, eptafonici modali o tonali), siano determinati da un nucleo normativo, a valenza universale, approntato dalla mente umana per costruire un modello interpretativo di una realtà in cui, proprio perché formata in un certo modo, identifica l'essere umano, in quanto tale, e lo differenzia da altre specie.

La verifica di questa ipotesi e la sua applicazione all'analisi dei sistemi scalari sono discusse nella prima parte del volume.

Argomento della seconda parte è la descrizione dei contesti accordali congruenti al sistema tonale, nonché l'analisi delle loro possibilità combinatorie condotta alla luce delle assunzioni teoriche elucidate nella prima parte.

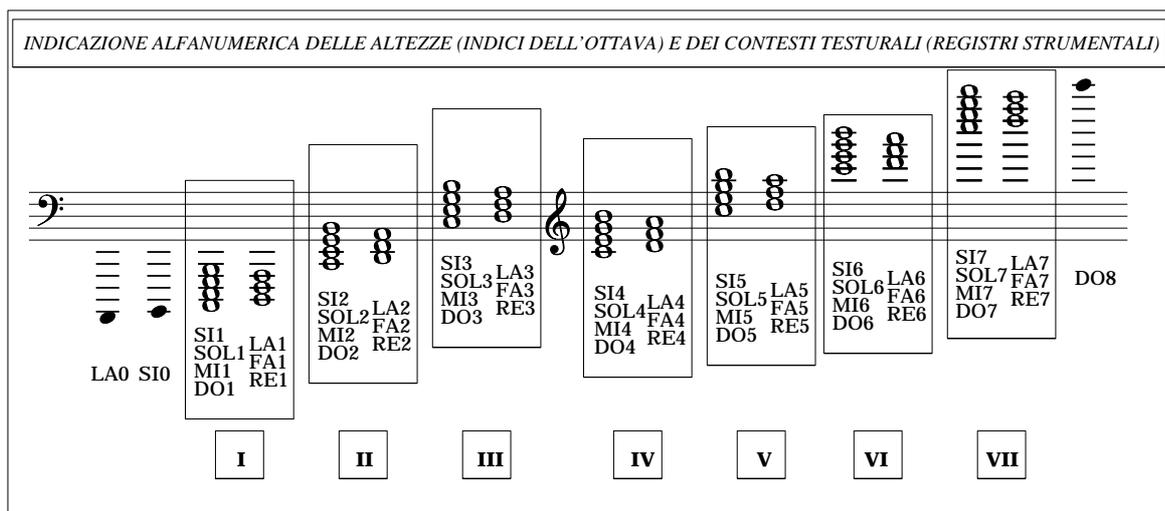
Dopo una sezione dedicata all'esame dettagliato delle note extrastrutturali il volume si conclude con l'elucidazione dei criteri utili alla focalizzazione dei segmenti testuali da cui si ricavano i modelli descrittivi relativi al gioco strutturale responsabile della significazione veicolata dal testo.

La strumentazione metodologica è stata approntata assumendo come modello di riferimento il campo degli studi di semiotica per il motivo che, in virtù della nozione di *segno* in esso postulata, qualunque contesto accordale *significa* in quanto viene ad essere posto all'origine di un processo interpretativo basato sull'inferenza: viene quindi assunto in termini di funzione armonica, che tale è in quanto contiene in sé l'insieme delle istruzioni che consentono di legittimarne l'uso in contesti diversi.

Il ricorrere a leggi generali individuate da altre discipline è una pratica diffusa nei più disparati ambiti della speculazione scientifica e non pone in discussione il sacrosanto principio che a determinate leggi si debba pur ricorrere se si vuole *spiegare* ciò che si *descrive*.

Per una corretta lettura dei diagrammi esemplificativi che corredano il volume si tenga presente che in essi il testo musicale, indipendentemente dall'attualizzazione originale, è sistematicamente ricollocato su un unico pentagramma. Le note a grandezza proporzionata presentano, in versione integrale o parziale — con enucleazione grafica dei nodi melodici d'interesse strutturale — il profilo melodico dell'unità sintagmatica presa in considerazione; le note di grandezza ridotta e/o in notazione quadrata schematizzano le relazioni che il testo musicale intrattiene con le trame armoniche e sintattiche. Laddove, per

opportunità di chiarezza grafica, non mi è stato possibile rispettare la notazione delle altezze assolute del testo originale, ho indicato con numeri romani posti in cornice, e assumendo come termine di riferimento gli indici di ottava illustrati nel diagramma seguente, il reale luogo di attualizzazione strumentale dei contesti testurali originali.



A partire dalla terza sezione gli esempi privi di indicazione d'autore e contrassegnati solo da numeri, si riferiscono ai corrispondenti numeri dell'op. 68 di Schumann (*Album für die Jugend*, [1848] 1849, Lipsia: Schubert).