

SUL TEMPO MUSICALE E SULLA SUA PERCEZIONE

Un approccio categoriale

Carmine Emanuele Cella

1. Introduzione

La musica è l'arte che, per eccellenza, è legata al tempo in quanto da esso mediata. In musica, tuttavia, il tempo è sempre stato considerato poco. Nel medioevo, ad esempio, la notazione favoriva sicuramente l'altezza piuttosto che la durata: se più alto significava più acuto, era invece possibile avere suoni di diversa durata rappresentati però con uguale lunghezza (ad esempio mediante la distinzione tra note bianche e note nere). La notazione corretta del tempo, inoltre, è arrivata molto dopo quella della frequenza: tale notazione è molto più articolata e meno intuitiva (coinvolge infatti segni accessori quali gambe, punti, riempimento, forme, informazioni di contesto, ecc.).

Storicamente, le note (altezze) venivano conservate dalla partitura mentre il tempo era tramandato oralmente. Fino al XVIII° secolo, infatti, il tempo non veniva indicato nella partitura e solo nel periodo classico si è cominciato a dare importanza ad esso come entità autonoma (in cui si coordinano i fenomeni). Nell'ottocento, con la nascita del metronomo, si è poi iniziato a mettere in relazione il tempo fisico con quello musicale. Nonostante questo è apparso immediatamente che le due cose non potevano coincidere (ad esempio, nel primo tempo della nona sinfonia di Beethoven vengono percepiti all'ascolto *pochi* oggetti musicali lenti - uno **ppp** ed uno **fff** - ma gli esecutori eseguono *molte* note velocissimo). In tempi più moderni, la maggior parte dei compositori (serialisti, strutturalisti, ecc.) ha dato prevalenza alla struttura delle frequenze piuttosto che a quella temporale e soltanto pochi si sono concentrati puramente sulla gestione del tempo.

Da un lato, ad esempio, Stockhausen ha creato un rapporto di *dipendenza* del tempo sulla frequenza assegnando durate assolute (valori temporali *naturali*) alle note in base alla loro frequenza; dall'altro, Cage ha scritto un pezzo il cui titolo è una pura durata temporale (4'33") e in cui non vi sono frequenze *tout-court*.

E' forse già con Debussy e con Stravinsky che si giunge ad una vera e propria riflessione fenomenologica sulla nozione di tempo come *luogo degli eventi*. Tale riflessione si esplicita, tra l'altro, mediante la definizione del **presente musicale**, in contrapposizione al passato come entità percettiva in cui *non* si fa ricorso alla memoria. Da un punto di vista prettamente tecnico, la gestione del tempo si basa su strumenti compositivi speciali quali la *polimetria*. Nei paragrafi successivi si esaminerà questo concetto in dettaglio e si vedrà come esso permetta di definire nuove categorie concettuali entro cui inquadrare l'analisi musicale.

2. La polimetria

La nozione di polimetria (o poliritmicità) è spesso impiegata con diversi significati ed interpretazioni; alla base delle diverse letture stanno i concetti di *metro* e di *unità minima*. In questa sede si definisce metro la struttura numerica che inquadra la scrittura musicale (es. 3/4, 6/8, ecc.); con unità minima, invece, si intende l'elemento più piccolo di suddivisione del metro, che determina la pulsione interna del flusso musicale.

Una tipica accezione di polimetria è quella basata sulla *sovrapposizione contemporanea di metri affini scanditi da unità minime differenti*. I primi esempi di tale interpretazione si trovano già in Beethoven, ad esempio nel secondo tempo della sonata per pianoforte op. 2.

Molti altri esempi sono inoltre rintracciabili in Chopin (con il uso espanso di note di passaggio), negli esercizi per pianoforte di Brahms o nelle complesse sovrapposizioni create da Bruckner nella sinfonia n. 6. L'esempio seguente (tratto dal concerto per orchestra di Lutoslawski) esemplifica tale tipo di polimetria:

Una seconda accezione del concetto di polimetria è quella basata sulla *sovrapposizione di metri differenti scanditi dalla stessa unità minima*. Un bell'esempio di tale lettura si trova nel "Petit concert" dell'*Histoire du soldat* di Stravinsky, in cui il clarinetto esegue un cambio metrico da 3/4 a 3/8 con unità minima di croma, mentre violini e contrabbassi restano sulla figura di 3/4 sempre con la medesima unità minima. Ligeti ha scritto numerosi lavori (ad esempio gli studi per pianoforte) con l'intenzione di espandere ai massimi livelli questa interpretazione del concetto di polimetria. Tale accezione di polimetria è esemplificato nell'estratto seguente (tratto dal primo studio per pianoforte di Ligeti, *Desordre*):

Una terza importante accezione di polimetria è quella che combina i due precedenti nella *sovrapposizione di metri differenti scanditi da unità minime differenti*. Ciò porta alla perdita della percezione della scansione ritmica tout-court in favore della creazione di una tessitura polifonica: **il ritmo, cioè, si trasforma in timbro e perde la sua originaria connotazione**. Molta della musica contemporanea addotta, a vario grado, questa accezione di poliritmia (diversi lavori di Boulez, di Ligeti stesso, di Xenakis, ecc.): si vedranno le connessioni tra timbro e poliritmia nei paragrafi successivi.

Una quarta ed ultima accezione, infine, si basa sull'uso dell'aleatorietà. Si può definire polimetria, infatti, anche la *sovrapposizione di un certo metro con una certa unità ritmica ad una scrittura libera senza metro*.

Tra i compositori che hanno più spesso utilizzato quest'accezione troviamo Lutoslawski, Penderecki e, più recentemente, Hosokawa e Grisey.

Proprio dal brano Partiels, di quest'ultimo, è tratto l'esempio seguente:

A musical score for Pierre Boulez's 'Partiels'. The score consists of several staves. The top two staves feature a melodic line with a dynamic marking of 'fff' (fortissimo) and a fermata. The middle staves contain complex rhythmic patterns with dynamic markings such as 'pp' (pianissimo), 'ppp' (pianississimo), and 'pcccf'. The bottom staves show a bass line with a dynamic marking of 'fff' and a fermata. The score is written in a modern, experimental style with various articulations and dynamic changes.

2.1 Forma, scale del tempo e memoria

Nel XVIII° secolo, la scoperta del tempo come entità autonoma ha finalmente svincolato la forma dal ritmo. In epoca barocca, infatti, le forme (allemanda, giga, fuga, ecc.) erano spesso connesse a figure ritmiche tipiche e il rapporto tra forma e ritmo era dunque strettissimo. Il disaccoppiamento di questi due parametri, ha così portato ad indagare il concetto di forma come *mutazione della scala del tempo*.

Si è cominciato a sperimentare con l'uso di oggetti musicali presentati *contemporaneamente in scale del tempo diverse*: tramite le procedure di espansione e contrazione, un oggetto si è così potuto configurare come timbro, melodia, ritmo o forma stessa¹. Il cambio della *funzione* di un oggetto musicale è diventato uno strumento molto utilizzato nella musica contemporanea data la sua facoltà di creare livelli di coerenza musicale molto forti.

Tale coerenza è strettamente connessa al modo in cui l'uomo sente il fluire del tempo: non essendoci un organo preposto alla percezione del tempo (come invece esistono le orecchie per la percezione delle frequenze) l'unico modo per definire tale concetto è attraverso la creazione di una *successione di eventi*. Dunque il senso del tempo serve a verificare una successione di eventi, un metro. E' solo attraverso questa premessa che l'uomo può utilizzare le speciali capacità di *sentire* il tempo, non nel modo proposto da Stockhausen in cui le proporzioni sono stabilite da una falsa analogia con la frequenza; nel suo sistema, infatti, egli assegna durate assolute in base alla frequenza senza considerare i rapporti tra gli eventi della successione che si sta sperimentando².

La percezione del tempo musicale è inevitabilmente connessa al concetto di **memoria**. Il ricorso alla memoria nell'ambito musicale dipende *esclusivamente* dalla densità degli eventi che si sperimenta. Il *presente* musicale, infatti, non ha alcuna relazione con il presente fisico ed è puramente collegato all'evoluzione degli oggetti musicali. L'esposizione del tema nel primo tempo della sonata op. 26 di Beethoven dura, mediamente, un minuto. Nel secondo movimento del quintetto in do maggiore di Schubert il discorso musicale raggiunge la tonica in circa tre minuti.

¹ Questo concetto era già presente, *in nuce*, nelle procedure di aumentazione e diminuzione dei canoni sebbene in tal caso il cambio di scala del tempo non abbia mai prodotto un cambio di funzione dell'oggetto.

² Un errore analogo è stato fatto anche da Hindemith, sebbene in altro contesto, con la sua logica di creazione di accordi (note che accadono simultaneamente nel tempo) basata solamente sulle proprietà della serie armonica *per sé* senza considerare le relazioni tra accordi adiacenti.

In entrambi questi casi, la percezione è quella di essere nel *presente musicale* e non viene innescato alcun processo legato alla memoria: il basso numero di eventi presentato permette di compattare il flusso musicale in un unico evento indivisibile che dunque fa capo al presente immediato. Il **ritmo, dunque, non ha alcun valore di per sé ma è solo mezzo per la definizione della successione di eventi che scandisce la percezione del tempo musicale**. Se, ascoltando un brano, si ha l'impressione di trovarsi davanti ad una musica in cui il ritmo è dominante (ad esempio alcune parti della Sagra) è solo perchè in tale brano il ritmo organizza **eventi musicali importanti** e non in quanto pura struttura metrica.

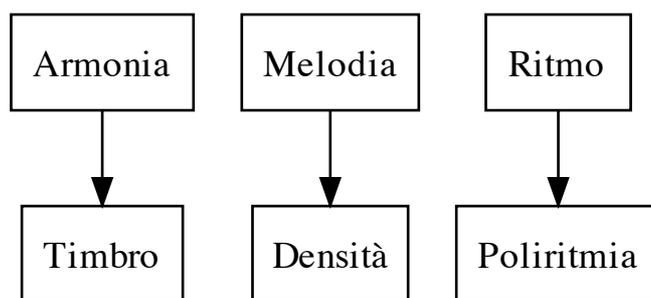
La capacità di percepire simultaneamente diverse scale del tempo fa parte della sensibilità musicale dell'ascoltatore; tale sensibilità si stabilisce grazie alla familiarità con un certo repertorio musicale ed è perciò possibile affinarla. Come oggi è semplice riconoscere una terzina sovrapposta ad una quartina, così domani si potranno distinguere e rivalutare strutture ritmiche più complesse.

3. Nuove categorie concettuali

La poliritmia si configura, dunque, come uno strumento importante per ridefinire la semantica musicale *tout-court*, in quanto capace di agire su altri importanti parametri musicali.

Nel brano per coro *Lux Aeterna* di Ligeti, ad esempio, la poliritmia è usata con una funzione diversa da quella assunta in altri pezzi dello stesso autore (come ad esempio nello studio per pianoforte *Desordre*). Tutto è molto rallentato e non è possibile percepire l'evoluzione ritmica delle voci. Ciò porta, in effetti, alla creazione di una sorta di *micro-polifonia* e genera una musica formata da accordi in continua trasformazione.

Questo tipo di procedimento sconfinava in nuovi mondi: quello della *definizione timbrica* ed anche quello della *densità* di una composizione. Questi due parametri sono molto complessi ed assumono valori diversi in compositori diversi e non è dunque possibile esaminarli in questo contesto. E' però possibile suggerire una nuova strada per l'analisi musicale attraverso la definizione delle categorie di *timbro*, *densità* e *poliritmia* come **generalizzazione** delle categorie tradizionali di armonia, melodia e ritmo. La figura seguente chiarisce i concetti esposti:



Questo nuovo approccio *categoriale* permetterà forse, in futuro, di costruire un terreno comune per l'analisi musicale nel quale inquadrare brani appartenenti a diversi stili, diverse estetiche e diverse poetiche.

4. Alcuni ascolti

La seguente lista rappresenta un elenco parziale di composizioni in cui i parametri di timbro, densità e poliritmia sono importanti:

Beethoven, Nona sinfonia - tempo primo
Beethoven, Terza sinfonia - tempo terzo
Brahms, Quarta sinfonia - tempo primo
Cage, 4'33"
Debussy, Prélude a l'après-midi d'un faune
Grisey, Partiels
Grisey, Vortex temporum
Ligeti, Lux Aeterna
Ligeti, Desordre
Ligeti, Atmospheres
Sciarrino, Lo spazio inverso
Tallis, Spem in alium
Xenakis, Metastasis

5. Bibliografia parziale

A. Bertirrotti - A. Larosa, **Tempo e musica**, Studi di Storia della Filosofia, XII/2002
W. Branchi, **Configurare il tempo**, Amelia - atti del convegno su Musica/complessità
C. E. Cella, **Cos'è la musica elettroacustica?**, pubblicato su www.tevac.com
C. E. Cella, **Musica e complessità** - un breve glossario concettuale, non pubblicato
C. E. Cella, **Sulla struttura logica della musica**, Rivista umbra di musicologia, 2005
Jan Jarvlepp, **Pitch and Texture Analysis of Ligeti's Lux Aeterna**, pubblicato su www.ex-tempore.org