

ARMANDO CALABRESE

I COSTITUTIVI DELLA MUSICA



**BONANNO
EDITORE**

ARMANDO CALABRESE

I COSTITUTIVI DELLA MUSICA



BONANNO EDITORE

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2010 – Gruppo Editoriale s.r.l.
ACIREALE – ROMA

www.bonannoeditore.com – gruppoeditorialesrl@tiscali.it

INDICE

PREFAZIONE	
di <i>Lucia Augugliaro</i>	pag. 13
PRESENTAZIONE	
<i>ovvero</i> Gestazione e nascita del testo	„ 17
PARTE PRIMA – IL SUONO	
1. Il suono: elementi preliminari	„ 23
1.1. Caratteristiche del fenomeno vibratorio	„ 25
1.2. Dal pendolo alla corda, dall'oscillazione alla vibrazione	„ 31
1.3. Dalla vibrazione all'onda sonora	„ 33
1.3.1. Rappresentazione temporale dell'onda sonora	„ 36
1.3.2. Rappresentazione spaziale dell'onda sonora	„ 37
1.3.3. Annotazione esplicativa: il fenomeno sinusoidale come rappresentazione della funzione d'onda	„ 38
1.4. Fenomenologia della produzione di un suono	„ 40
1.4.1. Il fenomeno vibratorio nelle corde	„ 43
1.4.2. Le vibrazioni armoniche	„ 45
1.4.3. Il fenomeno vibratorio mediante aria (tubi sonori)	„ 48
1.4.4. La percussione	„ 53
1.5. Dalle vibrazioni armoniche ai “suoni armonici” Riscontri nella pratica musicale	„ 57
1.6. Le caratteristiche del suono alla luce della Fisica Acustica	„ 62
1.7. La percezione del suono	„ 66
1.8. Uno strumento particolare: la voce umana	„ 68
1.9. Velocità del suono	„ 75
1.10. Fenomeni connessi alla propagazione di onde sonore: coda sonora, rimbombo, eco	„ 77
PARTE SECONDA – LA NOTAZIONE MUSICALE	
2. La notazione musicale	„ 81
2.1. Il canto gregoriano e la notazione neumatica	„ 84

2.1.1. La notazione neumatica: dalla chironomia al neuma in campo aperto	pag. 86
2.1.2. Dalla notazione adiaستمatica alla diastemazia: l'introduzione del rigo musicale e delle chiavi	„ 89
2.1.3. La notazione diastematica	„ 91
2.2. Notazione modale e mensurale	„ 93
2.3. Le note musicali e la figura di Guido D'Arezzo	„ 100
2.4. Il rigo musicale	„ 101
2.5. Il nome delle note	„ 103
2.6. Le chiavi musicali	„ 104
2.7. Valori di durata delle note	„ 110
2.8. Segni di prolungamento e di diminuzione del suono: legature e punti di valore	„ 112

PARTE TERZA – RITMO, METRO E TEMPO MUSICALE

3. Ritmo, Metro, Tempo: alcune questioni preliminari Cenni di fenomenologia della musica	„ 119
3.1. Il Ritmo: Arsi e Tesi. Cenni di evoluzione storica del concetto di Ritmo	„ 126
3.2. Ancora sul Ritmo: questioni e problematiche su Arsi e Tesi. La “Ritmica”	„ 135
3.2.1 Gli accenti	„ 139
3.3. Ritmo e Metro, Ritmo e Battuta musicale	„ 141
3.4. Postilla	„ 146
3.5. La Battuta o Misura	„ 148
3.6. Il Tempo musicale	„ 149
3.7. Nota storica sul “solfeggio”	„ 155
3.8. Alterazioni ritmiche e particolarità metriche: sincope, contrattempo e gruppi irregolari	„ 157

PARTE QUARTA – L'INTERVALLO.

IL SUONO COME *RELAZIONE*

4. Per iniziare: significato fisico-matematico dell'intervallo musicale	„ 167
--	-------

4.1. L'intervallo all'interno del nostro sistema musicale: tono e semitono	pag. 170
4.2. Scala Pitagorica, Scala naturale e Scala Temperata	„ 173
4.3. Classificazione degli intervalli	„ 185
4.3.1. Ancora sugli intervalli: metodo pratico di riconoscimento	„ 190

PARTE QUINTA – TONALITÀ E MODALITÀ. LA SCALA

5. Tonalità e Modalità	„ 195
5.1. I Modi greci e il Tetracordo	„ 196
5.2. I Modi gregoriani	„ 201
5.3. Transizione da Modalità a Tonalità	„ 203
5.4. Il concetto di Tonalità in Rameau	„ 206
5.5. Dopo Rameau: Sechter e Riemann	„ 209
5.6. La codificazione odierna dei concetti di Tonalità e Scala	„ 210
5.7. Le Scale e i Modi: approfondimento	„ 212
5.7.1. Altre scale	„ 216
5.8. Ambito tonale ed individuazione di una tonalità	„ 220

PARTE SESTA – CARATTERISTICHE FUNZIONALI DELLE NOTE E ABBELLIMENTI MUSICALI

6. Entrata in materia: funzioni delle note e abbellimenti	„ 225
6.1. Suoni reali, note di passaggio, note di volta, appoggiatura e nota pedale	„ 226
6.2. Gli abbellimenti	„ 227
6.2.1. Altri abbellimenti	„ 244

PARTE SETTIMA – TRASPORTO E TONALITÀ. GESTALT E MUSICA

7. Il Trasporto in relazione al concetto di Tonalità: cenni di analisi gestaltica	„ 251
7.1. Come si opera un trasporto	„ 254

7.1.1. Il trasporto ad un semitono cromatico ascendente o discendente	pag. 258
7.1.2. Il trasporto ad un semitono diatonico inferiore	„ 259
7.1.3. Il trasporto ad un semitono diatonico superiore	„ 261
PARTE OTTAVA – STRUTTURE E FORME MUSICALI ELEMENTI DI ANALISI	
8. Strutture, generi e forme musicali	„ 265
PARTE NONA – L'ARMONIA. TRADI ED ACCORDI PRINCIPALI	
9. La Triade e gli Accordi	„ 273
9.1. Prospetto delle Triadi sui gradi della scala	„ 276
9.2. Un accordo di particolare importanza: la settima di dominante	„ 277
9.2.1. L'accordo di settima di dominante utilizzato all'interno della cadenza V-I	„ 280
9.3. L'accordo di nona di dominante	„ 282
9.4. Elementi fondamentali sulla Modulazione	„ 283
PARTE DECIMA – DAL METRONOMO AI SEGNI AGOGICO-DINAMICI	
10. Sul periodare della musica: metronomo, andature dei tempi, segni agogico-dinamici	„ 289
10.1. Le indicazioni agogiche	„ 291
10.2. La dinamica	„ 292
10.3. Segni convenzionali, segni di ripetizione e di richiamo, segni di abbreviazione	„ 293
CONCLUSIONI	„ 297
BIBLIOGRAFIA	„ 299
SITOGRAFIA	„ 309

**ABSTRACT DALLA PARTE TERZA DE
"I COSTITUTIVI DELLA MUSICA"
A. CALABRESE,
BONANNO EDITORE, 2010, PAG. 310**

PARTE TERZA

RITMO, METRO E TEMPO MUSICALE

3. RITMO, METRO, TEMPO: ALCUNE QUESTIONI PRELIMINARI CENNI DI FENOMENOLOGIA DELLA MUSICA

Ritmo, Metro e Tempo, pur non esprimendo affatto concetti identici, rimandano ad un'area semantica in virtù della quale il flusso musicale viene percepito nel suo svolgersi in un "tempo", secondo modalità ritmico-metriche da definirsi. L'idea stessa del *Tempo* in musica, però, subisce una sorta di *impossibilità del dirsi*, come del resto qualsiasi altro evento che si voglia esaminare a proposito della fenomenologia afferente il termine *Tempo*. Definire, infatti, in maniera organica cosa sia il *Tempo* in musica e come si estrinsechi un *Ritmo* musicale, è operazione assai complessa. Sono molte le ragioni che rendono difficile la descrizione del fenomeno. Primariamente, è da dirsi che nel *continuum* che caratterizza ogni evento umano il *Tempo* si sostanzia in una dimensione di inafferrabilità: **l'unica dimensione che è data vivere è il presente, ma nell'attimo stesso in cui, in atto di cominciamento filosofico-ermeneutico, "pensiamo il presente", esso è già svanito, defluito in un nuovo "ora" di cui, parimenti, siamo impossibilitati a percepire la presenza.**

W. Rudziński, in un saggio dal titolo "Il Ritmo Musicale, teoria e storia", fa notare come "*la realtà risiede nel presente; quand'essa scivola nel passato, noi entriamo in un nuovo presente e in questo modo ci troviamo sempre nell'eterno «ora». Che cos'è dunque il tempo, se tutto ciò che rimane di esso non è che un flusso continuo di istanti presenti che scivola insieme a noi attraverso una catena di eventi che scorre dal passato, irrecuperabile, verso il futuro sconosciuto?*"⁵⁶.

D'altronde, anche una semplice definizione di carattere enciclopedico del termine "Tempo" non può fare a meno di cadere nella vaghezza terminologica, nella sostanziale inconcludenza:

⁵⁶ Rudziński, W., 1993, *Il ritmo musicale. Teoria e Storia*, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca, p. 9.

Tempo: La continuità dell'esistere in rapporto al divenire successivo e continuo dei giorni, delle notti, delle stagioni ecc... [...] Parte del divenire e in particolare parte della vita di un individuo compresa entro limiti più o meno indeterminati [...] Ciascuna delle parti, ciascuno dei movimenti che compongono un'azione più o meno complessa [...]»⁵⁷.

L'impossibilità nel definire il *Tempo*, impossibilità di carattere generale di cui il *Tempo Musicale* non è che un particolare aspetto, comporta, nondimeno, in quasi tutte le spiegazioni di tipo enciclopedico-descrittivo, la contiguità tra il concetto di *Tempo* e quello di *Movimento*, ossia di *flusso* e *continuità*. Infatti, sebbene la materia sia assai delicata, in perenne ed inesausta rielaborazione speculativa da parte degli specialisti, la *continuità* è giustappunto uno degli elementi che si ritrovano negli aspetti generali relativi al *Tempo*, unitamente a quello della *unidirezionalità*:

Nel tempo, inoltre, si possono distinguere alcune caratteristiche tipologiche: continuità [...], coerenza, movimento unidirezionale, dimensione univoca. Il tempo non può scorrere in due direzioni; un corpo può trovarsi nello stesso luogo in momenti diversi ma non può trovarsi nello stesso istante in luoghi diversi dello spazio [...] Anche il moto, il cui ruolo è di estrema importanza per chiarire i problemi concernenti il ritmo, è collegato con il tempo. Aristotele definiva il moto come un cambiamento qualsivoglia, determinato dalla natura; egli distingueva tra cambiamento di sostanza (*generatio et corruptio*), di qualità (*alteratio*) e di quantità (*augmentatio e diminutio*) [...] La nozione di tempo contiene in sé connotazioni di carattere dimensionale (continuità e durata di processi) e ordinale (successione o sequenza di eventi). Una connessione tra tempo e moto è alla base della celebre definizione aristotelica del tempo come "il numero del movimento secondo un prima e un poi"⁵⁸.

⁵⁷ AA.VV., 1971, *Enciclopedia Universale "Rizzoli Larousse"* (vol. XIV, voce "Tempo"), Rizzoli Editore, Milano, p. 709.

⁵⁸ Rudziński, W., *op. cit.*, p. 10.

Il *Tempo*, dunque, può essere relazionato ai concetti di *moto* e di *flusso*. Si rende necessario, a questo punto, precisare in che senso si possa parlare di un *continuum* del tempo e di “esperienza” del tempo stesso, specie in relazione al *tempo musicale*. Non possiamo addentrarci in queste tematiche senza introdurre in qualche maniera i contributi epocali forniti in merito da S. Celibidache.

S. Celibidache (1912-1996) non fu “soltanto” un direttore d’orchestra ma anche un profondo studioso della fenomenologia della musica, mediante l’approfondimento della quale ha tentato di dare risposta a molteplici interrogativi riguardanti la materia sonora (tra cui figurano proprio il *tempo* e la *forma* musicale). Ma cos’è la “fenomenologia della musica” e perché può esserci utile per indagare sul *tempo* e sui *costitutivi musicali*? L’ “associazione Celibidache” ha pubblicato, nel sito dedicato alle proprie attività, un’efficace sintesi che descrive le finalità e gli obiettivi della fenomenologia musicale e dell’operato del Maestro: “*Sergiu Celibidache ha cercato di dare delle risposte col suo insegnamento che, per i forti agganci con la nota filosofia Husserliana, va sotto il nome di ‘fenomenologia della musica’ (già iniziata da altri validi musicisti quali Ernest Ansermet). La caratteristica fondamentale dell’approccio fenomenologico al fatto musicale sta nel dare maggiore importanza all’Erlebt, il vissuto (condizione imprescindibile affinché la musica possa definirsi tale) piuttosto che alle formulazioni teoriche*”⁵⁹.

Dunque, grazie alla fenomenologia, il “vissuto” musicale diventa *status fondante* per la percezione della stessa musica. Tutto ciò, rapportato alla problematica del *Tempo*, acquista una rilevanza straordinaria. Per capire l’approccio fenomenologico al *tempo*, infatti, non possiamo prescindere dal fatto che esso è *esperienza trascendente* ed, al contempo, *ontologica*, legata alla nostra stessa natura umana: ciò vuol dire che tutto ciò che ci riguarda **non può che essere ricondotto ad una percezione temporale, ad una rappresentazione mentale secondo un “prima ed un poi”, ad un principio ineludibile di alternanza.**

Ora, Celibidache era solito definire il *Tempo* come la “*condizione che permette la riduzione*”. Per “riduzione” si intende la necessità del-

⁵⁹ <http://www.celibidache.it/fenomenologia.htm>.

l'uomo, che è unità, a ricondurre tutto all'uno, ossia a ridurre la "molteplicità" all'uno. A ben vedere, il fatto che qualsiasi elemento naturale venga "ridotto" dall'uomo in impulsi di slancio e risoluzione, di Arsi e Tesi, comprova questo bisogno di matrice ontologica. **Potremmo dire, con termini sintetici, che la "riduzione" è l'atto di coscienza con il quale l'uomo si appropria del molteplice riconducendolo all'unità** (questa evidenza è alla base di quanto verrà descritto al capitolo 3.2, precisando con esempi circostanziati come l'esigenza di ricondurre il vissuto ad un principio di alternanza sia un dato ineliminabile della psiche umana e, più ancora in generale, della condizione esistenziale dell'uomo). Si noti come tutto questo sia in stretto contatto con quello che lo stesso Celibidache definiva come il *one-pointedness*, l'essere punto, l'esser "uno". Naturalmente, l'atto di riduzione è esperibile limitatamente a ciò che ci è possibile percepire: la fenomenologia si sofferma sul fatto che è possibile ridurre solo ciò di cui possiamo avere coscienza, ossia ciò di cui ci possiamo in qualche modo "appropriare". L'oggetto è "indipendente da noi" soltanto se ci è sconosciuto, ma nel momento in cui tentiamo di appropriarcene, esso entra in relazione con la nostra coscienza, motivo per il quale una certa interpretazione della fisica quantistica ci impedisce di considerare la coscienza stessa come semplice "epifenomeno di condizioni bio-chimiche". Ordinari esempi di riduzione sono i processi di apprendimento, di cui ognuno di noi fa esperienza: **ciò che è alla base di qualsiasi processo di riduzione è un' "espansione della coscienza"**.

Il Tempo musicale, dunque, sotto questa particolare prospettiva, diventa quella condizione essenziale per cui possiamo percepire la musica e, grazie ad essa, cogliere i suoni nel loro legame con la nostra coscienza.

Ma se è vero che il "*tempo è la condizione che permette la riduzione*" e, di riflesso, se è altrettanto vero che rappresenta una condizione umana imprescindibile, l'analisi della *percezione* del tempo diventa fattore dirimente per la nostra indagine. Il *Tempo*, infatti, rappresenta una di quelle realtà nelle quali l'uomo è coinvolto contemporaneamente come osservatore e come protagonista (anche in una condizione di osservazione, non può prescindere dal suo essere nel tempo, vivendolo in ogni istante di presenza); per queste motiva-

zioni il *Tempo* è soggetto all'inevitabile deformazione che subisce quando se ne tenta un'analisi oggettiva dall'esterno (cosa che, come appena detto, risulta praticamente impossibile). Cerchiamo ora di organizzare tutti questi spunti riferendoli a quanto avviene nel "vissuto della musica".

Nell'ascolto di un brano musicale, l'idea di *moto verso qualcosa* e, conseguentemente, di un *tempo vissuto* nel quale si innesta il ricordo di ciò che è stato e, contemporaneamente, l'aspettativa di ciò che sarà, è particolarmente significativa, vista sia dalla prospettiva dell'interprete (che, suonando, deve comunque porsi in una condizione di ascolto), sia dalla parte del fruitore. L'ascolto di un frammento "x" di un brano musicale è, infatti, ricolmo di stati emotivi e percettivi che fondano la loro ragion d'essere nella ricezione di "ciò che è stato" e, frattanto, nella creazione delle condizioni per "ciò che sarà", creando così un movimento, un flusso, una sorta di tensione emotiva proiettata al futuro. D'altronde, quanto appena detto si sposa perfettamente con ciò che accade all'interno della struttura stessa del brano musicale, pur considerato nella sua continuità: da un momento di inizio si muove verso un climax, raggiunto il quale, pur proseguendo in un moto di avanzamento, si imprende una dimensione *sintetica* che è, in qualche modo, riflessa sul passato, su ciò che è stato detto, sullo sviluppo che la materia sonora ha avuto (di cui non si può non tener conto).

Quest'ultimo argomento è, d'altro canto, in piena aderenza con quello che Celibidache descriveva a proposito della **Räumlichkeit (spazialità)**. Potremmo definire la **Räumlichkeit** come la "*giusta collocazione di ogni suono all'interno della frase*", dove però per "*giusta collocazione*" intendiamo il fatto che ogni suono della frase musicale deve "creare le condizioni per ciò che sarà", ossia **assicurare la continuità**. Il flusso della musica nel *Tempo* è permesso dal fatto che **ogni suono rappresenta la condizione affinché si verifichi il successivo**: il compito dell'interprete, dell'esecutore-creatore, è dunque quello di trovare costantemente il *punto che assicuri la continuità*, strutturando così la musica in un concetto di spazialità che trascende ogni singolo suono, sostanziandosi nella *relazione tra i suoni*.

Tornando alla *Musikalische Erlebnis* (l'esperienza musicale vissuta),

come si rapporta questa idea di flusso e di continuità alle prospettive ora dell'ascoltatore ora dell'interprete-creatore? Cerchiamo di approfondire ulteriormente. Dal punto di vista di chi ascolta, come già precedentemente accennato, **l'ascolto stesso non può prescindere da quel concetto generale di "eterno ora" secondo cui ogni istante di percezione fa parte di quegli infiniti contributi che, tenendo conto di una ritenzione del passato, si sviluppano lungo una protensione al futuro. L'ascoltatore, dunque, coglie un "divenire" della materia musicale, un divenire che è reso possibile proprio dall'interrelazione tra il presente dell'ascolto e quello che ha preceduto e che seguirà quel medesimo istante di presenza.**

Nell'ottica dell'esecutore e dell'interprete-creatore, la tematica risulta ancor più complessa e composita. Si è già detto che, in primo luogo, compito del musicista è assicurare la spazialità, la continuità, la **Räumlichkeit**. Ma com'è possibile tutto questo, ossia come è possibile che l'esecutore *sia nell'istante di presenza e, contemporaneamente, si proietti in una protensione che identifica ogni suono come punto di continuità del flusso?* In altre parole, come è possibile essere "nel tempo" ed esserne contemporaneamente "fuori"? Per comprendere questo particolare aspetto dobbiamo ancora una volta ricorrere ai contributi di Celibidache. Egli separava nettamente, in aderenza alla filosofia di Husserl, due fasi dell'esperienza musicale nella prospettiva del musicista, definite come "*fase noetica*" e "*fase noemica*". Nella "*fase noetica*" avviene la conoscenza e la discriminazione: il momento noetico è legato alla percezione intellettuale, alla dimensione del pensiero. È costituito, in sostanza, da quell'insieme di atti di comprensione relativi all'esperienza: in musica, dunque, la fase noetica corrisponde al momento in cui ogni suono viene percepito, immaginato, pensato in relazione alla struttura ed al sistema della frase musicale. Tutto ciò, però, deve assolutamente scomparire nella "*fase noemica*", che comprende la noetica ma la supera. La fase *noemica* rappresenta, dunque, *l'intuizione pura intellettuale* o, meglio, il manifestarsi della dimensione dell' "*esperienza vissuta*". **In altre parole, "vivere la musica", vuol dire essere nel tempo e nella materia sonora dimenticando le quote razionali e di pensiero che non ci renderebbero autenticamente liberi di sperimentare questo "vissuto".**

Ecco perchè l'esecutore può essere nell'istante di presenza ed assicurare *protensione* e *continuità* solo quando “è veramente nella musica”, solo se sta “vivendo l'esperienza della musica”, pienamente assorbito dalla “fase noemica”.

Riccolgandoci, ora, ai concetti precedentemente esposti, potremmo dire che chi riduce, chi tende all'uno, chi vive l'esperienza musicale noemica è nell'eterno presente di ogni istante sonoro, mentre, per chi ascolta, la musica viene colta come un divenire di questo “eterno ora”. **Essere nella musica, allora, vorrà ulteriormente dire correlare “ciò che è” con “ciò che è stato” e con “ciò che sarà” nella “contemporaneità trascendente” del vissuto musicale. È questo il motivo per cui Celibidache definiva la forma musicale come la “coincidenza tra inizio e fine”.**

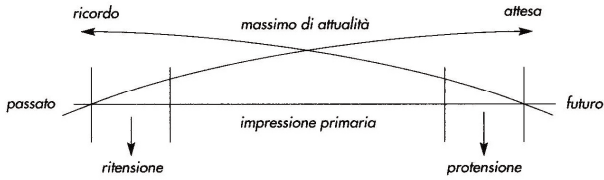
A proposito di quanto appena detto sulla complessità del *Tempo* che comprende, in ogni istante del suo dipanarsi, la dimensione del ricordo e quella della protensione futura, si legga quanto segue:

Della fenomenologia della coscienza interna del tempo (*Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*) si è occupato Edmund Husserl, illustrando le sue concezioni anche con esempi musicali. Secondo Husserl, l'esperienza vissuta (*das Erleben*) del tempo ha il carattere di un processo durante il quale il fenomeno temporale (ad esempio la fase in atto di un suono che sta risuonando) si pone come un continuum funzionale (*Aktkontinuum*), composto di ricordo (*Erinnerung*), osservazione⁶⁰ (*Wahrnehmung*) e attesa (*Erwartung*). La melodia è presa ad esempio da Husserl per illustrare il modo in cui si forma un evento temporale. Noi non udiamo i momenti astratti di presenza sonora o i suoni separati; udiamo i suoni nelle loro durate, collegate in una forma sviluppata, e attraverso la mediazione di questa forma (*Gestalt*) percepiamo la melodia come un'entità che si distende costantemente e uniformemente [...]⁶¹.

⁶⁰ Non concordiamo pienamente riguardo la traduzione di *Wahrnehmung* con “osservazione”, ritenendo più appropriata quella di “percezione”. D'altronde, al di là della pertinenza linguistica della traduzione, un “suono” più che essere “osservato” viene “percepito”.

⁶¹ Rudziński, *op. cit.*, p. 12-13.

Figura 1



Fenomenologia della coscienza interna del tempo secondo la schematizzazione Di Roman Ingarden Cracovia, 1893-ivi 1970), discepolo di Husserl⁶²

Tornando per un attimo ai prodromi della nostra trattazione, non possiamo non rilevare come ciò che abbiamo dianzi espresso mostri quanto l'argomento inerente il *Tempo Musicale* sia assai più complesso rispetto alla contrazione concettuale che, non di rado, ne considera gli aspetti puramente metrico-formali, limitandone l'analisi al segno d'espressione matematica (la frazione posta all'inizio di un brano musicale) e facendo, peraltro, confluire senza alcuna lecita giustificazione, le tematiche del Tempo, del Ritmo e della Metrica in un unico, indefinito calderone semantico. **Se il Tempo afferisce ad una dimensione nel quale tutte le umane attività, vita compresa, si dispiegano, il Ritmo e la Metrica musicale sono gli elementi secondo i quali la materia sonora si sviluppa e fluisce da un "prima ad un dopo"**. La complessità di questi fattori sarà oggetto di indagine dei prossimi capitoli.

3.1 IL RITMO: ARSI E TESI. CENNI DI EVOLUZIONE STORICA DEL CONCETTO DI RITMO

Ritmo deriva dal greco ῥυθμός. Il suffisso - ρμοσ- rende il termine appartenente a quei sostantivi la cui area semantica è in stretta correlazione con l'atto del "misurare" (lo si ritrova, ad esempio, nei termini

⁶² *Ibid.*, p. 13.

ni ἄρ-θμός=“patto”, στα-θμός=peso, ἀρι-θμός=numero). La pertinenza semantico-etimologica del termine attorno all'atto di una misurazione ne rende ancor più chiara, peraltro, la correlazione con il termine *Tempo*: **potremmo definire, in sintesi, il Ritmo come l'ordine del tempo musicale sulla base di leggi metriche.**

Naturalmente, anche il complesso concetto di Ritmo necessita di ulteriori approfondimenti.

Cominciamo col dire che esso non ha soltanto stretto legame con il *Tempo* (in quanto oggetto della sua “misurazione”), ma anche con lo *Spazio*. Storicamente, nella cultura greca, esistevano le seguenti corrispondenze: *ritmo-tempo* in relazione alle cosiddette “arti in movimento” (Musica, Poesia, Danza), *ritmo-spazio* per quanto riguarda le “arti in riposo” (Architettura, Pittura, Scultura)⁶³.

Un esempio di movimento ritmico è quello *periodico*, ben rappresentato dal moto pendolare di cui si è diffusamente parlato nella prima parte di questo testo. **Pertanto, si può affermare che qualsiasi movimento i cui costitutivi si susseguano con regolarità è un “ritmo”; in musica la successione di accenti (forte e debole) o, meglio, di momenti di slancio e di riposo, istruisce il ritmo musicale stesso.** Ma quanto detto non è ancora bastevole per definire il concetto di *Ritmo*. Approfondiamone ulteriormente alcune caratteristiche, muovendo dai termini “ordine” e “periodicità”. Pensiamo al ticchettio di un orologio, ai passi regolari di un uomo, ad un rubinetto che perde *periodicamente* una goccia d'acqua, ad un metronomo che “batte il tempo”. Ebbene, esiste un fondamento fisico-scientifico in base al quale possiamo identificare in questi fenomeni una scansione ritmica?

La natura del ritmo è psicologica e appartiene solo all'uomo. I fenomeni periodici che possono darsi nel mondo esterno non contengono in sé alcun elemento ritmico. Il ticchettio indifferenziato di un orologio a pendolo, la cui periodicità garantisce del suo regolare fun-

⁶³ Cfr. AA.VV., 2000, *Deum, Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il Lessico, vol. IV (voce “Ritmo e Tempo I) Accezione generica dei due termini”)*, UTET, Unione Tipografica-Editrice Torino (a cura di A. Basso), p. 105.

zionamento, in sé non ha alcuna configurazione ritmica, ma appena immaginiamo che quel ticchettio sia costituito da una serie di “tic-tac”, ecco che con questa differenziazione onomatopeica abbiamo introdotto, soggettivamente, la più elementare delle cellule ritmiche, anche se quegli impulsi acustici sono e restano fisicamente indifferenziati. Il ritmo è legato al concetto di periodicità per altro verso, nel senso cioè che esso nasce da un’idea di cadenza, che vive anzitutto nella nostra immaginazione e che solo per un successivo atto della volontà viene tradotta in un fatto concreto, con differenziazioni di movimento, di accentuazione verbale o di pensiero. Queste sono le relazioni tra il concetto di periodicità e quello di ritmo che, ripetiamo, è e resta di natura squisitamente psicologica [...]⁶⁴.

Il passo appena riportato chiarisce come il *Ritmo*, più che essere un dato “oggettivo”, è un fatto ontologico legato alla percezione umana che ci spinge a rapportare ogni fenomeno che abbia il crisma della periodicità ad una nostra personale esigenza di misurazione, in seguito alla quale definiamo il fenomeno osservato come *ritmico*.

Si pensi, a riprova di quanto detto, che esiste un *Ritmo* che potremmo definire “naturale” e che afferisce a tutti quei fenomeni presenti in natura che, all’osservazione, si *presentano come ritmici*: chiunque si ponga su una spiaggia e osservi il ciclico andamento della risacca, dopo pochi istanti non potrà fare a meno di attribuire una percezione di tipo ritmico a quell’evento che, in sé, nulla ha di “metrico” se non una periodicità che, comunque, non è isocrona e non è vincolata da alcun elemento esterno a se stessa.

Dopotutto, pensiamo che “*il ritmo riposa sulla sensazione generale del movimento, della quale l’aspetto più elementare è una trasformazione della sensazione cinestetica nella percezione dei movimenti del corpo e della cadenza del passo*”, in virtù della quale “*il fenomeno ritmico essenziale in musica è l’ascesa (o la diminuzione) della tensione emotiva trasportata sul piano della mobilità*”⁶⁵.

Ulteriore considerazione, sul piano filosofico e teoretico, va fatta, inoltre, sulla base di una delle più antiche definizioni di ritmo, data da Platone nel dialogo intitolato *Nómoí*: “*il ritmo è la denomina-*

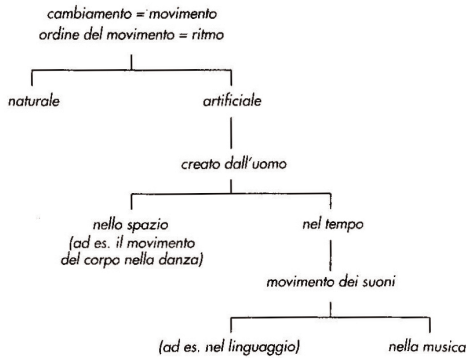
⁶⁴ Righini, P., *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵ Winckel, F., 1960, *Vues nouvelles sur le monde des sons*, Dunod, Parigi.

zione dell'ordine del movimento". Vien fatto notare da più parti che l' "ordine del movimento" non identifica un "movimento ordinato" in contrapposizione ad uno "non ordinato". Per "ordine del movimento", si intende il dispiegarsi del movimento stesso, senza alcuna precisazione sulle caratteristiche presunte di "regolarità" secondo le quali il medesimo si svolge. Ed infatti, in natura, se gli eventi sono troppo piccoli o troppo grandi, "siamo subito portati a parlare di caos, dimenticando che il caos stesso rappresenta un ordine e che il nostro ordine non è che una parte del caos"⁶⁶.

Per concludere, il ritmo, quale generico "ordine del movimento" risulta, alla luce di quanto dianzi esaminato, una derivazione artificiale della nostra naturale tendenza alla percezione periodica. Tra le forme ritmiche, il "ritmo musicale" non è che una fat-tispecie che potremmo far risalire alla nostra modalità di comprensione del circostante, secondo lo schema seguente:

Figura 2



Processo logico di derivazione del ritmo musicale
dalla percezione dei fenomeni naturali⁶⁷

⁶⁶ Rudziński, W., *op. cit.*, p. 15.

⁶⁷ Rudziński, *ibid.*, p. 16. In relazione all'immagine presentata, riterremo più opportuno parlare di "relazione tra i suoni" piuttosto che di "movimento di suoni": i suoni non si identificano propriamente in "movimenti" ma in relazioni reciproche.

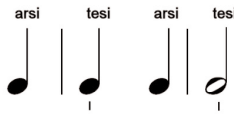
Superando tali implicazioni di ordine psicologico e percettivo, proseguiamo la discussione partendo da questo assunto: **se è detto che il ritmo è ordine di un movimento, è appena il caso di chiedersi quale siano i costitutivi di questo stesso movimento.**

Per indagare su questo aspetto è necessario introdurre i concetti di “cadenza ritmica” e “pulsazione”. Celibidache definiva la *Pulsazione* come “*l’unità irriducibile di energia che caratterizza compiutamente un movimento musicale*”. Partendo da un esempio concreto la prima vera sensazione che ricaviamo dall’ascolto di un brano o persino di un frammento musicale è l’indicazione riguardo al fatto che esso ci sembri “veloce” o “lento”. Come facciamo a definire un brano secondo tali parametri? E, soprattutto, esistono *realmente* i parametri di misura “veloce” e “lento”? Non possiamo che rispondere di no! **Percepriamo tali fattori in base alla nostra pulsazione interna, cioè al battito del nostro cuore: ciò vuol dire che il “metro” della pulsazione siamo noi stessi.** In altre parole, quando ascoltiamo musica siamo immediatamente portati a percepirne i costitutivi intesi come pulsazione, cadenza ritmica, alternanza tra slancio e riposo, ben sapendo che questa stessa cadenza ritmica viene avvertita in base alla *nostra* dimensione di impulso ritmico che è, al contempo, del tutto personale e comune ad ognuno di noi come specie umana. D’altronde, facciamo tutti, quotidianamente, esperienze di cadenze ritmiche, non solo nel caso del battito cardiaco, ma anche nel movimento primigenio della respirazione, che permette l’esistenza stessa: dall’alternanza tra inspirazione ed espirazione traiamo un esempio, ancora una volta connaturato all’uomo in quanto tale, che chiarisce come la percezione di ogni esperienza umana, e dunque anche del pulsare interno della musica, è ricondotta e riconducibile ad una cadenza ritmica. **Si potrebbe pertanto dire che la pulsazione musicale, e dunque la cadenza ritmica, è l’espressione più diretta che la musica produce del suo stesso movimento; potremmo altresì dire che tale espressione è legata alla specificità di ogni individuo (motivo per cui i termini “lento” e “veloce” non hanno, di fatto, alcun significato né fenomenologico, né sostanziale dal punto di vista dell’esperienza musicale vissuta).**

Procediamo, ora, cercando di approfondire gli elementi costitutivi di questa pulsazione musicale. La cellula minima di un movi-

mento ritmico, formato da uno slancio e da una fase di riposo, è data dall'alternanza di **ARSI e TESI**. Ricorriamo di necessità a questo nucleo basilare poiché, per darsi un movimento di tipo ritmico, vi deve essere almeno un elemento di propulsione (slancio, dunque “arsi”) ed uno di riposo (“tesi”). Ponendo in analogia ciò di cui stiamo parlando con l'elemento costitutivo della metrica classica, ossia il *piede*, ne consegue che la più piccola figura che rappresenti questa alternanza sia l'*inciso*, così definibile musicalmente:

Figura 3



Struttura di un inciso: Arsi e Tesi.

A sinistra un Inciso binario, a destra un Inciso ternario
(con il tratto verticale sotto la nota è indicato l'*ictus*)

La distinzione tra inciso binario e ternario di cui la figura 3 fornisce una rappresentazione è intuitiva se riconduciamo l'inciso stesso a quegli elementi di base che ne definiscono il movimento: è binario quando si compone di due unità, è ternario quando si compone di tre unità (per l'approfondimento del termine ictus rimandiamo al capitolo seguente).

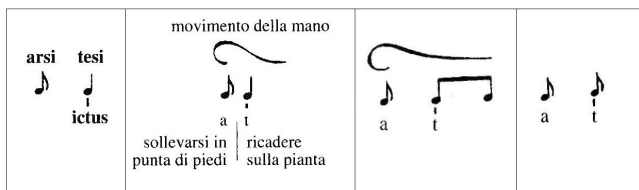
Proponiamo ora alcune immagini (fig. 4) in cui Rudziński rappresenta un inciso sottolineando l'arsi e la tesi con segni di tipo chtonomico di derivazione gregoriana.

Fermiamoci per un attimo ad analizzare la figura. Perché mettiamo in relazione il *piede* all'*inciso musicale*? Esiste una corrispondenza storica tra la metrica classica e il Ritmo in musica? **Il punto di contatto tra questi due elementi è da ricercarsi nella transizione storica da Ritmo Libero a Ritmo Misurato.** Vediamone il percorso storico:

1. *Ritmo libero: in riferimento alla terminologia ed ai segni della metrica greca e latina, si articola per mezzo di “brevi” e “lunghe” -. Le varie strutturazioni di questo ritmo avvengono per addizione dell'unità di misura.*

2. *Ritmo misurato: si basa sulla divisione di accento forte e debole. La strutturazione del ritmo avviene per divisione e suddivisione dell'unità.*

Figura 4



Arsi e Tesi secondo Rudziński: da sinistra a destra, un inciso ternario; segue la sovrapposizione, sull'inciso, di un segno di tipo chironomico che evidenzia il movimento di arsi e tisi; ancora a destra, variante dell'inciso ternario con tisi ripetuta (ma, l'ictus, come si nota, rimane sempre nella posizione precedente di appoggio ritmico); infine, inciso binario con arsi e tisi dello stesso valore⁶⁸

Si badi bene a non considerare questa distinzione come puramente teorica: essa, in realtà, in un'analisi del fenomeno ritmico che voglia anche tener conto della sua evoluzione storica, appare di fondamentale importanza in quanto **oggi siamo abituati a considerare un sistema che contempra la suddivisione dell'unità senza prendere atto che tutto questo è una moderna acquisizione e che, presso i greci, il meccanismo era assolutamente inverso, poiché si procedeva per *addizione* (addizione, non suddivisione!) rispetto alla cellula metrica principale. Approfondiamo la questione:**

Il sistema del Ritmo libero si basa sull'unità del movimento invisibile, che i greci chiamavano χρόνος, cioè *tempo*. Il termine "tempo", passando dal significato universale al particolare, diventa così sinonimo di misura del movimento e del riposo, come ci dice Aristide Quintiliano. L'unità di movimento, detta anche

⁶⁸ Le immagini sono tratte da Rudziński, W., *op. cit.*, p. 22.

tempo primo (χρόνος πρώτος) è indivisibile (ἄτομος) e anche la più breve di tutte (ἐλάχιστος). Tale quantità viene descritta da Aristosseno quando dice che il “tempo primo” non può essere diviso in nessun’altra maniera ritmica; né in due sillabe, né in 2 suoni, né in due passi di danza. Perciò il “tempo primo” si chiama non composto (σύνθετος) [...] Il Ritmo è il risultato di una successione di gruppi di unità formati per addizione, data l’indivisibilità dell’unità di misura. L’unità di misura si esteriorizza simbolicamente con un segno (σημεῖον), che equivale a un’unità o a un “tempo primo”. Quest’ultimo può addizionarsi, e così abbiamo il tempo composto (χρόνος σύνθετος). I segni equivalenti sono: “~” per il “tempo semplice”= 1 tempo; “-” per il “tempo composto”=2 tempi. Unendo tempi semplici e composti, si ha il piede (πούς) le cui parti essenziali sono l’arsi (ἄρσις) e la tesi (θέσις) che nel loro avvicinarsi ne determinano l’articolazione⁶⁹.

È ora chiaro come *arsi* e *tesi* si basino, storicamente, su quel tipo di concezione ritmica, fondata sull’addizione dell’unità metrica indivisibile. Le unità metriche o, meglio, i principali piedi della metrica greca erano organizzati nel seguente modo:

1. Trocheo = - ~ (lunga-breve)
2. Giambo = ~ - (breve-lunga)
3. Dattilo = ~ ~ ~ (lunga-breve-breve)
4. Anapesto = ~ ~ - (breve-breve-lunga)
5. Spondeo = - - - (lunga-lunga)
6. Tribrachico = ~ ~ ~ (breve-breve-breve)

Al lettore attento, non sarà sfuggito che l’articolazione in piedi qui presentata richiama un momento particolare della storia della notazione di cui si è già parlato: il *modo ritmico* (vedi cap 2.1.2). **Orbene, il Ritmo libero di matrice greco-latina è giunto fino**

⁶⁹ AA.VV., 2000, *Deumm, Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Il Lessico, vol. IV* (voce “Ritmo e Tempo II) Origine, valore compositivo e formale di ritmo e tempo nel sistema del ritmo libero”), UTET, Unione Tipografica-Editrice Torino (a cura di A. Basso), p. 106.

a noi proprio grazie al canto gregoriano e alla mediazione di ciò che conosciamo come “modi ritmici” al quale seguì la notazione di tipo mensurale. Vediamo, anche in questo caso, il processo nel dettaglio:

L'esteriorizzazione simbolica del Ritmo avvenne tramite i neumi ($\nu\epsilon\tilde{\upsilon}\mu\alpha$) i quali, sempre d'accordo con le teorie solesmensi, deriverebbero dagli accenti grave e acuto. I piedi metrici perciò si sarebbero trasformati in neumi attraverso il processo: piede metrico (quantità) > accento (qualità) > neumi⁷⁰.

Dunque, dal sistema quantitativo dei versi e dei piedi metrici, e quindi da un'articolazione lunga-breve che procedeva per addizione, si passò storicamente alle figure di **virga** e **punctum** (che rappresentavano giustappunto il passaggio dalla *quantità* metrica alla *qualità*, corrispondendo agli accenti acuto – la *virga* – e grave – il *punctum*) combinate tra loro secondo i sei modi ritmici; dai modi ritmici si passò ad una notazione di tipo mensurale che apriva alla possibilità di divisione e suddivisione del valore, abbandonando così le concezioni metrico-classiche da cui era promanata.

A tal proposito, è il caso di porre l'accento su un problema storico-antropologico di notevole importanza: infatti, il passaggio da un sistema di ritmo libero ad uno misurato (per mezzo dell'attuale battuta musicale) è, in realtà, un fenomeno non riconducibile ad una semplice “successione storica”. In altre parole, non è provato che l'uso dei due sistemi in questione sia l'uno successivo all'altro, in un processo di trasmigrazione e di travaso unidirezionale dal ritmo libero a quello misurato; inoltre, se anche si volesse, con certa forzatura, istruire una precisa sequenza, essa sarebbe da riferirsi soltanto alla musica di area mediterranea ed, in parte, europea. Ciò non smentisce quanto abbiamo detto ma lo pone sotto la luce di una cronologia storica della quale sfuggono alcuni termini: perché si passò da un sistema di tipo metrico-classico basato sull'addizione del valore di riferimento, ad uno basato sulla sua suddivisione?

⁷⁰ *Ibid.*, p. 106.

Perché si sentì l'esigenza di cristallizzare la questione ritmica intorno ad una razionalità di tipo rigidamente mensurale che, di fatto, riguardò precipuamente la musica occidentale e quella europea in particolare? Pur permanendo queste come questioni ancora aperte (esse richiederebbero trattazioni assai specifiche di tipo monografico sull'argomento), possiamo, ciò nonostante, identificare in questo processo una matrice di collegamento logico tra ciò che era precedentemente e ciò che è ora in termini di concezione ritmica.

3.2 ANCORA SUL RITMO: QUESTIONI E PROBLEMATICHE SU ARSI E TESI. LA "RITMICA"

Si è visto come il Ritmo sia un susseguirsi di Arsi e di Tesi. Dagli esempi presi in considerazione all'inizio della nostra indagine, possiamo desumere come la rappresentazione di un'arsi e di una tesi indulga in un'ambiguità iniziale che, pur essendo di portata filosofico-teoretica prima ancora che musicale, sarà bene cercare di chiarire sin da subito.

Se istruissimo una corrispondenza tra i termini arsi e tesi ed i più conosciuti "levare" e "battere", potremmo dire che una composizione, di norma, "inizia" in battere, cioè su quello che definiamo tempo forte. È lecito, però, supporre che non possa darsi un "battere" che non sia preceduto da un "levare". Quando si parla di una *Tesi*, allora, si deve tener presente che essa è sempre preceduta da uno slancio, da un'*Arsi*: *"quando un cantante o uno strumentista eseguono un suono isolato (la cui funzione tetica è evidente, giacché esso non è seguito immediatamente da alcun movimento sonoro), ispirano nel momento dell'arsi, oppure compiono un movimento preparatorio con l'archetto o con le dita sulla tastiera del pianoforte. Talvolta, un suono viene fatto precedere da un movimento di preparazione nella nostra mente"*⁷¹.

Dunque, quando pensiamo ad un brano musicale, non possiamo, quantomeno sul piano della speculazione teorica, ritenere che

⁷¹ Rudziński, W., *op. cit.*