

tempo e ritmo

Quando si va a scuola di musica e s'impara che il valore più lungo di un suono (questa notizia viene data naturalmente come stabilità dall'eternità) è quello della semibreve si rimane un po' perplessi. Ma come? Parliamo di metà e di breve e si dà per scontato che questo è il punto di riferimento più lungo nel tempo o meglio nella divisione del tempo. Poi impariamo che in effetti c'era qualcosa di più lungo che però ancora si chiamava « brevis ». Finalmente arriviamo alla « longa » e qui pensiamo che i nostri musicisti medioevali non potessero andare oltre se non facendo i conti con il loro fiato che indubbiamente doveva essere notevole. Invece c'era qualcosa di più: la « duplex longa » ossia la Maxima. Ora, noi, abituati col cronometro alla mano a misurare in secondi o decimi o centesimi di secondo la lunghezza dei suoni elettronici, ci domandiamo quanto è cambiato da allora il senso del tempo. Ascoltiamo un organum di Leonino: sotto al « duplum » della voce superiore che si muove in valori più brevi il « tenor » sembra davvero una struttura portante quasi immobile: i mutamenti sono infinitamente lenti ma profondi, tutti rivolti all'interno, a una interazione di suono tempo di cui stiamo ritrovando il formidabile significato. Quando, alcuni anni fa, in una rappresentazione del Living Theatre, un gruppo di attori si dispose in cerchio e cominciò a far emergere dal più buio silenzio il suono delle voci che, passandosi per così dire il fiato dall'una all'altra varcarono in qualche modo i limiti umani della durata del suono, fu come un ritorno alle origini, un'emo-

zione sconvolgente dal punto di vista ritmico se si pensa che ogni convenzione ritmica era sparita. Ma sappiamo noi ora oggettivamente e concretamente quale era per i nostri relativamente antichi antenati musicisti la convenzione della divisione nel tempo, cioè il ritmo?

Si è detto in qualche parte che la percezione del ritmo per l'uomo greco era basata sulla misura del passo umano, ma nella testa dei greci i pensieri correvano a una velocità che tutti conosciamo, e Pitagora, anche senza calcolatori elettronici pare facesse dei conti piuttosto rapidi e complicati. C'è un esempio di musica primitiva (il « Chatur Lal ») in cui una specie di batteria vocale in competizione con il tambureggiare del « tabla » raggiunge un ritmo velocissimo, quasi quello che oggi è possibile raggiungere con il « Tempophon » degli studi elettronici: qualsiasi velocità senza alterare l'altezza delle frequenze.

Ora, è troppo ovvio dire che il tempo è una convenzione umana. L'osservazione di Strawinski è come sempre interessante: « Il pezzo più breve di musica elettronica sembra infinito; all'interno di questi pezzi noi non sentiamo il controllo del tempo ». Esatto. Abbiamo distrutto una convenzione ritmica, ci siamo abbandonati all'infinito scorrere del suono, abbiamo perduto i punti di riferimento e ne cercheremo altri magari con l'aiuto della psicoacustica, o l'evoluzione ci porterà a riconoscere l'inesistenza di un oggettivo punto di riferimento. Sempre ci riinventeremo il mondo e riinventeremo il tempo.

Dopo il passo dall'uomo venne

quello del cavallo (il ritmo dattilico pare corrispondesse a quello del cavallo al galoppo), poi il ritmo sempre più celere della macchina, del missile, dell'astronave. E' stato un precipitare. Forse la misura del tempo per i musicisti elettronici è quella degli astronauti: vanno così veloci che stanno fermi... « roteano dolcemente nello spazio » come i nostri oggetti sonori che usciti dalla prigione del pentagramma diviso rigidamente in battute hanno ritrovato altre coordinate, altre orbite, altro spazio. Una libertà che non è caos ma nuova organizzazione del tempo. Così fu anche allora (nel 1200 - non è poi tanto lontano) quando, con « L'ars cantus mensuralis » Francone da Colonia cominciò a imbrigliare il tempo e ogni suono ebbe fissato il suo valore di durata, le maxime, le longhe, ecc. Fu l'inizio del ritmo che andò poi accelerandosi gradualmente nei secoli. L'apparizione dei valori più brevi, per esempio la croma, fu una rivoluzione. Quando poi Monteverdi impiccò le quartine di semicrono a scopo drammatico la gente si chiese se non era diventato matto. Andare così in fretta voleva dire perdere il fiato come si disse per i primi automobilisti che andavano alla pazzesca velocità di 30 all'ora. Le quartine le suonavano gli strumenti ma evidentemente si pensava ancora in termini vocali. L'abate Artusi gridò allo scandalo, ma si sa che la caratteristica degli abati non è mai stata la velocità. Da allora l'accelerazione andò aumentando e ogni volta fu la rivoluzione: forse la vita stessa è fatta di rivoluzioni, o meglio tutti quelli che a breve termine sembrano

stabilizzarsi come sistemi, non sono in realtà che processi. Secondo Julian Huxley « mentre il ritmo medio dell'evoluzione biologica sembra rimanere costante, quello dell'evoluzione umana ha finora manifestato una generale accelerazione ». L'avvento della macchina ha certamente esercitato una pressione in questo senso. Recentemente, non solo le generazioni hanno dovuto assimilare le trasformazioni nell'arco di una decina d'anni invece che in tre quarti di secolo, ma « il singolo individuo ha da trasformare idee e atteggiamenti una o anche due volte nel corso della sua vita attiva ». Immetterci coscientemente in questo processo evolutivo vuol dire davvero non subire passivamente le profonde trasformazioni, ma organizzarle, fare la storia.

Una rivoluzione musicale è in atto: vediamola dunque nel suo aspetto ritmico sia pure a grandi linee. Nei suoi ultimi pezzi per strumenti tradizionali Stockhausen scrive delle sequenze ritmiche così vertiginosamente complicate da non trovare più nessuna *Ars Mensurabilis* per poterle grafizzare, e ricorre allora alla disueta indicazione: « il più presto possibile »!

Il più presto possibile per chi? Naturalmente per le capacità umane. Sono passati dieci anni e tutto questo è diventato quasi patetico. Oggi il calcolatore elettronico può schiacciare il Capriccio di Paganini in pochi secondi, e il nostro orecchio arriva a percepire un bel pacchetto di 96 frequenze al secondo. Così come davanti al nostro occhio appaiono e spariscono le immagini alla velocità di centinaia di secondo.

Vediamo come reagirono i musicisti all'apparire della macchina; la cosa è davvero divertente.

Il pezzo più noto o almeno il più popolare fu: Pacific 231 di Honegger, un pezzo equivocato semplicisticamente (di qui la sua popolarità) come una musica ferroviaria, mentre in realtà l'autore voleva dare la sensazione di un'accelerazione matematica del ritmo.

Era la grande epoca dei futuristi: una specie di « boom » del dinamismo, seguito inevitabilmente dalla scoperta del rumore in funzione musicale. Fu un'esplosione. Per non parlare che dei musicisti le opere ispirate dalle macchine, dal loro aspetto sinistro o da quello esaltante, furono innumerevoli; una valanga di musiche dai titoli incredibili. *Autobus* di Burian, *Nella fabbrica di Stringfield*, *Sopra un transatlantico di Cella*, e poi *Sonata dell'aeroplano*, *La miniera*, *Posto di rifornimento* ecc. Inutile continuare la lista che si può trovare (e neppure completa) in « *Musica ex machina* » di Prieberg. Questa gente aveva del coraggio! Ma con i titoli non si fa la musica che, pur non avendo nessuno di questi titoli, resta l'esempio più calzante di come reagirono i musicisti all'era della tecnica: trasformazione profonda dal punto di vista ritmico e timbrico, sparizione delle sbarre dal pentagramma (in seguito sparirà anche il pentagramma), invasione e supremazia di strumenti a percussione dai più nuovi ed esotici a quelli già vecchi come i pianoforti ma usati in modo percussivo.

C'è modo e modo di reagire; c'è quello naïf, banale, mistificatorio delle musiche citate sopra e questo non fa storia. Così

probabilmente non faranno storia quelli che oggi se ne vanno col microfono in giro per le strade e per le fabbriche registrando i fruscii del mondo motorizzato o del proletariato assordato... con rispetto parlando di tutti i montaggi, filtraggi e distorsioni varie. C'è poi un modo più sottile e penetrante per cogliere le nuove dimensioni del tempo. Stravinski non ha mai imitato macchine ma quando si va con lui non si va certo in carrozza. *Jonisation* di Varèse scritto interamente per strumenti a percussione suscitò dei commenti costernati: « ... come in una sala macchine... un attacco aereo... ». Commenti identici da parte degli ascoltatori (se ce ne sono) di musica elettronica. E' possibile che nella storia queste cose si ripetano così tediosamente uguali? Cosa pensare allora della musica di Anton Webern così veloce da sembrare ferma in una estatica immobilità? Non tanto perché Webern è riuscito a scrivere « un romanzo con un sospiro » o perché il IV pezzo dell'op. 10 dura 20 secondi, ma perché, già alle soglie di quella che chiameremo rivoluzione ritmica, siamo usciti con lui da qualsiasi schema periodico, siamo entrati nel mondo degli « oggetti musicali » « dolcemente roteanti nello spazio », tempo divenuto spazio. Per i suoni come per le immagini il sù è divenuto giù e viceversa. Schonberg l'aveva già teorizzato se non raggiunto; diamogli atto che non aveva ancora ammirato le eleganti evoluzioni di una matita che va a spasso per la cabina di un'astronave!

Teresa Rampezzi
(Gruppo « NPS »)