

Alessandra Montali

ASCOLTARE IL TEMPO

*Le relazioni temporali nella musica:
dalla linearità alla stasi*



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1525-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2008

*Alle mie amate figlie
Eugenia ed Eloisa*

INDICE

PREFAZIONE di Mario Baroni.....	13
---------------------------------	----

INTRODUZIONE	21
--------------------	----

PARTE PRIMA «IL TEMPO COME RELAZIONE»

1. PROCESSI COGNITIVI.....	31
<i>La memoria “presente del passato”</i>	

1.1 Percezione	33
----------------------	----

1.2 Raggruppamento	35
--------------------------	----

1.3 Forma	50
-----------------	----

2. PROCESSI EMOZIONALI	53
<i>L’attesa “presente del futuro”</i>	

2.1 Genesi temporale e relazione affettiva	53
--	----

2.2 Emozione e “tempo di discrepanza”	59
---	----

2.3 Tipologie di attesa e temporalità	64
---	----

3. PROCESSI CULTURALI	69
<i>L’interpretazione simbolica del tempo</i>	

3.1 Tempo esistenziale	69
------------------------------	----

3.2 Tempo psicologico	72
-----------------------------	----

PARTE SECONDA
«TEMPO LINEARE»

4.	UNO SGUARDO TEORICO	79
4.1	Attributi del tempo lineare	83
5.	LINEARITÀ E MUSICA	89
	<i>Discussione sui modelli di riferimento</i>	
5.1	Tempo, emozione e significato: L. B. Meyer	89
5.1.1	<i>Linearità ed emozione</i>	89
5.1.2	<i>Significato e processo lineare retrospettivo</i>	97
5.1.3	<i>Competenza stilistica, emozione e significato</i>	103
5.2	Tempo e relazione: J. Kramer	109
5.2.1	<i>Tempo lineare direzionato e musica tonale</i>	113
5.2.2	<i>Tempo lineare multidirezionato</i>	117
5.2.3	<i>Tempo lineare direzionato e non-direzionato nella musica post-tonale</i>	121
5.3	Tempo, gerarchia e tensione: F. Lerdahl, R. Jackendoff	123
5.3.1	<i>Teoria Generativa, ascolto e musica tonale</i>	123
5.3.2	<i>Tensione e stabilità</i>	126
5.3.3	<i>Gerarchia e struttura nella musica atonale</i>	128
5.4	Ascolto e tempo: M. Imberty	130
5.4.1	<i>Analisi percettiva e strutture gerarchiche</i>	130
5.4.2	<i>Emozione: dinamismo e complessità</i>	134
5.4.3	<i>Linearità e repertorio post-tonale: ruolo dei vettori dinamici</i>	137
5.5	Verso una definizione di tempo lineare	145

PARTE TERZA
«TEMPO NON-LINEARE»

6.	UNO SGUARDO TEORICO	151
	6.1 Attributi del tempo non-lineare	160
7.	NON-LINEARITÀ E MUSICA	167
	7.1 Tonalità e tempo non-lineare	169
	7.2 Strategie di sabotaggio della memoria	177
8.	PRINCIPI NON-LINEARI NELLA MUSICA DEL SECONDO NOVECENTO	183
	8.1 Discontinuità: la <i>Momentform</i>	184
	8.2 Continuità: la musica minimalista.....	195
	8.3 Casualità: la musica aleatoria.....	200
	8.4 Verso una definizione di tempo non-lineare	209

PARTE QUARTA
«AI CONFINI DEL TEMPO: LA STASI»

9.	UNO SGUARDO TEORICO	215
10.	INTORNO AL 1960	223
	10.1 M. Feldman: <i>Last Pieces</i> (1959).....	223
	10.2 La M. Young: <i>Composition 1960 # 7</i> (1960).....	229
	10.3 G. Ligeti: <i>Atmosphères</i> (1961).....	234
	10.4 K. Stockhausen: <i>Stimmung</i> (1968).....	244

11.	LA RISCOPERTA DI G. SCELSEI: i <i>Quattro pezzi</i>	
	<i>per Orchestra, “ciascuno su una nota” (1960)</i>	251
11.1	<i>Primo pezzo (sulla nota fa)</i>	261
11.2	<i>Secondo pezzo (sulla nota si)</i>	267
11.3	<i>Terzo pezzo (sulla nota la b)</i>	273
11.4	<i>Quarto pezzo (sulla nota la)</i>	278
	BIBLIOGRAFIA	283

INTRODUZIONE

«E' inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente, futuro.

Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre:

presente del passato, presente del presente, presente del futuro.

Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'animo
e non vedo altrove:

il presente del passato è la memoria,

il presente del presente è l'intuizione,

il presente del futuro l'attesa».

S. Agostino, *Confessioni*, libro XI¹

La tradizione speculativa sul tema del tempo, presente nella riflessione filosofica fin dall'antichità classica, studiava ed intendeva il tempo essenzialmente come “movimento numerato”² e lo considerava insito nella stessa creazione in quanto caratteristico dei corpi celesti.

Un fondamentale passaggio si attua con l'analisi di S. Agostino (354-430) sulla natura *intima* della durata che viene intesa ed indagata attraverso una diversa prospettiva: quella della sua percezione interiore. La temporalità è associata alla capacità dell'anima di prendere coscienza del movimento:

«In te, spirito mio, misuro il tempo (*in te, anime meus, tempora metior*). È in te, lo ripeto, che misuro il tempo. L'impressione che le cose producono in te mentre passano e che perdura dopo il loro passaggio, è quella che io misuro come presente, e non già le cose che, passando, lo produssero»³.

¹ AGOSTINO, *Confessioni*, trad. it., M. Perrini cur., Editrice La Scuola, Brescia 1977, VII ed., p. 200.

² Platone (V-IV sec a.C.), nel *Timeo*, attribuisce agli astri erranti nell'universo il compito di definire la numerazione del Tempo e di assicurarne la conservazione. Aristotele (IV sec. a.C.), nella *Fisica*, associa il concetto di movimento a quello di *cambiamento* giungendo in questo modo ad una definizione di tempo quale “numero del movimento secondo il prima e il poi”. Il concetto appare allora collegarsi all'idea di successione cronologica di eventi. Per Epicuro (IV-III sec. a.C.) il tempo non ha esistenza in sé poiché l'universo è in realtà costituito da corpi e da vuoto. Lucrezio (I sec. a. C.) precisa quest'ultima posizione affermando che al di fuori del vuoto e della materia non c'è posto per un terzo stato: il tempo non esiste in sé stesso. Piuttosto è dagli eventi stessi che scaturisce la coscienza del presente, del passato e del futuro. Cfr. E. EMERY, *Temps et Musique*, L'Age d'Homme, Lausanne 1975, II ed., pp. 29-42.

³ AGOSTINO, *op. cit.*, p. 204.

Nello spirito, secondo il filosofo, sussistono l'attenzione, la memoria, l'attesa e attraverso esse l'uomo percepisce e organizza l'estensione del tempo presente, passato e futuro.

«Lo spirito attende, presta attenzione, ricorda: così che quello che attende, divenuto nel presente oggetto dell'attenzione, passa nella memoria. Chi nega che il futuro non esiste ancora? Tuttavia esiste già nello spirito l'attesa del futuro. E chi negherà che il passato non esiste più? Tuttavia esiste ancora nello spirito la memoria del passato. Non si può negare che il tempo presente non abbia estensione, essendo solo un punto che passa. Tuttavia dura l'attenzione, davanti alla quale ciò che vi appare corre verso la sua scomparsa. Dunque non è lungo il futuro, che non esiste, ma è lunga l'attesa lunga di un futuro; così non si può avere un passato lungo, dal momento che non esiste più il passato, ma il lungo passato è la memoria lunga del passato»⁴.

Due elementi emergono e vengono ad essere identificati quali fulcri principali, colonne portanti della costruzione del tempo: l'*attesa* e la *memoria*. Percepite attraverso l'attenzione vigilante del presente, esse determinano l'aspettativa degli eventi futuri ed il ricordo delle esperienze passate. Ma i confini tra i due termini identificati non sono netti. Attesa e memoria non costituiscono due realtà autonome, distinte e separate; piuttosto possono essere considerate due aspetti complementari la cui continua *interazione* determina la possibilità soggettiva di percepire il tempo.

Consideriamo come la memoria, permettendo una incessante azione di comparazione tra l'evento attuale e le esperienze vissute nel passato, favorisca il definirsi dell'attesa (memoria → attesa). In altre parole diremo che, sulla base del ricordo di una situazione analoga già vissuta, prevediamo che l'accadimento presente avrà una certa probabilità di evolversi in una direzione e con modalità simili al precedente. A sua volta l'attesa permette l'attivazione, attraverso processi associativi, di contenuti presenti nella memoria a lungo termine ed ha, in questo senso, la funzione di far riaffiorare il ricordo e di *ri-conoscerlo* (attesa → memoria). Sebbene l'aspettativa di una determinata evoluzione degli eventi si caratterizzi in certi casi come una risposta immediata, spontanea, istintiva, la presa di coscienza di tale attesa e delle ragioni che l'hanno determinata fa scaturire una serie di connessioni con contenuti profondi della nostra memoria che riemergono alla consapevolezza attraverso processi associativi.

⁴ Ivi, p. 205.

Nella valutazione di questo incessante e continuo movimento di passaggio della coscienza dall'accadimento presente a quelli conservati in memoria o a quelli che vengono previsti, attesi, emerge la natura del tempo come *sistema di relazioni tra l'attività del soggetto e gli eventi che esso percepisce*.

Diviene allora indispensabile considerare il legame stretto tra processi cognitivi (che consentono le operazioni di confronto tra evento attuale ed episodi precedenti) e aspettative (che possono essere considerate anche stati di eccitazione, tensioni, emozioni) nella percezione della durata.

Si rende tuttavia necessario sottrarre il discorso sul tempo a una trattazione troppo astratta e generale per calarlo nel contesto specifico del linguaggio sonoro e confrontarlo con le esigenze concrete che l'ascolto musicale impone. La musicologia e la critica musicale sono in grado oggi di parlare di musica in termini meno vaghi o astratti di quanto non facessero qualche decennio fa e hanno abituato i lettori interessati ad attendersi una certa precisione di termini. Non si tratta di tecnicizzare il discorso, ma di renderlo corrispondente alle esperienze comuni del nostro orecchio.

Delle quattro parti in cui si articola il volume, la prima, intitolata *Tempo e Relazione*, ha la funzione di presentare e discutere proprio l'idea di tempo musicale come fenomeno complesso, scaturente cioè dalla relazione costante delle strutture della musica con i processi cognitivi, emozionali, culturali e simbolici, propri dell'ascoltatore.

Tale considerazione del tempo in musica implica, in primo luogo, l'idea di un tempo *oggettivo*, misurabile e divisibile attraverso riferimenti a metafore spaziali.

Limitandoci ad alcune essenziali considerazioni possiamo osservare che lo stesso basilare rapporto tra intervalli (o "altezze") fa esplicito riferimento a specifiche distanze spaziali. Ad un livello superiore di organizzazione, il raggruppamento coerente dei suoni stessi dà origine ad un insieme di eventi che vengono fondamentalmente identificati e circoscritti dall'ascoltatore in quanto differenti "segmenti" di tempo nella successione del brano musicale. Infine, osserviamo che la stessa opera, considerata nel suo definitivo compimento, nella sua interezza, viene a collocarsi in uno spazio di tempo delimitato da precisi confini (inizio e fine) e da una "forma" complessiva che deriva dai rapporti gerarchici istituiti tra i diversi eventi che la caratterizzano. Considereremo come questa idea di

tempo, anche in musica, risulti essere essenzialmente fondata su relazioni implicative tra eventi e su meccanismi psicologici di ricordo e attesa nell'ascoltatore. In relazione ad essa si è inoltre regolamentata una tipica modalità di ascolto basata su segmentazioni che circoscrivono e distanziano temporalmente gli eventi. Tali segmentazioni costituiscono la premessa necessaria al compimento delle successive operazioni di gerarchizzazione e di riconoscimento formale.

D'altra parte l'ascolto della musica rimanda anche all'idea di una peculiare *soggettività* dell'esperienza temporale. Il soggetto che ascolta riconosce l'oggettività dello scorrere del brano musicale, i minuti e secondi che stabiliscono gli estremi lineari del suo inizio e della sua fine, ma nello stesso tempo, può fare esperienza di una percezione soggettiva, tutta interiore e profonda di un tempo distaccato dallo scorrere cronometrabile, di un flusso, di una durata che la musica è capace di creare indipendentemente dal succedersi dei suoni nel tempo fisico della loro esecuzione. Si delinea allora la necessità di un approccio al tema che ricerchi le ragioni, le similitudini, l'essenza stessa di un'altra idea di tempo che, astraendo dalla dimensione della quotidianità, si svolga con un processo affine a quello dell'esperienza interna della vita della coscienza⁵.

Diversi studi sul tempo in musica hanno cercato di spiegare il processo temporale della musica in termini di analogia con i processi temporali della coscienza e dell'esistenza umana.

Consideriamo, per esempio, la processualità insita nel linguaggio tonale, ossia lo sviluppo temporale dei suoni, secondo relazioni gerarchicamente organizzate, in un flusso orientato verso il termine ultimo della tonica. Si valuterà l'ipotesi che questo tipo di temporalità rappresenti un'esperienza individuale o collettiva del presente inteso come sforzo, come lotta verso qualcosa da raggiungere nel futuro. Sebbene sia intuitivamente semplice avvalorare questa supposizione si cercherà di approfondire ulteriormente le ragioni che ci conducono ad attendere come giusto, inevitabile, perfino necessario, il senso di risoluzione che fonda la linearità temporale. Sono ragioni profonde, che si radicano nel senso di stabilità e di sicurezza dati dalla coscienza

⁵ Quella che Bergson definiva *durata*: H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889. Trad.it. *Saggio sui dati immediati della coscienza*, N.Ciusa (cur.), Società Editrice Internazionale, Torino 1951.

di condividere dei valori comuni ad una cultura, ad un gruppo di individui.

L'organizzazione temporale della musica può anche essere valutata, secondo un'impostazione psicoanalitica, nei termini di una stilizzazione del modo in cui il soggetto si rapporta con se stesso e con il mondo: in quest'ottica il flusso dinamico della musica può essere letto come l'espressione simbolica dell'integrazione o della disintegrazione della percezione soggettiva di sé.

La seconda parte del volume dedica ampio spazio a una specifica forma di organizzazione temporale: quella che J. Kramer⁶ definisce *tempo lineare*. Rientra in questa categoria l'idea di tempo che "normalmente" un individuo attribuisce agli eventi che vede succedersi ed allinearsi, secondo una linea continua, nella propria esistenza; in questo senso esso è assimilato ai concetti di estensione, linearità, direzione, spazio.

Ad un iniziale riferimento storico alla genesi dell'idea di tempo lineare e al chiarimento terminologico dei suoi principali attributi segue la discussione critica di quattro fondamentali modelli teorici che trattano la struttura temporale della musica: oltre a quello già citato di Kramer, verranno presi in esame quelli di L. B. Meyer⁷, con particolare riferimento al concetto di "attesa-esaudimento", quelli di F. Lerddhal & R. Jackendoff⁸, che valorizzano l'analisi dei rapporti di "tensione" e "distensione", e infine quello di M. Imberty⁹, che sviluppa considerazioni simboliche e psicanalitiche sulle relazioni fra tempo musicale e tempo esistenziale.

La terza parte della trattazione volge l'interesse alla dimensione del *tempo non-lineare* e cerca di definirne le caratteristiche, sia attraverso il confronto con gli assunti della linearità, sia attraverso l'individuazione delle sue peculiari qualità. L'idea di tempo quale successione lineare e irreversibile è talmente connaturata al nostro sistema di ragionamento, alla nostra cultura, al nostro stesso linguaggio, che risulta abbastanza difficile per noi comprendere altre

⁶ J. KRAMER, *The time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer, New York 1988.

⁷ Cfr. in bibliografia: L. B. MEYER (1956, 1957, 1973, 1989).

⁸ Cfr. in bibliografia: F. LERDAHL, & R. JACKENDOFF, (1983 a, 1983 b) e F. LERDAHL, (1989, 2001).

⁹ Cfr. in bibliografia: M. IMBERTY (1981, 2005).

concezioni in cui si constata la sua radicale assenza. Eppure, a partire dagli albori del secolo appena scorso, emerge con crescente forza la consapevolezza della presenza, non solo in musica, di strutture non-lineari: negli studi psicologici che mettono in luce l'importanza individuale dell'inconscio, del sogno, dell'irrazionalità, nelle acquisizioni scientifiche che mettono in forte discussione l'approccio causale di matrice cartesiana, nelle avanguardie artistiche che si dimostrano interessate alla riscoperta di una "mentalità primitiva" capace di abolire la distinzione tra eventi esterni ed eventi interni, tra mondo degli oggetti e mondo immaginario.

A seguito di un chiarimento generale del concetto, si focalizzerà l'attenzione su alcuni linguaggi musicali che, nella seconda metà del Novecento, sembrano caratterizzati dalla volontà di una esplorazione radicale della non-linearità temporale. Attraverso l'indagine dei principi di non-direzionalità, di discontinuità e di circolarità, verranno valutate composizioni in *Momentform* (forma organizzata per "momenti" indipendenti), tendenze stilistiche caratterizzate da continuità e circolarità (come quelle che informano la produzione *minimalista*), o, infine, composizioni che si strutturano sul principio di casualità (*experimental music* americana).

La quarta parte del testo pone il problema di un'indagine rivolta a quei "confini" del tempo verso i quali i linguaggi radicalmente non-lineari del Novecento sembrano volersi avvicinare e superare. In particolare si considererà la convergenza degli stessi in un comune interesse rivolto alla possibilità di rappresentare una nuova dimensione e percezione del tempo che individueremo con il concetto di *stasi*. La scelta di questo termine non implica la considerazione della possibilità di un annullamento, di un'assenza di tempo in musica, che apparirebbe una negazione del suo stesso essere, ma la specificità di un'esperienza del tempo che si realizza come punto di equilibrio tra estremi. Il superamento quindi della netta contrapposizione tra tempo spazializzato e tempo della coscienza, tra interno/esterno, tra essere/divenire, tra lineare/non-lineare, tra continuo/discontinuo, tra emisfero destro/sinistro, tra tempo/spazio¹⁰.

¹⁰ Si palesa il superamento dei dualismi krameriani (cfr. J. KRAMER, *The time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, cit., soprattutto il cap. 1. ed in particolare i paragrafi 1.3: *The Divided Mind* e 1.4: *The Dual Nature of Time*, pp. 1-19) benché si ritenga il suo lavoro un fondamentale punto di riferimento per lo studio del tempo in musica.

In questo ambito, piuttosto, l'idea di stasi si appropria del concetto di tempo come elemento *transfenomenico*, capace cioè di unificare ambiti fenomenici opposti attraverso «una funzione che ha del paradossale, in quanto permette l'unificazione dell'esperienza interna e di quella esterna, ma contemporaneamente anche la loro discriminazione»¹¹. Una rappresentazione suggestiva di questa idea di tempo che, pur appartenendo al nostro essere più interiore, condiziona costantemente la nostra percezione degli eventi esterni è quella proposta da E. Minkowski:

«Nella sua potenza misteriosa esso non lascia emergere nessun isolotto sul quale si possa prender piede per abbozzare un giudizio o una definizione sul suo conto. Ricopre con i suoi flutti tutto ciò che potremmo essere tentati di opporgli; non conosce né soggetti né oggetti, non ha parti distinte, né direzione, né inizio, né fine. Non è reversibile né irreversibile. È universale e impersonale. Risulta caotico. E pur tuttavia è vicinissimo a noi, così vicino che costituisce la base stessa della nostra vita. Diremmo quasi che è il sinonimo della vita, nel senso più ampio del termine [...] esso è percepito in tutta la sua purezza quando non c'è alcun pensiero, alcun sentimento preciso nella coscienza; la riempie allora interamente, cancella i limiti tra l'io e il non-io, abbraccia tanto il mio divenire che il divenire dell'universo...li fa confluire e confondersi, il mio io sembra dissolversi interamente in esso, senza che per questo io provi un sentimento penoso di offesa all'integrità della mia personalità. Al contrario, è il solo modo di rinunciare al proprio io senza fare un atto di rinuncia vero e proprio. Noi ci confondiamo con le onde possenti, impersonali, direi anonime del divenire, senza difficoltà, senza la minima resistenza, addirittura con un senso di benessere e di quiete»¹².

Chiaramente sottostante a questa idea di tempo si rivela la matrice filosofica bergsoniana ed in particolare il concetto di *pura durata* che non separa, né raffronta, stato presente e passato, come fossero punti ancora una volta giustapposti nello spazio della coscienza, ma, piuttosto, li concilia in un unico, dinamico, “presente” della coscienza.

È estremamente significativo della pertinenza di questa intuizione di tempo con la musica il fatto che, proprio per esemplificare questo concetto, Bergson ricorra ad una metafora musicale; egli suggerisce il caso del ricordo di una melodia nel quale le note ci riappaiono non più in successione ma quasi “fuse”, compentrandosi senza alcuna distinzione in un unico insieme solidale, un'intima adesione di

¹¹ P. RIZZI, *I percorsi del tempo. Sulla psicogenesi della temporalità*, Unicopli, Milano 1988 pp. 26-27.

¹² E. MINKOWSKI, *Le temps vécu*, J. L. L. Arty, Paris 1933. Trad.it., *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Einaudi, seconda ediz., Torino 1971, pp. 18-19.

elementi che solo una successiva operazione di astrazione può separare e ricondurre alla dimensione spaziale¹³.

Attraverso una serie di esempi musicali tratti dal repertorio contemporaneo evidenzieremo lo sforzo indirizzato al raggiungimento di una dilatazione e rallentamento del tempo ordinario, di una caduta dei processi di tensione e distensione, di una fondamentale negazione dei nessi causali a favore dell'espressione di una espansione della durata. Emergerà, in questo modo, una sorta di legame profondo tra autori, esperienze interpretative e linguaggi diversi, appartenenti allo scenario composito della musica contemporanea, che appaiono convergere, intorno agli anni '60 del Novecento, nell'interesse comune di una ricerca "profonda" del tempo. Un tempo non più rappresentabile con l'immagine della freccia direzionata, non più scaturente dalle relazioni implicative tra gli eventi, piuttosto una durata che si compie all'interno di un presente-suono che rivela una dimensione verticale, uno spessore, una profondità tutta da esplorare. In definitiva, la concretizzazione sperimentale di quel «tentativo di immobilizzazione del tempo», di «istante sospeso all'eterno» che, a partire dalla svolta debussiana, considera l'attimo presente non solo la premessa al successivo, ma una realtà conoscibile ed esplorabile in se stessa¹⁴.

In alcuni casi tale operazione diventa espressione di una necessaria riconciliazione con gli estremi della nascita e della morte, attraverso una assimilazione, non priva di implicazioni mistiche, del tempo personale all'eterno divenire. Esempio significativo in questo contesto è quello di Giacinto Scelsi, uno dei più grandi compositori italiani del Novecento che gode di straordinaria fama in Germania, in Austria, in Francia, e che si sta riscoprendo anche in Italia. Ne sono testimonianza le imponenti e inattese reazioni giornalistiche al Festival che Roma gli ha dedicato nel 2005, anniversario della nascita. Per il 2008, ventesimo anniversario della morte, è previsto un ulteriore rilancio, altrettanto significativo, della sua figura. Anche il presente volume intende porsi come contributo a questa singolare, emozionante riscoperta.

¹³ H. BERGSON, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ M. BORTOLOTTI, *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Einaudi, Torino 1969, p. 19-22.

PARTE PRIMA

IL TEMPO COME RELAZIONE

1.

PROCESSI COGNITIVI

La memoria “presente del passato”

Il vasto e complesso campo di indagine che concerne lo studio del tempo in rapporto alla memoria rappresenta un tema che potrebbe essere affrontato dalle diverse prospettive della letteratura, della filosofia, della psicologia cognitiva, della psicoanalisi, della sociologia, della teoria dell'informazione, delle neuroscienze, ecc. D'altra parte, anche solo intuitivamente, si deve ammettere che un'indagine riguardante il tempo e la musica implichi necessariamente la considerazione della memoria; attraverso le funzioni di questa si rende infatti possibile quella capacità di ricordo necessaria allo strutturarsi della percezione del trascorrere temporale insita nel processo di ascolto di un brano. Anche l'attesa, che costituirà lo specifico oggetto d'indagine del capitolo successivo, può essere considerata un meccanismo proprio della memoria nella misura in cui nasce ed è continuamente condizionata da una inarrestabile rievocazione del passato.

Occorrerà dunque valutare il rapporto di connessione e compenetrazione tra memoria e attesa quali termini imprescindibili della costruzione e della percezione del tempo in musica.

Esclusivamente in questa prospettiva e con l'intenzione di chiarire le metafore del tempo musicale “lineare” e “non lineare”, temi principali della seconda e terza parte della trattazione, considereremo alcune indagini specifiche riguardanti lo studio della relazione fra percezione musicale e memoria. Lo studio di Bob Snyder¹, che tratta il rapporto tra processi cognitivi e organizzazione della musica, costituirà il punto di partenza per chiarire in che modo le funzioni e i limiti della nostra capacità di ricordare influiscano sulla nostra percezione degli eventi musicali, sulla loro organizzazione in sequenze, fino alla percezione globale della forma musicale.

Il modello semplificato dell'organizzazione della memoria a cui si riferisce Snyder, e sul quale attualmente concordano la maggioranza

¹ B. SNYDER, *Music and Memory. An Introduction*, The Massachusetts Institute of Technology Press, London 2000.

degli psicologi e dei neuroscienziati², è suddiviso in tre fondamentali processi: memoria ecoica, memoria a breve termine, memoria a lungo termine.

<i>Memoria</i>	<i>Musica</i>
Memoria ecoica	Percezione
Memoria a breve termine	Raggruppamento
Memoria a lungo termine	Forma

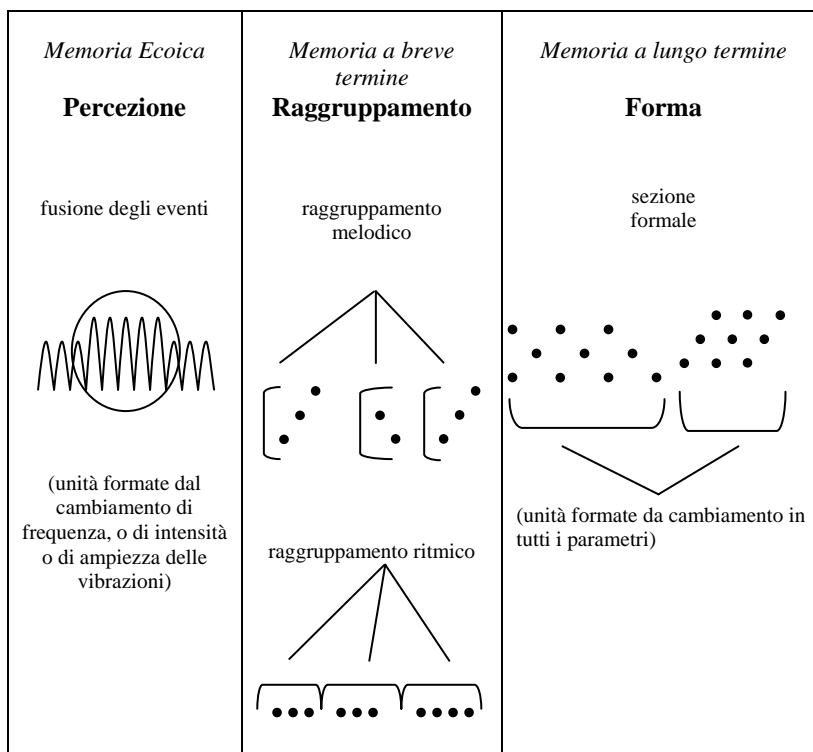
Questi tre processi vengono messi in relazione a tre corrispondenti livelli temporali di organizzazione musicale³:

- il livello dei processi percettivi di base, o di fusione degli eventi,
- il livello del raggruppamento melodico e ritmico,
- il livello della forma⁴ (cfr. Fig. 1).

² K. K. SHELEMAY, *La musica e la memoria*, in Enciclopedia della musica, vol. III, *Musica e culture*, a cura di J.J. Nattiez, M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, Einaudi, Torino 2003, p. 130.

³ L'idea di tale collegamento è scaturita dalla riflessione di Snyder su alcune considerazioni di Stockhausen relative alla possibile esistenza di una diversificazione in livelli della struttura musicale: B. SNYDER, *op.cit.*, p. xiii.

⁴ La triplice suddivisione di Snyder offrirà la possibilità di far convergere almeno altri tre fondamentali contributi allo studio dell'organizzazione in memoria della musica: quelli di Michel Imberty, di Irène Déliège e di John A. Sloboda.

**Figura 1 Modello di organizzazione della memoria**Cfr. B. SNYDER, *Music and Memory. An Introduction*, cit., p. 35.

1.1 Percezione

Al primo livello del modello si pone il processo di conversione delle vibrazioni meccaniche, trasmesse attraverso il timpano e l'orecchio medio ad un grande numero di cellule nervose presenti nell'orecchio interno, in impulsi nervosi elettrochimici.

La fase uditiva iniziale consisterebbe quindi in una specie di *continuum* determinato da più sequenze di impulsi nervosi che, senza alcuna relazione intrinseca, inviano al cervello informazioni sulle particolari frequenze ed ampiezze delle onde pressorie ricevute⁵.

⁵ B. SNYDER, *op.cit.*, p. 19.

L'informazione rappresentata da questi impulsi persiste al massimo per un secondo dopodichè solitamente decade, come fosse una specie di "eco" (da cui memoria "ecoica").

Affinchè questa informazione di base venga ad assumere un qualche significato uditivo si rende necessaria una semplificazione del messaggio. Viene quindi messa in atto da determinati gruppi di neuroni altamente specializzati, ovvero sintonizzati solo su un particolare *range* di frequenze, e in stretta relazione funzionale, una sorta di "riduzione" dei dati iniziali, attraverso un processo che si realizza in due fasi: una "estrazione delle caratteristiche" riguardanti frequenza e ampiezza, e un seguente "legame percettivo" delle stesse⁶. A questo punto la rappresentazione sensoria non è più continua, ma viene ad essere discreta, o meglio categorizzata in unità, cioè in "eventi uditivi"⁷ differenziati che vengono individuati in relazione alle loro caratteristiche di base (note, intervalli, cambi di intensità, timbro).

Queste unità non sono altro che gli equivalenti uditivi degli oggetti nel processo della visione: forme semplici la cui percezione in realtà è conseguenza di una estrazione di caratteristiche diverse come forma, confini, colore, tessitura e dalla loro successiva fusione in un intero.

In sintesi la "memoria ecoica" può essere considerata un aspetto del processo di informazione acustica di base attraverso il quale un'impressione sensoria persiste abbastanza da poter essere codificata con caratteristiche che vengono fuse insieme in eventi, quindi una sorta di sintassi prelinguistica della rappresentazione mentale⁸.

Questo processo percettivo di base non è accessibile alla nostra consapevolezza in quanto i valori di tempo che vengono associati a questa conversione, attuata all'interno della memoria ecoica, sono molto bassi; il livello di fusione degli eventi è l'unico livello temporale in cui la maggior parte degli eventi di base non sono direttamente percettibili, cioè le vibrazioni individuali che formano un suono non sono direttamente accessibili alla coscienza proprio perché accadono troppo rapidamente mentre lo è ogni cambiamento nella loro frequenza⁹.

⁶ Ivi, p. 4.

⁷ Questo processo riguarda la percezione sia del suono che del rumore: a questa motivazione Snyder riconduce la scelta di utilizzare la categoria "*event fusion*" piuttosto che "*pitch fusion*":
ivi, p. 123.

⁸ Ivi, p. 23.

⁹ Ivi, p. 13.

La più elementare unità di raggruppamento¹⁰ percettibile a questo livello è il suono in quanto categoria percettiva risultante dalla fusione di molte vibrazioni individuali. La sua altezza è infatti determinata dalla frequenza delle vibrazioni: un numero elevato di vibrazioni produce, seguendo una metafora spaziale, un suono “alto”, acuto, un numero inferiore, produce un suono “basso”, grave. I cambiamenti della frequenza formano dunque i confini di eventi-suono individuali che vengono percepiti e sperimentati come modificazioni di altezza.

1.2 Raggruppamento

Il limite temporale della “memoria a breve termine” è in media di circa 3-5 sec. per evento (con punte massime di 10-12 sec.). La sua principale caratteristica è quella di raggruppare nel presente¹¹ sequenze melodiche o ritmiche e di rendere disponibili insieme, nello stesso momento, più eventi separati nel tempo.

Mentre a livello della “memoria ecoica” si evidenziavano eventi *singoli*, nella “memoria a breve termine” percepiamo *strutture* formate da eventi multipli estesi temporalmente¹².

Premettendo la seguente definizione di raggruppamento:

«una tendenza naturale del sistema nervoso a segmentare le informazioni acustiche provenienti dall'esterno in *unità* i cui componenti sono in qualche modo correlati a formare un certo *intero*»¹³,

necessitano almeno due chiarimenti: in primo luogo occorre approfondire in che modo vengono stabiliti i *confini* dei raggruppamenti melodici e ritmici (sappiamo infatti che da essi dipende la percezione di quelle discontinuità nel flusso sonoro che permettono all'ascoltatore di operare la sua segmentazione) quindi, in secondo luogo, si rende indispensabile analizzare quali sono i fattori che favoriscono il raggruppamento, cioè la percezione della *coerenza* che caratterizza l'unità di ogni singolo evento.

¹⁰ Si parla di raggruppamenti primitivi in quanto a questo stadio del processo informativo non c'è praticamente un coinvolgimento della memoria che verrà interessata in fasi successive per forme più estese di raggruppamenti: *ivi*, p. 21.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² *Ivi*, pp. 13-14.

¹³ *Ivi*, p. 31.

Per quanto riguarda la prima questione Snyder argomenta che la percezione di un “confine”, ossia di un preciso momento del decorso temporale nel quale si realizza la separazione di un evento dal successivo, si verifica in corrispondenza del cambiamento di *un* parametro: mentre nel “raggruppamento melodico” tale modificazione potrà riguardare gli intervalli, cioè la distanza fra le note, oppure le altezze, ovvero la direzione, nel “raggruppamento ritmico” il mutamento sarà attribuito agli intervalli di tempo che intercorrono tra eventi o accenti successivi (cfr. Fig. 2). Entrambi i raggruppamenti verranno in un secondo tempo inclusi nel livello gerarchico superiore della frase che esibirà un maggiore grado di chiusura, determinato dal fatto che i suoi confini sono rinforzati da cambiamenti in *più di un* parametro¹⁴.

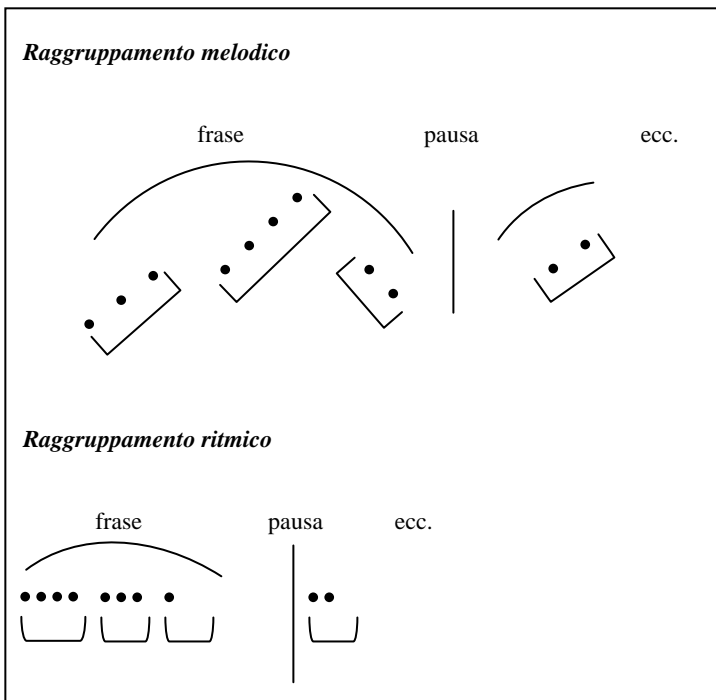


Figura 2 Raggruppamento melodico e ritmico

Cfr. B. SNYDER, *Music and Memory. An Introduction*, cit., p. 39.

¹⁴ Ivi, pp. 37-38.