

**Christopher Hasty, *Meter as Rhythm [Metro come Ritmo]*, Oxford University Press, New York & Oxford, 1997, pp. xvii + 310, £. 70.00 ISBN 0-19-510066-2.**<sup>1</sup>

Antonio Cascelli

Quando, nell'undicesimo libro delle *Confessioni*, S. Agostino si interroga circa la natura del tempo, individua un problema linguistico in senso forte, dove il linguaggio non costituisce una semplice etichetta da attaccare agli eventi ma un modo di entrare in relazione con essi e conoscerli. Quando qualcuno gli domanda cosa sia il tempo, egli non lo sa, cioè non sa come spiegarlo e gli mancano le parole per esprimere qualcosa che, quando nessuno glielo chiede, egli conosce. Come possiamo esprimere il fluire del tempo? Come possiamo dire il tempo e dar voce a una profonda esperienza cognitiva del divenire e della relazione che noi stabiliamo con esso?

Queste domande costituiscono le basi del libro di Christopher Hasty. Il suo punto di partenza è la considerazione che, sopprimendo la creatività e la novità dell'effettiva esperienza musicale, l'astrazione dell'analisi tradisce la natura temporale della musica. Al contrario, Hasty vuole prendere in considerazione questa natura temporale e "cercare dei modi di parlare dell'aspetto evanescente della musica, sviluppando concetti che catturino tanto la determinatezza quanto l'indeterminatezza degli eventi al loro passaggio" (p. vii).<sup>2</sup>

Il libro è diviso in due parti: nella prima, intitolata *Meter and Rhythm Opposed*, Hasty critica la distinzione/opposizione fra metro e ritmo così come è stata sviluppata dal XVIII (Mattheson and Koch) al XX secolo (Cooper e Meyer, Cone, Lerdahl e Jackendoff). Nella seconda parte, *A theory of Meter as Process*, egli presenta "una teoria in cui il metro è trattato come un aspetto del ritmo caratterizzato da quegli elementi di creatività, spontaneità e particolarità che spesso attribuiamo al ritmo in opposizione al metro." Successivamente presenta una serie di analisi da Monteverdi e Schütz a Boulez, Carter e Wolpe.

Hasty riconosce un diverso uso della parola ritmo all'interno di un linguaggio non musicale da un lato e di un linguaggio musicale dall'altro. In un linguaggio non musicale usiamo la parola ritmo per indicare, ad esempio, il regolare alternarsi delle stagioni, il battito dell'orologio, il susseguirsi di nascita e morte. Ogni fenomeno che, nel suo divenire, presenta una periodicità è chiamato ritmico. Ma "possiamo usare la parola ritmo per caratterizzare fenomeni in cui la periodicità non è evidente: il fluido gesto di una mano, una natura morta, il procedere di una narrazione, la forma di una frase musicale" (p. 4), basandoci su un giudizio estetico. Pertanto "il ritmo può implicare regolarità o spontaneità; una proprietà oggettiva che può essere misurata, o qualcosa di ineffabile di cui se ne può solo fare esperienza; un ordine generalizzabile e ripetibile, o un ordine particolare e irripetibile" (p. 4). Nel linguaggio musicale queste dicotomie sono identificate nella distinzione fra metro e ritmo. Il metro, assorbendo il concetto di regolarità, è uno schema costituito da una serie di accenti forti e deboli, una griglia temporale per il susseguirsi degli eventi. È rigido e fisso mentre il ritmo è flessibile e spontaneo. Il metro è la legge, meccanica e generale mentre il ritmo, nel suo essere organico e particolare è libertà. Per ironia della sorte "il metro può essere considerato anche non ritmico o addirittura antiritmico, o, nel migliore dei casi, non completamente ritmico" (p. 5). Infatti "quando impariamo a leggere la musica dobbiamo prima imparare a contare, ma se continuiamo a contare non suoneremo mai ritmicamente" (p. 5). Tuttavia la rigida dicotomia musicale di metro e ritmo non esiste in quanto il ritmo ha qualcosa della regolarità del metro e quest'ultimo ha qualcosa della libertà e spontaneità del ritmo. Secondo l'autore, la dicotomia nel linguaggio musicale è la conseguenza del trasferimento in musica del concetto di numero e di quantità numerica, attraverso i quali il processo temporale è ridotto ad una linea dove i

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Nicholas Cook per avermi fatto leggere, prima della pubblicazione, la sua recensione del libro.

<sup>2</sup> Le traduzioni dall'inglese sono dell'autore della presente recensione.

singoli eventi corrispondono a punti senza tempo posti di fronti a noi. Possiamo muoverci avanti e indietro su questa linea, prendere misurazioni, analizzare e comparare eventi musicali tramite la loro rappresentazione quantitativa. "Ma la musica, com'è esperita, non è espressione di quantità numerica. La musica è un'organizzazione che viene comunicata attraverso un processo e non può essere catturata. Le sole cose che possiamo trattenere sono rappresentazioni spaziali (partiture, diagrammi) e concetti o idee di motivi dall'ordine fissato, concetti di trasformazione e gerarchia" (p. 3).

La musica dovrebbe essere concettualizzata dal punto di vista di un processo e non di un prodotto. Come prodotto è articolata in punti e segmenti che impongono un modello statico, negando ed esorcizzando l'idea di divenire, transizione e indeterminatezza, e provocando il collasso di passato, presente e futuro. Dal punto di vista del processo, però, musica e ritmo si comportano diversamente. Secondo Hasty ci parlano "di un tempo che non è altro che il particolare evolversi di un evento che noi seguiamo con interesse - un tempo che non possiamo prevedere né catturare" (p. 6) Pertanto "seguire l'evento ritmico, implica ciò che è possibile alla luce di quanto è avvenuto e quanto è avvenuto alla luce di ciò che potrebbe essere fatto di esso, nel momento in cui siamo coinvolti nell'evolversi di un evento particolare" (p. 69). Questo, insieme con altri elementi che illustrerò più tardi, mi suggerisce un confronto con quanto S. Agostino scrive nell'undicesimo libro delle *\*Confessioni\**: "noi misuriamo il tempo mentre passa [...] Il futuro, in sé stesso, non può essere visto in quanto non esiste, ma è possibile vedere cause o segni già esistenti." Ci dovrebbe essere, quindi, un modo di analizzare il processo ritmico che consideri come passato e futuro sono coinvolti in una situazione presente, senza cancellare il fatto che ciò che è passato, in sé stesso, non può ritornare e ciò che non è ancora arrivato non è ancora determinato. È nella seconda parte del libro che passato, presente e futuro, come elementi fondamentali di un'investigazione sul tempo, sono messi in gioco per sviluppare una teoria del metro musicale che consideri e riconosca la potenzialità del passato, l'indeterminatezza del presente e la novità del futuro. Se il metro deve essere considerato ritmico in sé stesso, cioè indeterminato piuttosto che già determinato in uno schema predefinito, allora la durata che viene misurata e l'atto del misurare stesso devono essere correlati all'esperienza presente e a un divenire che non è dato né completamente determinato. Pertanto la domanda iniziale è: come determinare la durata? Come possiamo misurare un passato che è andato e un futuro che non è ancora arrivato? Come possiamo comprendere i rapporti di durata di eventi che sono andati e eventi che verranno, dal momento che di ogni evento possiamo avere una percezione solo nel momento del loro passaggio?

In una concezione numerica del tempo, principio e durata sono separati. Principio è un punto senza durata la cui esistenza è indipendente da una durata emergente, un punto sempre disponibile per prendere misure. Ma in una teoria del metro come processo, principio e durata non possono esistere separatamente. "Principio e durata avvengono nello stesso momento, nel momento in cui l'evento diviene" (p. 72). La consapevolezza di questo "stesso momento" è "ora": un sentimento di crescita, di una durata che si espande e rinnova continuamente, "una consapevolezza presente di un evento nel suo processo di divenire - una consapevolezza di cosa l'evento è diventato fin ora e, quando si è concluso, la consapevolezza di cosa, alla fine, è diventato" (p. 72). Potremmo dire, con S. Agostino, che "i tempi sono tre: il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro". Ora abbiamo la consapevolezza di un principio nel passato (il presente del passato), la consapevolezza di una durata che cresce (il presente del presente), ora la consapevolezza dell'indeterminatezza del divenire (il presente del futuro). Il luogo di questa consapevolezza è la nostra memoria, la nostra attenzione attirata dalla durata emergente.

Dire che ora abbiamo la consapevolezza di una durata emergente non significa negare che, quando un evento è completo, la sua durata sia un prodotto. Come prodotto è determinato e passato, niente può essere fatto per alterare questa durata. Ma questa durata, disponibile nella

nostra memoria come passato, può essere coinvolta nel divenire di un altro evento, per esempio, comparandola ad un'altra durata. Se questa determinatezza (*durational determinacy*) non ha ancora effetto su un evento successivo e non è coinvolta nel divenire di qualche evento più grande che la include, non potremmo avere alcuna consapevolezza presente di una determinatezza (*durational determinacy*).

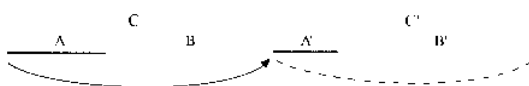
L'elemento che, come Hasty afferma, è in grado di connettere questi elementi è l'idea di proiezione intesa come un "gettare avanti". Data quindi una determinata durata, composta di più elementi (nel caso più semplice possiamo considerare A come suono e B come silenzio),

"il processo attraverso cui questa durata fornisce una definita durata in potenza (definita *durational potential*) per l'inizio di un evento immediatamente successivo, prende il nome di proiezione.[...] La durata in potenza (*potential duration*) per un secondo evento C' (esempio 1) è proiettata in avanti; rappresento la durata proiettata con una linea tratteggiata per indicare che questa durata è in potenza (*potential*) piuttosto che in atto. Quando c'è una reale durata C' che emerge come riproduzione della durata del primo evento, allora il potenziale proiettato (*projected potential*) è stato realizzato. La reale durata (C) del primo evento, funzionando come durata potenziale (*potential duration*) del secondo evento, la chiamerò proiettiva (*projective*) e rappresento questa funzione con una freccia in direzione dell'inizio del secondo evento. Proiezione, in quanto azione del proiettare, si riferisce all'intero processo. Per prevenire un possibile fraintendimento è necessario spiegare che la freccia non indica un evento (C) che porta ad un secondo evento. Il potenziale proiettivo è il potenziale affinché la durata di un evento presente sia riprodotta. Questo potenziale è realizzato se e quando c'è un nuovo principio la cui durata potenziale è determinata dal primo evento ormai passato. Il potenziale proiettivo non è il potenziale che fa sì che ci sia un successore, piuttosto è il potenziale per cui una durata completa (*completed durational quantity*) è passata sia presa come particolarmente rilevante per il divenire di un evento presente. La freccia, in questo senso, fa riferimento alla possibilità di una relazione futura." (p. 84)

In questo modo ogni evento stabilisce la possibilità che possa essere continuato, pienamente realizzato, o negato; proietta la sua potenzialità oltre i suoi propri confini in un modo che l'idea di metro come schema non può riconoscere.

### Esempio 1

EXAMPLE 7.1 Projection from the standpoint of durational periods C and C'

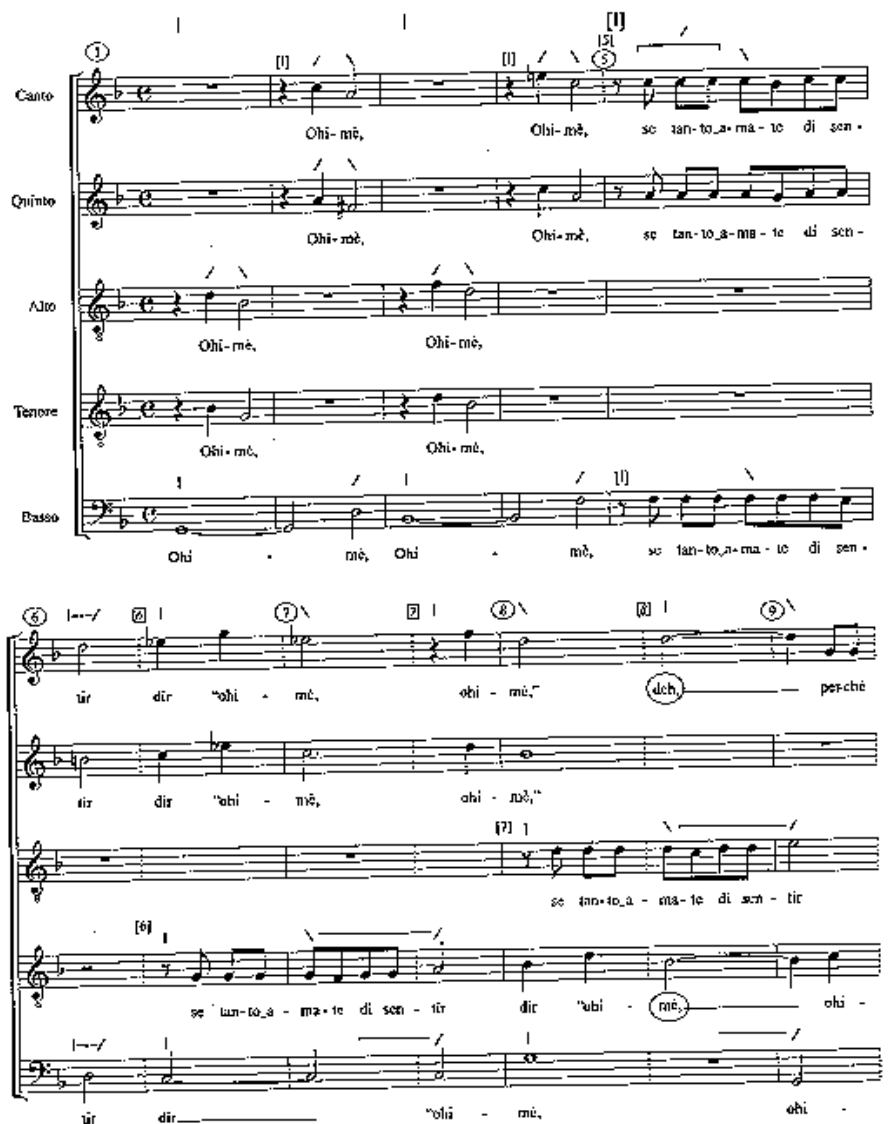


Il metro dovrebbe essere compreso come proiezione. Ciò porta a raggruppare le battute secondo il campo proiettivo (*projective field*) in azione in un particolare momento. Hasty distingue fra battuta (*bar*) e misura (*measure*): la prima costituisce la tradizionale divisione metrica espressa dall'indicazione metrica all'inizio di un brano, la seconda è il risultato di diverse proiezioni. Conseguentemente egli parla di una misura di due battute (*two-bars measure*), misura di mezza battuta (*half-bar measure*) e così via. Il punto in questione, qui, è il modo in cui possiamo raggruppare le battute e determinare differenti segmenti temporali. Secondo Hasty non abbiamo alcuno schema precostituito, con un'unità di misura e i suoi

multipli. Dobbiamo invece chiederci quando un campo proiettivo finisce realmente. Come esempio di questo modo di procedere, è interessante citare quanto Hasty scrive a proposito del Madrigale "Ohimè, se tanto amate" dal *Quarto Libro dei Madrigali* di Claudio Monteverdi.

Esempio 2

EXAMPLE 14.1 Monteverdi, "Ohimè, se tanto amate" from Madrigals, Book IV (1603),  
bs. 1-21



The image shows a musical score for the madrigal "Ohimè, se tanto amate" by Claudio Monteverdi. It features five vocal parts: Canto (Soprano), Quinto (Alto), Aito (Tenore), Tenore (Tenore), and Basso (Basso). The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-9. Various musical notations are present, including circled numbers (1-9) and brackets indicating specific musical features or analysis points.

*Continued*

"Le quattro battute d'apertura sollevano diversi problemi analitici. Se ci sono due misure di due-battute (*two-bar measures*), possiamo chiederci quando la prima di queste diventa una misura. Solo con l'emergere di una seconda misura di due-battute alla fine di battuta 3, la prima unità di due battute funziona come misura. Nella prima battuta c'è una proiezione completa – la semiminima funziona come anacrusi per la continuazione sulla minima, formando così un'unità relativamente chiusa. Ovviamente, nella battuta 2 non viene suonato alcun inizio - un 'inizio

silenzioso<sup>3</sup> emerge solo con la seconda minima, e soltanto ora c'è una proiezione e si determina la seconda battuta della misura (*second bar measure*). Nuovamente l'enfasi è sulla continuazione nelle voci superiori, ma la minima del basso [battuta 2: re], ripetendo la terza discendente (re-sib) delle precedenti figure in anacrusi [alto: re-sib, tenore: sib-sol], funziona come anacrusi per la successiva battuta/misura (*bar measure*). Soltanto il testo – *mè/Ohi* (battute 4 e 5) - impedisce all'anacrusi di funzionare pienamente. A causa dell'enfasi sulla continuazione nelle battute 1 e 2, il potenziale proiettivo delle prime due battute non è molto definito e così, con l'inizio di battuta 3, non è chiaro se viene proiettata la durata di una o due battute. Ovviamente, con l'entrata delle altre voci a battuta 3 la proiezione è chiarificata - la ripetizione di battuta 1 e il cambiamento di armonia sottolineano questa battuta come un secondo inizio e non come continuazione di una misura di tre battute (*three –bar measure*). Con la battuta 4 la proiezione è realizzata e noi ci troviamo di fronte a due misure di due battute (*two two-bar measures*)" (p. 237-8).

L'identificazione del metro con l'idea della proiezione provoca, come possiamo notare anche dal passaggio appena citato, una ridefinizione dei parametri musicali quali accento, divisione, anacrusi, battito che adesso vengono definiti diacronicamente e non secondo uno schema dato. Con questa identificazione Hasty non invoca la distinzione fra accento forte e debole, anzi, "l'esistenza del metro precede o non è necessariamente dipendente da questa distinzione - ci potrebbe essere metro senza una distinzione tra forte e debole" (p. 103). Inoltre metro/proiezione pone il potenziale per una continuazione prima della distinzione tra forte e debole. La relazione fra ciò che proietta e ciò che viene proiettato non va necessariamente capita in termini di forte e debole. Solo quando la durata proiettata funziona come continuazione possiamo parlare di tempo debole, ma solo come reale sviluppo della musica e non come conseguenza di uno schema predeterminato.

Hasty è consapevole che il processo temporale è estremamente sottile e non può essere catturato in una rappresentazione grafica, tuttavia egli stabilisce dei segni grafici che dovrebbero essere considerati semplici mezzi di rappresentazione. Principio (*beginning*) è indicato da una linea verticale |, continuazione (*continuation*) da una linea diagonale \ (anacrusi) or / (in levare ma senza anacrusi), mentre la dissoluzione del campo proiettivo è indicata con una linea doppia ||. Questi segni ricordano la simbologia analitica sviluppata da Cooper e Meyer o Lerdahl e Jackendoff ma sono inclusi in un differente modo di pensare e ciò costituisce uno dei meriti di questo libro. Hasty usa segni tradizionali in una prospettiva differente; non inventa segni che alla fine dicono ben poco, ma ci invita a pensare nuovamente e diversamente ciò che già conosciamo.

Merito di questo libro è quello di riuscire a fondere l'aspetto filosofico e quello tecnico, analitico e musicale della questione del tempo. Molto spesso la filosofia e la musicologia percorrono sentieri diversi: la filosofia partendo dall'essenza della musica e la musicologia da una storia documentaria della musica. Tuttavia l'autore instaura un dialogo fra filosofia e musica sulla base delle condizioni dell'esperienza musicale. Queste condizioni concrete, cioè non dedotte assiomaticamente dall'essenza senza tempo della musica, diventano le condizioni per mezzo delle quali possiamo pensare la musica, possiamo analizzarla. Pertanto l'autore fornisce un linguaggio che, allo stesso tempo, è creato *performatively* (che come in un'esecuzione segue l'aspetto del tempo nota per nota) dalla musica e ci obbliga a ripensare *performatively* l'oggetto musicale. Un linguaggio attraverso il quale l'atto di pensare la musica è esso stesso una *performance* temporale che rende conto dell'evanescenza e novità della musica. Conseguentemente parole e linguaggio sono la manifestazione di un modo di conoscere e di

---

<sup>3</sup> L'inizio di battuta 2 è in realtà la minima del basso che, legata alla semibreve precedente, non si distingue chiaramente come suono diverso e nuovo. Un inizio, definito quindi silenzioso proprio per evidenziarne il limite instabile, emerge quindi con la seconda minima.

entrare in relazione con gli eventi musicali, un modo di eseguire gli stessi. Nel fare ciò Hasty interroga continuamente gli oggetti musicali in una sorta di *performance* dell'ascolto durante la quale dobbiamo continuamente prendere decisioni riguardo alla direzione che vogliamo dare alla nostra attenzione. Niente è preconstituito e quando analizziamo la musica ci chiediamo quando una misura è pienamente costituita, quando ascoltiamo una continuazione o un nuovo inizio, un'accelerazione o un'interruzione. Musica e linguaggio, in questo approccio, creano un circolo ermeneutico in cui determinano sé stessi attraverso un processo di performance (*performative process*).