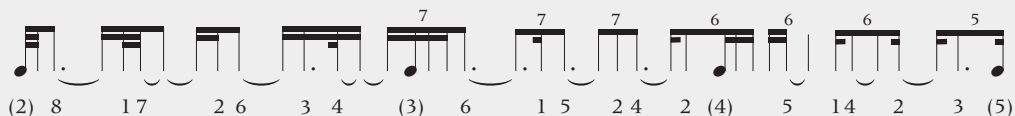


Un esempio di «squelette du temps»: aspetti ritmici in *Le Temps et l'écume* di Gérard Grisey

di Ingrid Pustijanac

Fra i principali fattori di organizzazione formale in *Le Temps et l'écume* (1988–89) bisogna annoverare l'antinomia di due manifestazioni fondamentali del fenomeno sonoro – suono e rumore. Il rapporto tra due elementi opposti per il loro carattere archetipale svolgeva un ruolo strutturale ancora in *Tempus ex machina* (1979). Verrà ulteriormente sviluppato in *Talea* (1985), la prima opera in cui Gérard Grisey ha tentato di superare la continuità dei processi spettrali immersi nel «temps-durée», attraverso il recupero della velocità e dell'aspetto ritmico percettibile. Durante la composizione di questo brano, specie nella sua seconda parte, Grisey arriva gradualmente a perfezionare quello che sarà il principio costruttivo del materiale ritmico (elemento rumore) del successivo *Le Temps et l'écume*. La

a'''19



a''19



Esempio 1: Sequenze a''19 e a'''19. Trascrizione parziale dagli schizzi di *Le Temps et l'écume*.

somiglianza costruttiva nei procedimenti di derivazione dei rispettivi materiali viene confermata dalla stessa tipologia degli schizzi preliminari per l'organizzazione dell'aspetto ritmico nelle due opere. Si tratta di una serie di successioni di durate, affidate a un preciso sistema di controllo numerico dei singoli elementi e organizzate intorno a una pulsazione regolare orientata dall'accelerando o dal rallentando.

Qualche anno prima, nel suo articolo *Tempus ex machina. Réflexion d'un compositeur sur le temps musical*¹ Grisey aveva analizzato sotto la categoria di «squelette du temps» differenti modi di organizzare i ritmi e le durate nella musica. Osservando che spesso essi non tengono conto dei fenomeni del tempo musicale così come percepiti e che sono regolati da un sistema di opposizione binaria (breve – lunga, valori razionali – valori irrazionali, ecc.), il compositore ipotizza una scala di complessità, forse altrettanto arbitraria, ma con il vantaggio di immaginare una serie di stadi tra l'ordine (rappresentato dalla periodicità e il massimo di prevedibilità) e il disordine ritmico (individuato nelle categorie di ripartizione imprevedibile delle durate e in quella del silenzio ritmico – assenza delle durate).

Alla categoria delle sequenze ritmiche di talea (periodico → aperiodico, accelerando), Grisey ne aggiunge tre ulteriori (periodico → aperiodico, rallentando; aperiodico → periodico, accelerando/rallentando) come materiale ritmico di *Le Temps et l'écume*, in modo da esaurire tutte e quattro le combinazioni dello stesso tipo di trasformazione delle durate, definita dal compositore dinamico-discontinua e caratterizzata da procedimenti di tipo

The image displays two rows of musical sketches on a light gray background. Each sketch consists of a series of notes and rests on a staff, with numerical annotations above or below them. The first row contains three groups of notes: the first group has a '5' above and '4 1 3 2 (6)' below; the second group has a '5' above and '2 1 2' below; the third group has a '3' above and '3' below. The second row contains a single long sequence of notes with annotations: '5' above, '(3) 5 2 3 (4) 3 2 3 (5) 3 2 (6) 2 4' below.

statistico: come si vede dall'*esempio 1*, il fattore più importante risulta l'orientamento vettoriale del processo, a prescindere dai meandri statistici dei singoli eventi.

In base alla griglia di pulsazioni temporalmente direzionate, viene calcolata l'alternanza fra le pulsazioni singole (indicate nell'esempio con il numero tra parentesi) e le durate (gli altri numeri indicanti la quantità di pulsazioni per valore tenuto). Il processo nelle due sequenze trascritte è parallelo e vede un aumento aritmetico del numero delle pulsazioni (1-6 per $a''19$ e 2-7 per $a'''19$), mentre le durate incluse tra i gruppi di pulsazioni tendono a diminuire, per permettere il raggiungimento della periodicità

The image shows a handwritten musical score on a grid background. At the top, there is a vector diagram with arrows pointing in various directions, labeled with 'ad', 'od', and '24N'. Below this, there is a calculation: $361=80$. The score is divided into two main sections. The first section is labeled '3 Meubios' and 'Yuplo', and the second section is labeled '24. alt.'. The notation includes various rhythmic values, such as '3', '4', '5', '6', '7', and '8', and is accompanied by a series of rhythmic patterns and groupings. The score is written in a style that suggests a complex, multi-layered rhythmic structure.

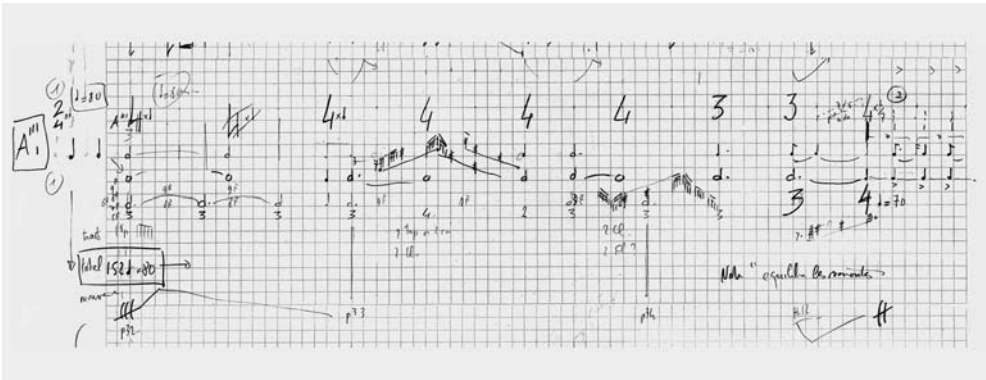
Esempio 2: Gérard Grisey, *Le Temps et l'écume* (1988-89), dettaglio dell'abbozzo continuativo della partitura, p. 11. Inizio del tempo degli insetti (Fondo Gérard Grisey).

verso la fine della sequenza. Le due sequenze trascritte rappresentano lo stadio più discontinuo e frammentato della loro categoria. Ciascuna delle quattro categorie è formata da 13 sequenze che vanno da un minimo di 7 a un massimo di 19 quarti (numero segnato dall'indice accanto al simbolo della sequenza). Per le sequenze di tipo a'' e a''' quella con 7 quarti rappresenta il punto di massima periodicità (56 trentaduesimi per $a''7$, 18 ottavi di terzina per $a'''7$), mentre per le sequenze di tipo a e a' si tratta del momento più aperiodico.

Il ruolo delle sequenze ritmiche nell'organizzazione formale di *Le Temps et l'écume* è molteplice e nello stesso tempo indicativo della trasformazione di alcuni parametri del pensiero compositivo griseyano verso la fine degli anni Ottanta. La prima sezione formale del brano, calata nel tempo degli uomini, vede una graduale separazione dei due elementi (suono e rumore) a partire da una situazione di totale fusione. Il suono è rappresentato dalle note tenute dei fiati (legni, in seguito anche ottoni), mentre la componente ritmica dell'elemento rumore è affidata alle percussioni ad altezza non determinata e formata da sequenze (esclusivamente di tipo a''') che allungandosi raggiungono gradualmente l'aspetto più discontinuo, con un contemporaneo aumento delle voci sovrapposte (fino a quattro).

Il raggiungimento della completa separazione dei due elementi segna l'inizio della seconda parte, caratterizzata dalle scale veloci e da un registro estremamente acuto, conseguenze della contrazione del fattore temporale. Il rapporto tra le due dimensioni è rappresentato, dal punto di vista sonoro, dai brevi inserti del materiale musicale specifico, che nel tempo degli uomini anticipa il tempo degli insetti. Dal punto di vista strutturale invece quello che nella prima sezione era un semplice elemento del rumore (una sequenza ritmica) diventa l'ossatura dell'intera sezione. Infatti, le durate della seconda sezione e la successione degli eventi (alternanza tra le scale veloci nei fiati, interventi delle percussioni – risultato della contrazione dell'elemento A, e gli armonici tenuti dagli archi – risultato della contrazione dell'elemento B) sono determinate dalle durate delle sequenze $a''18$ e $a''19$ moltiplicate per due. Ne consegue che tutto il processo nel tempo degli insetti occupa 38 quarti e si esaurisce in una sola esposizione della sequenza di tipo a'' (la presenza delle due sequenze è dovuta alla scrittura 'a due voci' dell'intero passaggio). Come si vede dal *esempio 2*, il tempo rimane costante ($\downarrow = 80$), mentre i valori delle due sequenze ($\alpha''1$ e $\alpha''2$) sono raddoppiati.²

L'inizio di ogni pulsazione indica l'attacco dei fiati (segnato in alto sullo schizzo dalle frecce ascendenti e discendenti indicanti la direzione delle scale delle due voci) e delle percussioni (indicate subito sotto le rispettive sequenze).³ L'attacco degli archi (vl I, II per la prima voce, vla I, II per la seconda voce) e la durata del loro intervento sono determinati dal valore successivo della sequenza, in un processo di alternanza quasi regolare dei due elementi, e di accumulazione sempre maggiore dell'elemento A



Esempio 3: Gérard Grisey, *Le Temps et l'écume* (1988-89), dettaglio dell'abbozzo continuativo della partitura, p. 13. Inizio del tempo delle balene (Fondo Gérard Grisey).

(dovuto all'accorciamento delle durate in generale). La fine del secondo processo e il cambiamento della scala temporale di riferimento (tempo dilatato) viene annunciato in partitura da due note gravi pizzicate dei contrabbassi in *fff*. Compresa la pausa, ciascuna delle due note ha un valore di un quarto (il tempo metronomico rimane uguale, $\downarrow = 80$), derivato dai due valori iniziali della sequenza $a'''19$ moltiplicati per il fattore di dilatazione 8 (la sequenza controllerà infatti, tutta la prima parte del terzo processo). Come si vede dall'esempio 3 Grisey indica $152 \downarrow = 80$ come durata totale del processo ($19 \times 8 = 152$). Nella prima parte dello schizzo sono visibili tre strati temporali, quello superiore raddoppia i valori (si leggono due metà legate), quello centrale li quadruplica (due interi legati), e solo l'ultimo li moltiplica per otto (lo strato inferiore), ottenendo le durate che confluiranno nella versione definitiva. A destra dello schizzo si vede il procedimento di derivazione del metronomo (da 80 a 70) richiesto dalla pulsazione base che nella sequenza originale si trasforma dai trentaduesimi ai sedicesimi di settimana.⁴

Una sola esposizione dei due gesti principali (suono e rumore), calati nel tempo dilatato occupa l'intera ultima sezione formale di *Le Temps et l'écume*. La prima parte, quella del rumore viene strutturata in maniera analoga al tempo degli insetti. La sequenza $a'''19$ determina l'alternanza e le rispettive durate dei due elementi del rumore: le note pizzicate dei contrabbassi e gli spettri inarmonici, affidati ai fiati e agli altri archi. Raggiunto il massimo delle sette pulsazioni (numero tra parentesi alla fine della sequenza $a'''19$), il processo viene invertito e la sequenza letta in retrogrado, comportando un aumento di tensione che si libera nell'ultima sezione interamente permeata dagli spettri armonici.

Il recupero della dimensione ritmica nella tecnica compositiva di Grisey durante gli anni Ottanta risponde al desiderio di un'integrazione coerente del concetto di velocità nel linguaggio spettrale. I meccanismi costruttivi, analogamente a quelli del materiale spettrale, vengono basati sulle leggi

della percezione, in modo da valorizzare la complessa organizzazione del tempo musicale.

¹ Questo saggio è stato scritto da Grisey nel 1980 per una serie di corsi agli Internationales Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt e pubblicato in lingua tedesca in «Neuland. Ansätze zur Neuen Musik der Gegenwart», III, 1982/83, pp. 190-202. In vista di una traduzione in lingua inglese viene rivisto e completato nel 1985 e pubblicato in «Contemporary Music Review», II/1, 1987, pp. 239-275; in lingua francese in «Entretemps», n. 8, 1989, pp. 83-119; in italiano in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», XV/27, 2000, pp. 35-46.

² Le sequenze sono indicate secondo il sistema usato nella prima fase della progettazione del lavoro, secondo il quale la sequenza con il numero più alto delle unità portava l'indice I, mentre la sequenza più breve era contrassegnata dall'indice 13. In seguito, nello stesso abbozzo continuativo della partitura Grisey utilizza un sistema più intuitivo, segnando con l'indice numerico accanto alla sigla della sequenza il numero complessivo delle unità (quindi da 19 a 7).

³ La versione definitiva, leggermente differente rispetto allo schizzo, riporta i mocubois e i crotali per la prima voce controllata dalla sequenza a"19, il glockenspiel e la xilorimba per la seconda voce determinata dalla sequenza a"18.

⁴ Un analogo cambiamento di tempo (da 80 a 60, e da 80 a 50) verrà applicato da Grisey per mantenere il rapporto con la pulsazione di base che (anche se estremamente dilatata) continuerà a rallentare fino all'ottavo di terzina.