AD VERITATEM

INTONAZIONI

IL RESPIRO DEL TEMPO

AGOGICA, METRO E FRASEGGIO
NELL'INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA CLASSICA

LUIGI GAGGERO

AD VERITATEM

© 2026 Luigi Gaggero
Tutti i diritti riservati.

Ad Veritatem
Collana Intonazioni

ISBN 979-12-82328-29-6

Progetto grafico e impaginazione: Ad Veritatem

www.adveritatem.it

Indice

Nota sugli ascolti vii

Introduzione ix

1 L'IMPRONTA DEL METRO 1

2 L'ASCOLTO DEL METRO IN POESIA 7

2.1 La lettura meccanica *(Tom O'Bedlam)* 10

2.2 La lettura sentimentale *(Richard Burton)* 10

2.3 La lettura organica *(Jonathan Roumie)* 12

3 L'ASCOLTO DEL METRO IN MUSICA 15

3.1 Metro e respiro 15

3.2 Legge o gusto? 16

3.3 Errori e fraintendimenti nella struttura metrica 18

4 ESEMPI DI INTERPRETAZIONE: CHIAREZZA E CONFUSIONE METRICA 19

4.1 L'appoggio sulle note lunghe 19

4.2 L'appoggio prima di un accordo 'interessante' o di una modulazione 24

4.3 L'appoggio sull'ultima nota della frase 29

4.4 Correre prima di un accento 31

4.5 Accelerare e/o rallentare prima di una sincope 33

4.6 Rallentare prima di ogni battuta 37

4.7 Non respirare a fine frase 41

4.8 Ignorare la pausa sul *battere* della prima battuta 43

4.9 Confondere la struttura metrica (nei gruppi di battute) 45

4.10 Cattiva gestione del *rubato* 47

4.11 Confondere gli accenti del testo cantato con gli accenti metrici 51

4.12 La discrepanza fra solista e direttore (o fra musicisti dello stesso ensemble) 54

5 OSSERVAZIONI SULL'INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA CON METRO FLESSIBILE 61

5.1 Il canto gregoriano . . . 61

5.2 La musica contemporanea . . . 66

6 IL TEMPO RITROVATO 71

6.1 Educare l'ascolto . . . 71

6.2 Risonanze extramusicali . . . 74

6.3 Forma, tempo, interpretazione . . . 78

Ringraziamenti 81

Glossario 83

Opere e registrazioni citate 85

Altri libri dell'autore 89

L'autore 91

NOTA SUGLI ASCOLTI

Gli esempi discussi in questo libro rimandano a registrazioni audio e video disponibili online. Poiché gli indirizzi web possono essere lunghi, scomodi da trascrivere e soggetti a cambiamenti nel tempo, abbiamo raccolto tutti gli ascolti in una pagina dedicata:

`http://luigigaggero.com/styled-20/styled-38/`

I numeri indicati nel testo corrispondono ai riferimenti presenti nella pagina online, organizzata secondo l'ordine dei capitoli. In questo modo il lettore potrà accedere più facilmente alle registrazioni e la lista potrà essere aggiornata qualora alcuni collegamenti non fossero più disponibili.



INTRODUZIONE

Questo libro si propone di descrivere e fondare la *Legge agogica*[1] che governa il corretto fluire del tempo nella musica classica occidentale[2].

Questa legge scaturisce da una relazione profonda e dinamica tra la *forma* (la struttura metrica) e il *contenuto* di una composizione (melodie, armonie, ritmi, accenti...). Le difficoltà interpretative, infatti, nascono spesso da due attitudini opposte e ugualmente problematiche: da un lato, un approccio 'ingenuo', che si lascia attrarre emotivamente dagli 'elementi interessanti' della composizione senza riconoscerne il ruolo nell'organizzazione metrica, finendo così per deformare non solo quegli stessi elementi, ma anche il senso complessivo dell'opera; dall'altro, un approccio 'strutturalista', che, in nome di una presunta "oggettività", reprime ogni emozione, incapace di empatizzare con i contenuti. Questo approccio, sintomo di una relazione alienata con la forma, restituisce un tempo anafettivamente uniforme, svuotato di significato.

L'interazione dinamica tra metro e affetto, incarnata e rivelata attraverso il respiro, genera invece un fluire del tempo necessario e coerente. Esso costituisce l'orizzonte a cui tutte le buone interpretazioni di un'opera, pur nella loro potenziale infinita varietà, dovrebbero conformarsi.

La sua natura è ondulatoria: non consiste in una semplice alternanza di accelerazioni e rallentamenti, ma in una gerarchia di micro-dilatazioni e contrazioni che agisce a più livelli, dalla battuta ai gruppi di battute, dalla frase al periodo, fino alla macroforma. Suonare bene significa abitare questa struttura ondulatoria del tempo, facendo sì che ogni evento musicale trovi la propria funzione nell'onda più ampia che lo contiene.

Se lo sviluppo di questa intuizione è il frutto di una lunga riflessione unita a quella costante 'verifica pratica' resa possibile da un'intensa attività concertistica, l'idea di formalizzarla in uno scritto ha invece un'origine ben precisa, che – con un tocco di leggerezza – ci permettiamo di condividere con il nostro lettore.

Nel 2023, mi trovavo in Austria a dirigere il *Quinto Concerto per pianoforte e orchestra* di Beethoven; pur cercando da sempre di evitare di trovarmi in simili situazioni, il solista – forse troppo famoso e troppo impegnato per provare con noi – aveva dato la sua disponibilità solo per la prova generale. Così, mezz'ora prima di salire sul palco, il pianista mi invita nel suo camerino per spiegarmi le 'cose essenziali' della sua interpretazione (l'idea che anche io potessi averne una, non sembrava sfiorarlo). Non faccio quasi in tempo a varcare la soglia, ch'egli già si mette al pianoforte, e proferisce queste parole: "Ho una sola cosa fondamentale da dirLe:

[1] Vedi "agogica" nel Glossario.

[2] Ci riferiamo principalmente – anche se non esclusivamente – alla musica classica occidentale organizzata in battute, ovvero al repertorio che va approssimativamente dalla metà del XVII secolo alla prima metà del Novecento.

all'interno di un gruppo di battute, *non aspetto mai sull'ultima*; i *rubati* li gestisco sempre allungando le battute precedenti, ma *non rallento mai prima dell'inizio del gruppo successivo"*.

Mentre mi sforzavo di abbozzare qualcosa che assomigliasse a un sorriso professionale e cordiale, nella mia mente si faceva strada la consapevolezza che sarebbe stato un concerto difficile. Come poteva un artista, alla soglia degli ottant'anni e con una vita di studio alle spalle, mostrare una tale incomprensione delle basi del fraseggio all'interno di un metro classico? E infatti, il pianista-che-non-aspetta-mai-sull'ultima-battuta già si accingeva a suonarmi degli esempi dei suoi fraseggi, confermando quello che già temevo: si 'appoggiava' sistematicamente sulle note lunghe all'interno di una frase, allungando le note che le precedevano, creando così un 'pastrocchio metrico' che, per sua fortuna, Herr Beethoven non era lì ad ascoltare. Questo fraseggio faceva sì che le note lunghe sul secondo tempo metrico diventassero l'apice della frase, dando l'illusione che fossero poste sul primo tempo; di conseguenza, il primo tempo perdeva la sua funzione, trasformandosi in una sorta di *levare*...

Tornato a casa, iniziai a riflettere seriamente sulla questione. Il fraseggio che *enfatizza il secondo tempo della struttura metrica* (sia esso il secondo quarto di una battuta o la seconda battuta di un gruppo), *portando specularmente a un'accelerazione fra un gruppo di battute e l'altro*, mi era sempre sembrato talmente orrendo che non avevo mai considerato potesse essere percepito diversamente. Ma a un ascolto più attento, scoprii che anche altri interpreti famosi fraseggiavano in quel modo. E tuttavia, il mio istinto musicale mi suggeriva che la questione non poteva essere liquidata con un semplice: "è questione di gusto". Così è cominciata la 'gestazione' del libro che state tenendo in mano.

Come cercherò di mostrare nelle prossime pagine, credo esistano fondamentalmente due modi di ascoltare (e quindi, di suonare) la musica: uno *ontologico*[3] (o *organico*), che inscrive il sentimento nella misura imposta dalla struttura metrica, creando un equilibrio dinamico in cui la forma e l'espressione si integrano senza che una prevarichi sull'altra; e uno *sentimentale* (o *ingenuo*), che pone invece l'accento sugli elementi musicali 'salienti' (note lunghe, note acute, modulazioni, accenti...)[4]. Queste due attitudini possono essere paragonate a quelle di

[3] Nel contesto di questo libro, usiamo quindi i termini "ontologico" e "organico" per descrivere un approccio che si fonda sull'*alleanza fra struttura e affetto*, dove l'interpretazione musicale non si limita a eseguire una struttura astratta, né si lascia guidare esclusivamente dall'emotività, ma rispetta la tensione creativa tra forma e significato, tra metro e respiro.

[4] Il lettore ricorderà che all'inizio di questa *Introduzione* abbiamo descritto anche un *terzo* approccio, quello che segue rigidamente il metro senza empatizzare con i contenuti. A questo punto, però, è importante sottolineare una differenza fondamentale: mentre l'ascolto 'ingenuo', per quanto scorretto, è comunque *naturale* – il semplice risultato di una scarsa comprensione o cultura musicale, che può essere superata attraverso lo studio e, auspicabilmente, anche con l'aiuto di un libro come questo – la *rimozione affettiva* che caratterizza l'ascolto 'rigidamente metrico', sia che derivi da un approccio intenzionalmente strutturalista, sia che nasca da una mancanza di consapevolezza da parte dell'interprete, sembra indicare, in entrambi i casi, un problema più profondo che trascende la sfera musicale. Questo atteggiamento non rappresenta semplicemente una carenza interpretativa, ma piuttosto una difficoltà nell'ascolto di sé stessi, di cui il mancato ascolto musicale è 'solo' una conseguenza. Non si tratta quindi di una terza modalità di ascolto, ma, più propriamente, di una modalità di *non-ascolto*, ancorché intenzionato.

Risolvere questa difficoltà richiede – se non esclusivamente, almeno prioritariamente – percorsi che esulano dall'ambito musicale e che quindi non rientrano nelle finalità di questo libro, che si concentra su una riflessione specificamente musicale. Nel corso del testo non mancheremo tuttavia di evidenziare, quando opportuno, gli effetti che questo approccio può avere nell'interpretazione di determinate composizioni, mettendolo in relazione con gli altri due.

chi leggesse una poesia rispettandone i *versi* (la struttura metrica), o tenendo conto solo degli *accenti* e dei *significati* delle parole, distruggendone il ritmo e trasformandola in prosa.

Questo libro si propone dunque di descrivere le caratteristiche salienti dei fraseggi musicali che derivano da un ascolto organico e da un ascolto ingenuo, e di fondare la tesi per la quale il primo sia 'oggettivamente' più corretto del secondo.

Se anche non dovessimo convincervi della nostra tesi, saremo comunque felici di aver descritto due attitudini musicali radicalmente opposte, aiutando interpreti e appassionati di musica (e di poesia) a comprendere meglio la propria *poetica musicale* e quella testimoniata dalle loro esecuzioni preferite. Speriamo, insomma, che questo libro possa rappresentare un valido supporto per tutti i musicisti – anche per quelli che, persino dopo averlo letto, sceglieranno di continuare a *non* aspettare sull'ultimo tempo.

Luigi Gaggero, gennaio 2025

1

L'IMPRONTA DEL METRO

I poemi epici, fondamenta della cultura occidentale, sono stati tramandati oralmente per secoli dagli *aedi*, cantori che si accompagnavano al suono di una cetra. Anche l'Iliade e l'Odissea, prima di essere messe per iscritto da Omero tra l'VIII e il VII secolo a.C., furono innanzitutto *cantate*.

Per facilitarne la memorizzazione e la comprensione, questi lunghissimi testi erano organizzati in *versi*[1]. Nei secoli successivi, anche quando i testi poetici si "emanciperanno" dal canto, ne manterranno l'*impronta*, cioè la *forma metrica*. Parallelamente, con la nascita della musica strumentale europea tra Cinquecento e Seicento, le composizioni manterranno quella *struttura metrica*[2] che, fino ad allora, era stata "garantita" dai testi poetici delle opere vocali.

Fu all'incirca ai tempi di J. S. Bach (1685-1750) che i compositori iniziarono a organizzare le loro opere con battute regolari, ciascuna con un'indicazione di tempo uniforme (4/4, 3/4, 6/8...). Questa suddivisione in "porzioni di *metro*"[3] uguali (le battute) portò a un *periodico alternarsi di tempi forti e deboli*, diventato rapidamente una delle caratteristiche distintive della musica occidentale.

Il metro, sia in poesia che in musica, è dunque una struttura orizzontale che, grazie alla sua rassicurante periodicità, guida l'ascolto e organizza il flusso naturale del materiale sonoro. Gli elementi musicali di una composizione – armonia, melodia, ritmo – sono abbracciati da questa struttura, che funge da principio organizzativo e ha dunque priorità sugli altri elementi compositivi.

In poesia, distinguiamo diversi *ordini metrici*[4]. Ad esempio, nel seguente sonetto di Dante Alighieri troviamo *14 versi*, suddivisi in *due quartine* (in rima incrociata) e *due terzine* (in rima simmetrica), ciascun verso costituito da un *endecasillabo*:

> Tanto gentile e tanto onesta pare
> la donna mia, quand'ella altrui saluta,
> ch'ogne lingua devèn, tremando, muta,
> e li occhi no l'ardiscon di guardare.

[1] Il loro *metro* era normalmente l'esametro, utilizzato successivamente anche dai poeti latini (qui, ci basti ricordare l'*Eneide* di Virgilio).

[2] Vedi "struttura metrica" nel Glossario.

[3] Vedi "metro" nel Glossario.

[4] Evitiamo consciamente l'utilizzo di terminologie musicologiche recenti, quali "*Hypermeter*", che in questo contesto ci sembrerebbero inutili, se non fuorvianti.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente e d'umiltà vestuta,
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
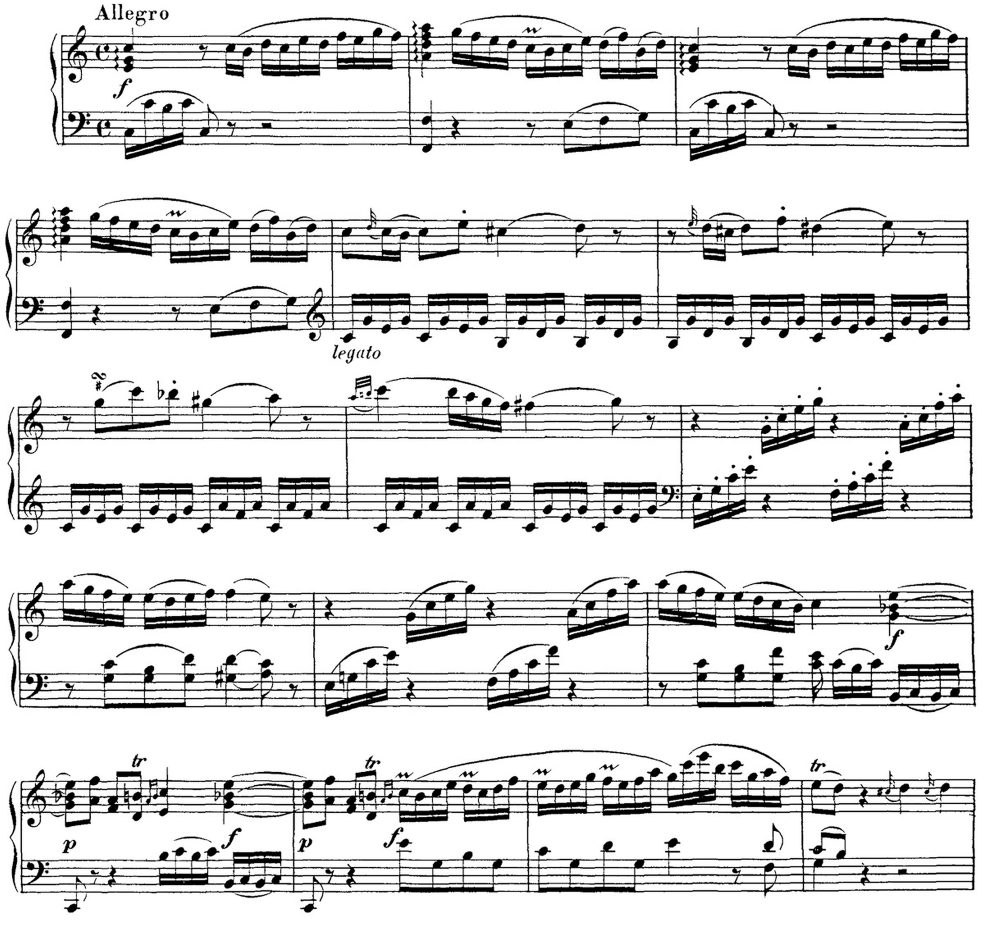
Mostrasi sì piacente a chi la mira
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova;

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

(Dante Alighieri)

Analogamente, in musica, possiamo riconoscere strutture simmetriche e articolate. Ad esempio, nella ***Sonata n. 1 in do maggiore K. 279*** **di W. A. Mozart**, troviamo un primo *periodo musicale di 16 battute*[5], suddiviso in *due frasi di otto battute* ciascuna, a loro volta organizzate in *unità di due battute* che presentano elementi di simmetria (ripetitività); ogni battuta è composta da *quattro quarti*.

[5] Vedi "battuta" nel Glossario.



W. A. Mozart, *Sonata n. 1 in do maggiore, K. 279*