

IL SILENZIO NELLA MUSICA E LA MUSICA DEL SILENZIO

Un excursus sul silenzio in musica necessita di fondamentali coordinate, atte a tracciare: “campo di indagine”, “dichiarazione di intenti” e investigazioni filosofiche (ed etimologiche).

Non si cercherà quindi, data l'enorme vastità del materiale da esaminare e dei troppi esempi che ne scaturirebbero, di effettuare un'indagine “storica” sull'argomento stabilendo “primati” o presumendo direzioni in improbabili percorsi “sociologici”.

Il silenzio e il suono, come si vedrà, sono elementi reciproci che possono essere “contenuti” uno nell'altro¹ e la musica, intesa come “arte di organizzare i suoni”² assume al suo interno tale “silenzio” in maniera tanto concettuale che strumentale: esso ne è parte integrante ed inalienabile, come l'esprire lo è all'inspirare, in alternanza nel dominio temporale – oggetto del nostro interesse - tra “lavoro” e “quiete”, “tensione” e “rilascio”, in dinamico equilibrio tra due opposti³.

Concettualmente il silenzio, inteso come assenza totale di suono, è un “grado zero” irraggiungibile nella nostra esperienza percettiva⁴. Il “silenzio relativo” che in musica si percepisce come “volontaria assenza di suono” da parte del compositore, (in partitura comunemente indicato con una “pausa”⁵) genera – secondo la frequenza - nell'alternanza con la presenza del suono (come ad esempio nella formazione di una melodia o di un ritmo), connotazioni emozionali differenti producendosi sovente in un fine drammatico⁶. La musica madrigalistica del XVI secolo ha spesso consentito l'utilizzo di spunti di natura letteraria esprimendoli direttamente (e graficamente) in partitura⁷. Sospiri, preghiere e domande, spesso senza risposte, sono resi “teatralmente” in musica con l'ausilio del silenzio che, strategicamente disposto, produrrà nell'ascoltatore una sorta di “cambiamento delle coordinate d'ascolto”: da soggetto ricettivo, diventando (maggiormente) attivo. Nel suo intimo sentire in lui si ripresentano, nell'attesa del prossimo evento musicale - sia pure per un istante - le emozioni appena vissute, provocando una coscienza del proprio sé *all'ascolto*⁸.

Esemplare è l'inizio del *Don Giovanni* di Mozart: i due accordi iniziali dell'ouverture nell'impianto tonale di re minore (rispettivamente sui gradi di tonica e dominante), separati da una pausa, possono ricordare il “tema del destino” di beethoveniana memoria⁹. In un'opera che viene definita “dramma giocoso” tale inizio rimanda immediatamente al suo culmine in cui l'apparizione della statua del Commendatore (e di tale “tema del destino” di nuovo) imporrà a Don Giovanni la scelta di pentirsi o patire la dannazione eterna.

¹ si preferisce pensare all'opposto di questi due termini come “non silenzio” e “non suono” dato che il silenzio nella sua manifestazione percettiva contiene sempre il suono ed anche il contrario può avvenire: un suono articolato può avere un ritmo che ne decreta la natura e percettivamente un suono prolungato può essere percepito come silenzio in rapporto a suoni più “protagonisti” o che vengano prodotti al di sopra della soglia del “rumore di fondo”

² anche se tale concetto è di gran lunga precedente, “suono organizzato” è un'espressione coniata da Edgard Varèse, di cui si parlerà più innanzi

³ l'esempio principe di questo “dualismo dinamico” è espresso dal simbolo del “Tao”, che comprende la raffigurazione di Yin e Yang.

⁴ la nota esperienza di John Cage nella camera anecoica, nella quale in assenza di rumore proveniente da fonti esterne restavano udibili solo i suoni prodotti dall'organismo umano. Cage racconta di due suoni, uno percepibile come “alto” e l'altro come “basso”: il sistema nervoso centrale e la circolazione del sangue.

⁵ con lo svilupparsi di nuove notazioni musicali anche tale “silenzio” è stato codificato diversamente: da indicazioni di tempo in secondi, a simboli specifici che ne esprimono il carattere di aleatorietà

⁶ anche in senso etimologico del termine offrendo uno spunto immaginifico a quest'arte astratta per eccellenza: si pensi all'attacco della *Quinta Sinfonia* di L.V.Beethoven in cui il “tema del destino” espresso dalle celeberrime quattro note è separato dalla sua riproposta *quasi un eco* da una corona sul Mi bemolle su cui la musica si “ferma” e la sua durata è a volontà del direttore.

⁷ e infatti proprio “madrigalismo” è il termine che indica tale stretta corrispondenza; cfr. i lavori di Marenzio, Gesualdo da Venosa e Monteverdi

⁸ “essere sul bordo del senso, o in un senso di bordo e d'estremità, come se il suono non fosse precisamente nient'altro che questo bordo [...] il suono si propaga nello spazio in cui risuona proprio mentre risuona, come si dice, “in me”

Jean-Luc-Nancy, *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004

⁹ cfr. nota 6; sia in Beethoven che in Mozart si ha la stessa successione armonica

Bisognerà attendere il XX° secolo per registrare un uso “strutturale” e “strumentale” del silenzio, con la cosiddetta “seconda scuola viennese”¹⁰. Due composizioni pianistiche di Schoenberg e Webern, rispettivamente *Sechs kleine Klavierstücke op.19 n.2* e *Variationen für Klavier, opus 27*, si distinguono per la rarefazione delle sonorità e l’intenzione compositiva di equiparare il silenzio al suono.

I *Sechs kleine Klavierstücke* iniziano con una pausa. Una pausa dopo il “silenzio musicale” che precede e segue ogni composizione¹¹ in cui concettualmente questo silenzio “in partitura” viene inteso diversamente dall’istante precedentemente udito (!): è la cornice che delimita il varco che separa l’opera d’arte dal fluire ininterrotto della vita e delle cose. Schoenberg inoltre chiede in partitura una lunga pausa tra i vari movimenti della composizione, non giustificati da motivazioni esecutive. Nelle *Variationen op.27*, Webern tratta come suono il silenzio, richiedendo un accelerando nella battuta di pausa che prosegue fino alla successiva.¹²

L’affrancamento dal sistema tonale e dal “tactus temporale”¹³ - che scandiva “metronomicamente” il tempo della composizione - comportò dunque una diversa consapevolezza all’ascolto, ora coadiuvato dall’introduzione di sonorità allora inaudite prodotte dalle nuove tecnologie¹⁴.

Edgard Varèse (1883-1965), che nel 1930 compose il primo brano per percussioni sole, *Ionization* (in cui oltre al naturale interesse ritmico l’utilizzo di suoni “indeterminati” crea un precedente nella storia della musica) da subito reclamò il bisogno di nuove sonorità (e quindi di nuovi strumenti) per creare una nuova musica¹⁵.

Emancipatasi dunque la prassi compositiva dal sistema tonale (e dal temperamento dei vari strumenti) si cominciò a considerare un’analisi musicale basata sulla disposizione delle frequenze nello spettro sonoro, suddividendolo in “fasce”¹⁶.

Ciò comportò, in seno ad una nuova consapevolezza del concetto del suono, ad esaminare le problematiche legate alla percezione dell’ascoltatore.¹⁷, sfruttando dapprima il mezzo di registrazione, non solo come strumento di riproducibilità in assenza dell’interprete, bensì come strumento di creazione e modellazione sonora¹⁸, poi con l’introduzione di strumenti elettronici per la costruzione sonora. Con la musica “elettronica”, dunque, il dominio sonoro non verrà più considerato in termini di tonalità, di scale, note ma di “suono” e di “eventi” nel tempo.

In questo scenario l’utilizzo del silenzio in musica acquisterà dunque una connotazione particolare mai avuta precedentemente e sarà ampiamente utilizzato come un ulteriore parametro musicale, raggiungendo il suo “zenith” con il controverso compositore americano John Cage (1912-1992), la cui fama sovrasta il suo stesso operato che spesso supera l’oggetto del proprio studio, in particolare

¹⁰ si intende la scuola musicale fondata all’inizio del XX° secolo a Vienna da Arnold Schoenberg. I suoi esponenti più importanti furono lo stesso Schoenberg e i suoi allievi Alban Berg e Anton Webern. Si elaborava un sistema musicale sganciato dalla tonalità.

¹¹ è singolare, se non fosse un’operazione al limite della “boutade”, l’idea di una casa discografica di registrare i silenzi (e pubblicarli in cd) che precedono gli attacchi orchestrali di importanti opere del periodo classico

¹² cfr. nella variazione III, battute 43-45: l’accelerando di battuta 43 è mantenuto nella battuta silenziosa 44 culminando nella successiva

¹³ inteso ed espresso come una “griglia” all’interno della quale svolgere la composizione in cui eventuali cambi di tempo (e di metro) si riferivano piuttosto a sezioni singole (o generalmente ad un intero movimento) salvo accelerazioni o rallentandi che riguardavano più che altro l’interpretazione

¹⁴ dagli anni ’20 in poi la produzione di suoni elettronici, prodotti da oscillatori come l’esempio del Theremin, costruito dall’ingegnere russo Lev Theremin, o le onde Martenot, presenti in composizioni di Honegger, Milhaud e Messiaen

¹⁵ “se vogliamo sfruttare a fondo l’arte dei suoni (cioè la musica) dobbiamo andare alla ricerca di mezzi espressivi totalmente nuovi” – Edgard Varèse, *Il suono organizzato*, Unicopli 1985 p.52

¹⁶ tale considerazione del materiale musicale avrà il suo culmine nella produzione compositiva di molti autori della seconda metà del 1900, tra i più importanti: Ligeti, Berio e la “scuola spettrale” francese con Gerard Grisey (1946-1998)

¹⁷ si parla di “psicoacustica”: lo studio della percezione umana del “soggetto ascoltatore” considerando anche implicazioni “psicologiche”

¹⁸ ci si riferisce soprattutto agli albori delle tecniche di registrazione: il rallentamento o velocizzazione del nastro permetteva di agire in maniera profonda sull’altezza (e ampiezza) dei suoni, oltre a operazioni di “montaggio”

l'idea di musica fino ad allora intesa, lasciando sovente al fattore aleatorio¹⁹ la scelta di decisioni musicali (e non solo) in un percorso artistico inteso come ricerca della libertà dallo strumento compositivo, dal mezzo sonoro e dallo "scopo"²⁰.

Waiting (1952) è un brano per pianoforte in cui le riproposte dell'idea tematica sono separate da silenzi sempre più lunghi che seguono una "regola combinatoria": il silenzio che separa l'intervento musicale, dialogando, si fonde con esso ed offre all'ascoltatore una rinnovata percezione dei suoni dell'ambiente circostante, inglobati così nel corpus della composizione. Per John Cage, infatti, il silenzio, non è mai un'assenza di suono, semmai di un'intenzione da parte del compositore²¹.

Questa assenza d'intenzione condurrà il compositore alla stesura del brano "estremo" per eccellenza, punto di non ritorno della storia della musica contemporanea, codificazione del "nulla", "non composizione" eseguibile ovunque, con ogni organico o senza, a prescindere da ogni cognizione musicale: 4'33". Diviso in tre movimenti rispettivamente di: 30", 2'23" e 1'40" la cui durata complessiva, espressa in secondi è 273", un evidente richiamo allo zero assoluto (-273°), la temperatura alla quale l'energia cinetica è nulla e il moto delle particelle è pressoché "congelato".

Questo brano viene spesso messo in relazione con i *White Paintings* di Robert Rauschenberg²², una tela bianca che mostra il supporto su cui esiste, come allo stesso modo il tempo è la tela in cui si svolge 4'33, incasellando il "fluire" in una collocazione (temporale) che ne delinea i confini.

Il silenzio dunque inteso come un "vuoto"²³ che tutto riempie e che si riempie di tutto: un altro esempio è *Empty Words* eseguito al Teatro Lirico di Milano nel 1977 per una platea "giovanile".

Cage, da una scrivania collocata sul palcoscenico, lesse una lista di parole e fonemi tratta da *Walden* di H.D. Thoreau per la durata di tre ore circa in cui ogni parola era separata dalla successiva da una pausa di diversi secondi.

La reazione del pubblico, che fu parte integrante della composizione (com'era sicuramente idea e speranza di Cage) offrì uno spaccato sociologico e psicologico del genere umano assai variegato, passandone in rassegna i più disparati comportamenti: stupito, ironico, aggressivo (come riportano le cronache, ci fu qualcuno che salì sul palco togliendo gli occhiali a Cage e spegnendo l'abat-jour che illuminava la scrivania; altri approfittarono del momento per "autopromuoversi" recitando qualcosa o cantando con l'ausilio di una chitarra misteriosamente apparsa), rassegnato, fino ad un liberatorio e "catartico" applauso finale²⁴.

Un po' più distante da tali concezioni del silenzio si colloca la *Sinfonia monotona* del 1947 di Yves Klein (1928-1962), in cui si utilizza "un lungo suono continuo seguito da un lungo silenzio. L'idea in questo caso è che un suono prolungato o ripetuto finisce per essere rimosso dall'apparato uditivo, e diventa dunque a tutti gli effetti un analogo del silenzio; viceversa, la mancanza di un suono o di un rumore a cui ci si è abituati viene invece percepita effettivamente, come se fosse un suono"²⁵.

Superato dunque il "punto di non ritorno" in cui la musica "supera se stessa" (con l'ausilio del silenzio, il suo "apparente" opposto) si avvicendano vari tentativi più o meno riusciti, più o meno interessanti, in cui discipline affini come il teatro con la propria gestualità diventano parte integrante per non dire "fondamentale" della composizione, come nel caso di *Nostalgie: Solo für 1*

¹⁹ Cage utilizzerà l'*I-Ching* come oracolo aleatorio al quale far compiere scelte musicali e non...

²⁰ ciò non ci sembra una mera provocazione o la ricerca utopistica di una individualità da esprimere con il mezzo musicale e non: si notino le ripetute citazioni del pensiero di Meister Eckhart laddove si parla dei concetti di "svuotamento", di "distacco" e quindi di "silenzio". (John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press., 1973 p.64, p.143-145)

²¹ Cage, op.cit. p.14

²² presentati nel 1953 presso la Stable Gallery di New York, con un breve poema introduttivo dello stesso Cage

²³ a questo proposito corre il pensiero alla Scuola del Vuoto (*śūnyavāda*) del Grande Veicolo buddista, riportata dal maestro Nāgārjuna (citato in Leonardo V. Arena, *Storia del Buddismo Ch'an*, Mondadori 2001, p.30) che comprende la "dottrina del silenzio" (ivi p.43)

²⁴ le cronache riportano che nessuno abbandonò la sala durante tutta la durata della performance

²⁵ citato da Piergiorgio Odifreddi in "Ex nihilo Omnia"- Aprile 1997 reperibile su Internet all'indirizzo <http://www.vialattea.net/odifreddi/nulla.htm>

Dirigenten (visible music II, 1960) del tedesco Dieter Schnebel (1930), in cui un direttore d'orchestra mima i gesti nell'aria. Senza musica, senza orchestra²⁶.

L'apparente conquista della libertà dal mezzo espressivo musicale ha però spesso generato la controparte più insidiosa: il primeggiare dell'ego del compositore, così intento nello sviluppare la propria idea (ed ideologia) a prescindere da qualunque risultato sonoro (e musicale) nella disparata (e prevedibilmente disperata) ricerca "tout court" della "novità" usando, nel particolare, il silenzio (anche come "astensione" dal gesto musicale) come facile "escamotage" per spiazzare il pubblico, ormai smaliziato e "pronto a tutto".

Un uso assai meno "sperimentalistico" s'incontrerà nella musica di Giacinto Scelsi (1905-1988), il quale tanto nelle pause che separano gli interventi vocali dei *Canti del Capricorno*²⁷, quanto nei brani per orchestra su una sola nota²⁸ esprime il silenzio intendendolo come "vuoto" nel suo aspetto sacro²⁹ in un continuo riferimento alle filosofie orientali³⁰, ritenendo l'aspetto mentale dell'esistenza umana come qualcosa da superare per raggiungere la giusta disposizione spirituale atta a produrre l'opera d'arte³¹.

Infine, fuggendo la ritrosia di parlare di qualcosa che riguarda chi scrive e credendo che possa essere di contributo alla presente tematica, si vuole citare una propria opera: *LUZ per orchestra* (2006)³².

L'uso del silenzio ivi presente è strettamente connesso con la tripartizione del brano che si riferisce alle tre fasi dell'Opera Alchemica: Nigredo, Albedo, Rubedo³³

A queste tre fasi si fanno corrispondere tre considerazioni del silenzio: nella prima il silenzio di Dio (nell'idea umana della non-percezione della presenza divina espressa quindi nel o col silenzio); nella seconda viene messo in relazione alla morte (intesa come trasformazione e passaggio di stato, ma anche di fase iniziatica che prelude alla rinascita); nella terza considerazione il silenzio è l'acquiescenza dell'essere, reintegrato nello stadio originario, il cui corpo è spiritualizzato nella coscienza dell'immortalità.

Nella prima parte il silenzio segue come il responsorio di un salmo le "enunciazioni" degli archi, il cui moto è una preghiera verso l'Alto, offrendo un tempo meditativo in cui l'ascoltatore partecipa con il suo essere a una istantanea "rielaborazione" di quando appena udito, colmando con il suo spirito tale "spazio", tale "vuoto"³⁴.

²⁶ lo stesso compositore non è nuovo ad esperimenti che si potrebbero definire "post-cageani" (e qui si pensa anche a Mauricio Kagel). *Mo-No: Musik zum Lesen* (1969) è una composizione da "leggersi" solamente, cercando di immaginare nella propria interiorità una musica, derivante dagli stimoli della notazione che graficamente può ricordare il "tipico stile contemporaneo"

²⁷ ciclo di brani composti nel periodo 1962-1972 per voce sola più qualche sporadica percussione, interpretati dalla soprano Michiko Hirayama

²⁸ come egli stesso ricorda nel periodo del suo ricovero in una clinica per malattie mentali: "nelle cliniche ci sono sempre pianoforti che quasi nessuno suona. Un giorno mi misi a suonare: do, do, re, re, re...[...] Ribattendo a lungo una nota essa diventa grande, così grande che si sente sempre più armonia ed essa vi si ingrandisce all'interno, il suono vi avvolge." intervista di Frank Mallet in Giacinto Scelsi, *Viaggio al centro del suono*, a cura di Pierre Albert Castanet e Nicola Cisternino, Luna Editore, La Spezia 2001

²⁹ cfr. nota 21 con un riferimento di nuovo al pensiero di Meister Eckhart e al concetto di "distacco" e "abbandono"

³⁰ anche una lettura superficiale dei titoli della sua produzione compositiva può offrire un'idea della sintesi che egli fa del pensiero religioso nelle diverse confessioni

³¹ "Non pensare/Lascia pensare/coloro che hanno bisogno di pensare", in Giacinto Scelsi, *Octologo*, Roma: Edizioni Le Parole Gelate 1987; l'inusuale metodo "compositivo" di Scelsi (nella seconda e più importante parte della propria produzione compositiva) era di improvvisare musiche e idee da solo al pianoforte coadiuvato da altri musicisti e di far trascrivere ad altri in partitura l'esito di tali "sedute"

³² commissionato nel 2006 dalla Filarmonica Marchigiana e rappresentato in prima esecuzione nella Basilica della Santa Casa di Loreto (AN) il 20 Aprile 2006.

³³ cfr. Titus Burckhardt, *Alchimia*, Guanda, Parma, 1991 oppure Julius Evola, *La Tradizione Ermetica*, Ed. Mediterranee, Roma 1996

³⁴ si è tenuto conto dell'acustica del luogo, la Basilica della Santa Casa di Loreto, il cui tempo medio di riverberazione è di circa 5 secondi.

Nella parte centrale il silenzio, che segue l'unisono in cui dopo il lungo "ricercare" iniziale gli archi si incontrano, introduce una nuova sezione sia musicale che di organico: 2 corni e 2 oboe collocati sulla cantoria della chiesa (gli archi erano collocati sull'altare di fronte al pubblico) suonano un tema fisso, anch'esso intervallato da lunghe pause che avrà il suo culmine nel finale in cui le due sezioni duetteranno alla luce del "silenzio trasfigurato", espresso gestualmente dagli strumentisti (di nuovo gli archi, che simboleggiano l'uomo terreno) con la loro voce che, dapprima all'unisono con lo strumento, poi – abbandonatolo - sfumerà nel nulla.

Si è cercato in questo tentativo di offrire una musica "oggettiva", che restituisse all'ascolto la raffigurazione di un simbolo, riferendosi ad un percorso "artistico" in cui il vero interesse è da ricercarsi nell'oggetto rappresentato più che nel "mittente", individuando un silenzio prima di tutto interiore, in cui possa fluire la "necessità naturale" dell'idea che trovando forma s'immateria. Inscindibile dalla sua natura, il silenzio è musica e nella musica ne permea l'essenza, offrendosi alla percezione di un ascolto "superiore" come "un raggiungimento, una perfezione, un ritorno di ascesi creativa ove ogni sillaba si vuota, ogni voce s'esaurisce, ogni melodia si spegne perché nulla più emerge dall'uniformità neutra, nulla più s'innalza dal livello assoluto, nulla più scompone l'attualità risolta in un'apicalità radicale che ha disciolto ogni trapasso, ogni trasformazione, ogni grado di ascesa nella dominazione incontrastata e assoluta"³⁵.

Mario Mariani

Pesaro, Agosto 2007

³⁵ Guido di Giorgio, *La Tradizione Romana* Ed.Mediterranee, Roma, 1989 p.52